



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Escuela Nacional de Artes Plásticas**

**“La lito-aerografía”**

**Tesis**  
**que para obtener el título de**  
**Licenciado en Artes Visuales**  
**Presenta**  
**Juan David Monreal Molina**

**Director de tesis**  
**Raúl Cabello**

**México D.F.**

**2007**



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.

*Al tiempo de publicar esta investigación de tesis, quiero expresar mi mas sincero agradecimiento a amigas y amigos por sus comentarios y aportaciones:*

*A mis padres Juan y Lupe, por darme la oportunidad de terminar una licenciatura*

*A mis hermanos Edgar y Mónica, gracias por aguantar mi carácter*

*A mis carnales los mil8mil, ya que sin ellos no tendría las armas para terminar satisfactoriamente esta investigación*

*A mis amigos y amigas:  
Artur, Charls, Diegaczo, Elo, Gina, primo Héctor, Iliria, primo Juan Fco., primo Markitos, Javier, Manuel, Marco Aurelio, Machi, Rafa, Paty, Solrac, Oskar, Polo, Perla y a toda la pandilla de la ENAP.*

*A mis maestros:  
Raúl Cabello, Juan Manuel Salazar*

*A Lourdes Cruz González Franco por darme el tiempo para realizar esta investigación*

*A la comunidad de la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, en especial a Adriana Roldan y Pedro Ángeles, ya que ellos me alentaron en hacer esta investigación*

**Título****“La lito-aerografía”****Subtítulo****El retrato costumbrista en la lito-aerografía****INDICE**

<b>Introducción.....</b>	<b>2</b>
<b>Capitulo 1</b>	
<b>Breve historia sobre la litografía en México enfocada a las escenas costumbristas</b>	
1.1 El descubrimiento y el desarrollo de la litografía en el siglo XIX.....	7
1.2 La litografía en México por Linati.....	10
1.3 Los litógrafos representativos con el tema de escenas costumbristas.....	14
1.4 El Taller de Gráfica popular y sus aportaciones.....	26
<b>Capitulo 2</b>	
<b>El aerógrafo</b>	
2.1 La historia del aerógrafo y su aplicación en las artes graficas .....	34
2.2 El aerógrafo en la litografía artística.....	45
<b>Capitulo 3</b>	
<b>El Proyecto</b>	
3.1 El desarrollo de un álbum lito-aerográfico del retrato costumbrista de nuestra sociedad.....	53
3.2 La imagen pública.....	57
<b>Conclusión.....</b>	<b>64</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>66</b>

---

## Introducción

En los últimos años se han creado tendencias artísticas que han enriqueciendo el panorama de lo que son las artes plásticas en México. Se han fusionado algunas técnicas y se han creado métodos muy innovadores para todo tipo de expresión, tomando en cuenta que las transformaciones artísticas va a la par con la tecnología, estos cambios también se materializan con la intervención que tienen día a día las grandes moles o las transnacionales, ya que son un motor para la vida de toda ciudad.

Las manifestaciones artísticas han y seguirán enriqueciendo la forma de ver una realidad, ya que cada persona tiene una educación particular que le da la pauta para poder discernir, degustar, apreciar, sentir, mirar, expresarse, dialogar con los demás, es por esta razón que me aventure a realizar la tesis, la representación de lo que es un retrato costumbrista con un proceso experimental que es la lito-aerografía, ya que con toda esta larga tradición que hemos adquirido en más de 200 años de que se han manifestado en este género, en un comienzo fue en el biombo y después en la litografía; la experimentación ha surgido por la misma inquietud, ya que en México las escenas costumbristas se realizaban con la Litografía, un medio de impresión del cual sus características son la piedra litográfica que se conforma de carbonato de calcio y el lápiz litográfico, hecho a base de grasa y pigmento negro, por el cual se puede tener un número de copias determinadas, el propósito fue hacer el experimento con esta técnica “la lito-aerografía” del retrato costumbrista, con un toque urbanista de nuestra época, esta técnica se refiere que al utilizar el aerógrafo nos dan las calidades en valor tonal y su manipulación en cuanto a texturas es muy variada.

También, esta investigación esta enfocada por la necesidad de entender si el retrato es representado como se percibe en su totalidad, agregando que la imagen es publica, y no un disfraz, como se ha querido formar en los medios de comunicación comercial (farándula), puesto que han prefabricado una “imagen publica” que no es la que se representa en el común denominador de la sociedad, nos educan con la visión de ser una imagen falsa, ya que nos han domesticado con todo lo que sale de sus fauces, siendo esta la realidad absoluta. Nos hacen creer que lo que pasa en la calle es pura ficción, analizando el porque es que la gran mayoría prefiere creer en telenovelas, *talk show*, noticieros amarillistas, etc., y no en la realidad; todo esto lleva a que la farándula y todo lo relacionado a esta, provoque una imagen preconcebida por la relación que se lleva tan íntima con la sociedad, pues a diario y a toda hora vemos a esta *elite* en revistas, en espectaculares, en la tv. en todos lados y que la imagen real ni la vemos o no la queremos ver.

Los antecedentes de esta investigación se dan cuando Claudio Linati Prevost, un italiano, nacido en Parma en 1790 y muere en 1832, llega a México con la introducción de la Litografía, así Linati y Franchini arribaron al puerto de Veracruz el 22 de Septiembre de 1825 en un bergatín de guerra llamado el Bravo. En 1826 crea el periódico *El Iris* que tenía por objetivo ofrecer distracción a los lectores, con secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y modas, en *El Iris* no solo aparecen litografías, sino artículos sobre historia y política europea, mas tarde sobre la situación política en México.

En Bruselas, Linati publicó la colección *Costumes civils e militaires et religieux du Mexique*, donde, acompaña cada una de sus imágenes con textos y hace comparaciones de algunos personajes, como el vagabundo con el lazzaroni de Nápoles. Linati dibujaba a semejanza de sus compatriotas, no teniendo una visión libre, como es el caso de cualquiera de sus congéneres. El maestro José C. Valadés (octubre, 1962, D.F.) considera al libro *Costumes civils e militaires et religieux du Mexique* de Linati como una colección de imaginación y laboriosidad estrambótica.

Ya en la década de 1830 algunos mexicanos comienzan a realizar la representación de México costumbrista en litografías, la formación de los litógrafos mexicanos se dio en los talleres privados y con algunos maestros de la Academia de San Carlos. Al comenzar los trabajos en los talleres de litografía, perfeccionaban sobre la marcha las bases que ya tenían; algunos completaban su formación con el conocimiento técnico, como el manejo de maquinaria y el proceso de impresión, y después establecerían sus propios talleres como los artistas Plácido Blanco, Hipólito Salazar y Hesiquio Iriarte.

Los primeros retratos que se comenzaron a editar en publicaciones como El Mosaico Mexicano y El Recreo de las Familias, en 1838, incluían litografías de personajes famosos, especialmente de escritores, como Calderón de la Barca o Víctor Hugo, hechas en la litografía de Roche y Fournier, y copiados de obras extranjeras, a excepción de José María Heredia, de Verger. Después de los retratos del Iris de Linati, se puede decir que fueron de los primeros retratos mexicanos en litografía publicados en una revista literaria.

La inclusión de la práctica del retrato fue en aumento en todas las revistas ilustradas de la época; aunque en un principio fueron tomadas de cuadros de pintores como Pingret; poco a poco, por las necesidades visuales del público, los litógrafos empezaron a elaborar retratos de personajes vivos, como fue el caso de actores, músicos y cantantes del teatro y de la ópera. El Apuntador sería el primero en incluir en 1841 dicho tipo de retratos. En el aparecieron las imágenes de Fernando Martínez, en pleno auge de su vida teatral; el actor español Miguel Valletto y la cantante de ópera Anaide Castellan de Giampetro. Los retratos de actores trajeron consigo una mayor propagación de su imagen, y con ello su fama, en momentos en que la fotografía no podía realizar copias en daguerrotipos (aunque no se descarta que fueran utilizados para sacar el retrato original).

Desde los primeros intentos por rescatar la realidad mexicana en las imágenes litográficas, los tipos populares se incluyeron en las publicaciones periódicas por la necesidad que se tuvo, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero, de conocer las características de nuestros habitantes; quizá, uno de los primeros ejemplos se encuentra en el Semanario de las Señoritas Mexicanas, publicado en 1841, donde se encuentra la imagen “la mejicana”; según María Esther Pérez Salas, esta situación cambió, ya bien entrada la década del 40, con obras como “El Aguador”, “La Jarochita” o “Los Cocheros” incluidos en El Museo Mexicano y proyectados originalmente para una colección que llevaría por título Trajes Nacionales.

Los tipos populares son el antecedente inmediato de las escenas costumbristas, pues fueron el primer paso para representar las costumbres mexicanas de manera más vivida.

Otro factor que intervino en esta producción fue la ambientación alrededor del personaje para lograr la escena, como sucede en la litografía “Puesto de Chía en Semana Santa”, uno de los primeros logros del género, de Joaquín Heredia. Las escenas costumbristas tuvieron fuerte demanda al igual que el paisaje urbano, por los intereses nacionalistas subyacentes y la búsqueda de lo mexicano. En conclusión las costumbres y vestimenta eran, si podemos decirlo así, lo más característico de lo mexicano como elemento de identidad.

En la primera mitad del siglo pasado, en 1937 funge el origen del Taller Editorial de la Gráfica Popular, en medio de un ambiente hostil, con sus anomalías, como en todos los gobiernos, es creado el TEGP (Taller Editorial de Gráfica Popular), aunque después se llamo TGP. Después de un año adopta su nombre actual el TGP, reconociendo como fundador a Leopoldo Méndez, sus primeros años se veían influenciados por el muralismo solo que llevado a la gráfica; querían hacer llegar un mensaje masivo y de mejor e inmediato entendimiento para el pueblo, la manera mas eficiente fue el grabado en linóleo. El taller considero que si bien la capa de la población a quien iba dirigido el trabajo era pobre y no podía adquirir un grabado que subiera de costo, también los artistas lo eran.

El TGP formó una imagen propia nacional, que no tenía nada que ver con el folclorismo sino con la identificación plena del artista con los problemas nacionales. Al tratar de manifestar una problemática valiéndose del realismo social, nos presenta no a un personaje ciudadano, sino la preocupación por el despertar del pueblo en la alianza a la clase trabajadora, temas revolucionarios.

Esta razón y la de experimentar con el aerógrafo son por la cual me enfoque a realizar la representación de algunos personajes de la ciudad de México, ya que existe un vinculo en la tradición de realizar las escenas y personajes costumbristas con lo que existe hoy en día como la moda, el como vestirnos, la vanguardia en la vestimenta, los lugares para cada ocasión como el mercado, el tianguis sobre ruedas, el centro comercial, el supermercado.

Por otro lado, al hablar del aerógrafo podemos decir que existe la versión de cómo se dio el origen y la utilidad de esta herramienta, por ejemplo en Francia, dentro de las cuevas de Lascaux y Pech-Merle, existen pinturas rupestres que se cree, los nativos realizaban mediante un hueso hueco y rocíos de pigmento ocre rojo sobre el contorno de las manos, soplando a través del mismo; se cree que de esta forma se cubrían grandes zonas de color, cuyos contornos se marcaban previamente con pinceles de pelo o de musgo.

El aerógrafo se iguala al antiguo estilo chino de pintar a pincel, en el que no solo se mueven los dedos sino todo el brazo; la pintura china se ejecuta con movimientos rápidos y bien trazados, con pinceladas amplias y poco numerosas, igual que el aerógrafo, haciendo trazos rápidos que abarcan una mayor extensión.

La aplicación más reciente de la pintura rociada ha sido el *graffiti*, en las grandes ciudades; el aerosol sirve como medio para dibujar o escribir rápidamente a gran escala. En los años 70, esta tendencia se desarrolló en Nueva York, por lo general se pintaba en los vagones y en las estaciones del metro; los temas iban desde las protestas a las celebraciones de la vida urbana, como las firmas o *tags*; se trataba de ver cuál era la firma que más veces estaba en la ciudad; este arte tiene una estética instintiva y queda realizado por el brillo y

---

los fundidos de los colores; tiene, además, la luminosidad inexistente en la pintura aplicada con pincel o brocha

La inquietud de trabajar con el aerógrafo se da cuando al hacer mis imágenes con la técnica tradicional de la litografía , se me ocurrió intervenirlas con tinta, como si las acuareleara pero con el aerógrafo, este fue el origen y después me sobrevino la idea de ya no intervenirlas después de la impresión sino al estar trabajándolas, y con algún material que no hubiera utilizado con esta herramienta, así se facilitó el comienzo de esta investigación, que dio como resultado la técnica de “la Lito-aerografía”, que consiste en cambiar tanto el soporte como la herramienta de dibujo, la piedra litográfica por la lámina litográfica de aluminio y el lápiz graso por el aerógrafo que esparce un chorro de *toner* diluido con alcohol isopropílico, así se da esta técnica alternativa que enriquece aún más la forma de hacer imágenes en la litografía.



# *Capítulo 1*



Breve historia sobre la litografía en  
México enfocada a las escenas  
costumbristas

---

## 1.1 El descubrimiento y el desarrollo de la litografía en el siglo XIX

La litografía ha sido un medio de impresión múltiple, conocida desde hace dos siglos y descubierta por Alois Senefelder, a finales del siglo XVIII y patentada en la High Court of Chancery el 18 de julio de 1801; vive su auge en la segunda década del siglo XIX, en la época del romanticismo europeo. Fue un gran apoyo para el arte tipográfico, pues con ella se pudieron hacer imágenes e ilustrar periódicos.

En 1796, Alois Senefelder, en su búsqueda de un sistema de impresión barato para las partituras musicales y las obras de teatro, inventó la litografía. En sus inicios, la litografía no se utilizó como medio de creación artística.

Pronto atrajo la atención de los artistas y ya en 1819 Goya demostraba sus grandes posibilidades. Floreció en Francia, estableciendo una gloriosa tradición ininterrumpida desde Géricault hasta Delacroix (que la empleó para ilustrar el Faust de Goethe), Doré y Gavarni, Daumier y, más tarde, Bonnard. La litografía en colores (que presupone el empleo de varias piedras en forma progresiva sobre la misma hoja), inventada por Chéret, fue llevada a su máximo esplendor por el genio amargo de Toulouse-Lautrec. Grandes y fecundos litógrafos fueron, en Inglaterra Whistler; en Alemania, Thoma y Slevogt; en Noruega, Munch, que supo matizar la técnica con nuevas formas expresivas. Picasso, hizo que la litografía llegara al más alto nivel de expresión y calidad artísticas.

A finales del siglo XIX e indisolublemente asociado a la aplicación de la cromolitografía o litografía en color, nace el nuevo arte del cartelismo, máximo representante del cuál fue sin duda Toulouse-Lautrec. Con sus carteles este artista francés revolucionó el arte de la publicidad. No obstante, durante el siglo XIX la litografía estuvo estrechamente vinculada al desarrollo de los medios impresos y fue uno de los sistemas más utilizados para la ilustración de libros.

Para crear una litografía es necesario, en primer instancia, una piedra litográfica con características propias, una materia grasa, agua y tinta. El principio de la litografía se basa en un fenómeno químico: el rechazo de los cuerpos grasos por las superficies húmedas.

El dibujo puede realizarse también sobre un papel autográfico especial, desde el cual se traslada a la piedra; sin embargo, hecho directamente sobre ésta última resulta más fresco y permite efectos más delicados y sutiles.

Estas piedras litográficas provienen de Solenhofen, junto a Munich, Alemania; en México se hicieron investigaciones sobre la existencia de piedras calizas que tengan las mismas características de las de Alemania, primero se buscó en Celaya y Tepic, y últimamente se encontró una cantera en Puebla con características similares pero con una variante: tienen demasiada veta. sin embargo muchos artistas, al no poder adquirir las alemanas, optan por las de Puebla.

Las piedras litográficas están formadas por una acumulación de sedimentos calcáreos, con un 96% de carbonato de cal y sus colores van desde el amarillo al gris azulado; estas piedras se pueden imprimir cientos de veces.

Para iniciar el dibujo, es necesario granear la piedra hasta que desaparezca cualquier anomalía, ya sean los bordes por el corte de la cantera o los restos de grasa del dibujo anterior. Existen dos métodos para granearla: con un borriquete o piedra contra piedra. Se coloca el borriquete, una placa de hierro hecha de forma redonda y con un mango vertical sobre la piedra, no sin antes haber humedecido con abundante agua y haberle puesto un abrasivo que sirve como lija y se gira el borriquete hasta que se pierda la imagen. La otra forma es con piedra sobre piedra, utilizando el mismo procedimiento que la anterior, sólo que las rotaciones se hacen circularmente y en forma de ocho.

Por su gran versatilidad, la Litografía nos ofrece numerosas herramientas y materiales: como lápiz, pluma, pincel, rascador, punta seca y aerógrafo, entre otros.

En la ejecución de la técnica con el lápiz, estos están formados con distintas concentraciones de grasa; hay lápices blandos y duros; el blando se utiliza para trazar sombras oscuras y el duro para sombras suaves y ligeras; también se consiguen difuminados frotando con un trapo las zonas cubiertas del lápiz.

La litografía a la pluma o al pincel se realiza con una tinta especial que contiene: cuerpos grasos, goma-laca y negro de humo; esta tinta se presenta en forma líquida o sólida llamada tinta litográfica.

Para trabajar la técnica con pluma es necesario que la piedra esté preparada con un grano muy fino, para que la pluma no se atore al grano; este instrumento es el mismo que se utiliza para la tinta china. Con este procedimiento se pueden obtener trazos firmes y finos.

Para dibujar con pincel o a la manera aguada se debe granear la piedra logrando un acabado medio o fino que permita un dibujo hecho con una variedad de tonos, se pueden lograr tonos desde el negro profundo hasta los grises pálidos, según el agua que se le agregue; si se aplica como acuarela, la tinta se puede diluir con trementina o alcohol isopropílico.

En el método por salpicado, el artista utiliza un cepillo, este consiste en crear diferentes concentraciones de puntos y de valores tonales y texturas.

La técnica a la manera negra consiste en cubrir toda la superficie de la piedra litográfica con tinta litográfica negra. El dibujo se resuelve en positivo y para sacar los valores tonales de grises se trabaja con rascadores o puntas de metal; con estas herramientas se va rascando con cuidado para que la piedra no sufra rayones profundos y que al momento de imprimir no se dificulte, ya que la tinta se puede depositar en algunos lugares por la textura irregular generada.

Todas las técnicas litográficas se pueden combinar entre sí, siempre y cuando se sometan a las condiciones esenciales.

---

Una vez terminado el dibujo en la piedra, se procede a fijar y preparar la imagen para su impresión, con una mezcla de 20 ml. de goma arábica por 2 gotas de ácido nítrico. La finalidad es que esta solución ácida cree una reacción química, de modo que las partes blancas no acepten la tinta, y que retenga el agua. Para su preparación es necesaria una gran precisión, pues si es demasiado ácido destruye algunas partes delicadas del trabajo, y si es demasiado ligera, aparecen empastes en el momento del entintado para el tiraje. En primer lugar, se debe espolvorear talco para que se engrosé la grasa y esté mejor protegida para el ácido. Luego de colocar la solución en la piedra, se tiene que utilizar una manta de cielo para quitar el exceso de ácido; después se coloca en la prensa y se regula la presión; cuando se halla lavado la piedra con aguarrás, se le pone asfalto disuelto, para que la imagen tenga la grasa necesaria para el entintado; luego se hace la limpieza con agua para que se quede solo lo que esta con grasa, y se comienza con el primer entintado, cuidando que la piedra esté siempre humedecida con agua, para que repele la tinta de las partes blancas.

Las variantes para producir litografías, en soportes que no sean la piedra, son con los metales, como lo afirmaba Senefelder en una obra publicada en 1818; Senefelder decía que todos los metales son susceptibles de retener los cuerpos grasos y rechazar la tinta de impresión cuando se aplican en las partes o en áreas sin dibujo. Así, los metales que se utilizan en la litografía son el aluminio y el zinc.

La preparación de una lamina de aluminio es muy similar a la de la piedra; pero se usa el ácido fosfórico en lugar del nítrico, y todo el procedimiento es igual.

Durante el siglo XX, los medios de impresión han tenido una evolución muy grande, pues los artistas han transformado la litografía para no someterse al uso de una sola técnica; hoy, se aplican una gran diversidad de opciones de trabajo; Martial Raysse decía que lo importante no reside en las técnicas sino en el uso que se hace de ellas: “hay que reconocer que esta nueva orientación en la litografía ha enriquecido el arte de la estampa al ofrecerle de ahora en adelante posibilidades sin límite” en la producción artística, expresarse tanto en una técnica en específico o la aplicación de las técnicas mixtas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La Litografía, RENEÉ LOCHE, España Ediciones Rufino Torres 1975

---

## 1.2 La litografía en México por Linati

La Litografía en el siglo XIX fue una herramienta muy utilizada tanto en Europa como en América; la llegada de esta técnica fue propiciada por Claudio Linati, quien llegó a México el 22 de Septiembre de 1825, por el puerto de Veracruz, embarcado en el bergatín de guerra llamado el Bravo.

Claudio Linati Prevost, (1790-1832) pintor nacido en Parma, Italia; hijo del conde Filippo Linati, se hizo diestro en el grabado desde la adolescencia; fue alumno de la Escuela de Bellas Artes de Paris y fue pintor activo del taller de Jacques Louis David, muy conocido en su tiempo.<sup>1</sup>

Linati se suma a la tropa de Napoleón, contra Alemania, Silesia, Polonia, Lipsia y Hungría; después se une a la Sociedad del Sublime Maestro, lo cual le acredita como carbonario; se incorpora a la milicia en defensa de Barcelona; recibe la noticia de su condena de muerte en Bruselas, lo cual le da la idea de refugiarse en México.<sup>2</sup>

Claudio Linati y Gaspar Franchini le proponen al gobierno de México el establecimiento de un taller de Litografía, donde se enseñaría esta técnica.

Comenzaron las gestiones en Bruselas, con ayuda del Ministro de Relaciones Internas y Exteriores de México, Sebastián Camacho, del Ministro en Londres, José María Michelena y la del Cónsul y Agente Comercial en los Países Bajos, Eduardo Gorostiza<sup>3</sup>, durante el periodo de el presidente de la República Mexicana, Guadalupe Victoria.

A cambio de la introducción del la Litografía, ellos pedían el transporte de sus obreros, un edificio para establecerse y el privilegio de “introducción” del nuevo ramo de la industria<sup>4</sup>, su verdadero interés era el de refugiarse por la organización revolucionaria a la que pertenecían.

Un Carbonario es un liberal que, desde una postura internacionalista, repudia el orden político del absolutismo y, como consecuencia, tiene una actitud de confrontación con los hombres. Se dice que los Carbonarios veían en el futuro una América republicana y una Europa reaccionaria; siendo así, Linati tiene una idea republicana de México<sup>5</sup>.

Así, Linati y Franchini llegan a tierra mexicana, no sin tener problemas con la aduana, pues les detienen los materiales; finalmente, llegan a la Ciudad de México en octubre de 1825; hacia enero de 1826, muere Franchini, Linati recibe las prensas e instala el taller en ese mismo mes.

---

<sup>1</sup> Nación de Imágenes (Tipos y Costumbres) Antonio Saborit

<sup>2</sup> ídem.

<sup>3</sup> Crisis y Resurgimiento de la Academia de San Carlos 1822-1846 Enrique Cervantes Sánchez

<sup>4</sup> La Litografía en la Ciudad de México los años decisivos:1827-1847, Arturo Aguilar Ochoa

<sup>5</sup> Nación de Imágenes (Tipos y Costumbres) Antonio Saborit

Linati le escribe de nueva cuenta a Panizzi, el 5 de enero de 1826, y le platica que tiene la idea de hacer un periódico, a su modo, donde se proponía civilizar al pueblo semibárbaro.

Paralelo a sus trabajos de enseñanza, Linati junto con Lorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia, fundan y publican el periódico *El Iris*, donde aparecieron sus primeras Litografías hechas en México en febrero de 1826; el 21 de Julio de ese mismo año Heredia dejó de participar por su disgusto con la sátira política, pero a pesar de todo *El Iris* continua publicándose hasta septiembre de 1826<sup>6</sup>. El 16 de enero del mismo año, Linati anuncia la venta de un retrato litográfico de la efigie del papa León XII, en el periódico El Aguila Mexicana.

Linati confiaba en el papel civilizador que tenían las mujeres; así, dirigiría el periódico a ellas, inspirado en Leonardo Sciascia, un ilustrador del siglo XVIII que decía, sin la mediación femenina es imposible debilitar a la bestia; la sensibilidad, la luminosidad del siglo XVIII se debe en mucho a las mujeres, el siglo de la Ilustración se emparenta por vía femenina con la razón y la gracia<sup>7</sup>.

*El Iris* tenía por objetivo ofrecer distracción a los lectores, con secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y modas<sup>8</sup>.

Al principio, los ensayos salieron imperfectos, pero al fin salieron avante. José Gracida e Ignacio Serrano recibieron la enseñanza de Linati; Gracida logró superar al maestro en la impresión, y Serrano aprendió a grabar en Litografía los planos militares y topográficos.

En *El Iris* no solo aparecen litografías, sino artículos sobre historia y política europea, mas tarde sobre la situación en México. La influencia de Saint-Angelo dio pie para que Galli y Linati se decidieran a comentar la política mexicana de entonces, lo que disgustó a Heredia, que finalmente se separa en el numero 28 del 21 de Julio, como lo mencioné antes. En el numero 30 se anuncia una publicación de Saint-Angelo acerca de la agresión extranjera que se prepara, y en el numero 23 aparece una biografía de este personaje, defendiéndolo de los ataques que le hacia la prensa oficial, con el apoyo del grupo político de los Yorkinos, lo que alimentó la lucha con el grupo Escocés, y culminó con la expulsión de Saint-Angelo de México.

La salida de Linati tampoco fue ajena a la política, ya que en el *Iris* publicó una imagen llamada la tiranía, y el 9 de Julio de 1826 el periódico El Aguila Mexicana lo defendió ; pero Linati fue expulsado de México el 27 de Septiembre debido a su amistad con Saint-

---

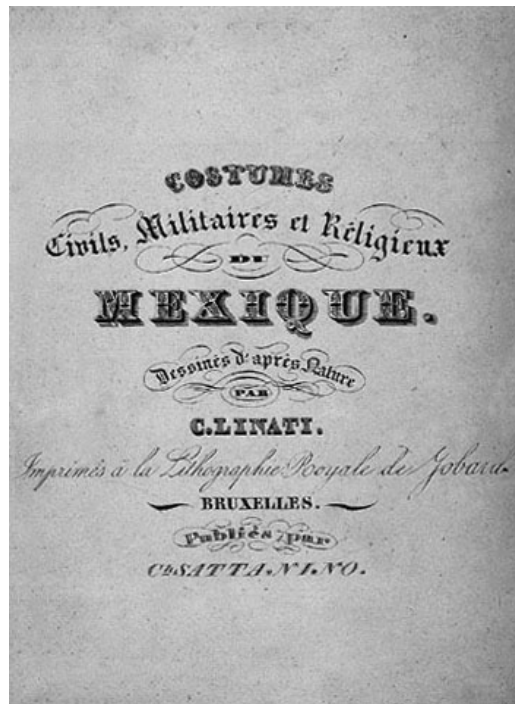
<sup>6</sup> María del Carmen Ruiz Castañeda. Introducción a *El Iris*, edición facsimilar. México UNAM/IIB 1988. citado por Arturo Aguilar Ochoa en *La Litografía en la Ciudad de México, los años decisivos: 1827-1847*.

<sup>7</sup> Leonardo Sciascia, *El siglo educador*, en *Crucigrama*, traducción de Stella Mastrangelo, Lengua y Estudios Literarios, México, FCE, 1990.

<sup>8</sup> *La Litografía en la Ciudad de México los años decisivos: 1827-1847*, Arturo Aguilar Ochoa

Angelo; se embarcó con destino a Bruselas, el gobierno lo quiso alejar aunque fuera momentáneamente<sup>9</sup>.

En Bruselas, Linati publicó la colección *Costumes civils e militaires et religieux du Mexique*, donde, acompaña cada una de sus imágenes con textos y hace comparaciones de algunos personajes, como el vagabundo con el lazzaroni de Nápoles. Linati dibujaba a semejanza de sus compatriotas, no teniendo una visión libre, como es el caso de cualquiera de sus congéneres.



En el siglo XIX, los europeos tenían mayor grado de exquisitez, tanto en las formas como en los conceptos; por ejemplo, Ackerman litografiaba los monumentos que ilustraban el *Voyage de Humbolt et Bompland*, editada en Paris, Francia, en 1815, lo que abriría un nuevo camino a los litógrafos.

En Londres, Stadler, Osborne y Jakes presentaban las primeras litografías iluminadas; pero quien lo llevó a la perfección fue Lemglume, en sus estampas a color de *Trajes de España*, circa 1825.

El maestro José C. Valadés (octubre, 1962, D.F.) considera al libro *Costumes civils e militaires et religieux du Mexique* de Linati como una colección de imaginación y laboriosidad estrambótica.

---

<sup>9</sup> Manuel Toussaint, La Litografía en México en el siglo XIX



Linati no concuerda con la idiosincrasia de México, porque ni las costumbres, ni los trajes ni la tipología mexicana aparecen en su libro; tiene especial mérito el dibujo y el grabado, pero existe la duda en la elaboración de estas litografías, pues se cree que algunos colegas le ayudaron a dibujarlas en Bruselas.

Linati regresa el 9 de diciembre de 1832 por el puerto de Tampico, pero con muy mala suerte, pues al tocar tierra mexicana es atacado por la fiebre amarilla y muere el 11 de diciembre.



### 1.3 Los litógrafos representativos con el tema de escenas costumbristas

Para hablar de los primeros mexicanos que hicieron litografías, es necesario referirnos a los artistas extranjeros que llegaron a nuestro país y a toda Latinoamérica a inicios del siglo XIX, ya que estos tuvieron una influencia trascendental en la creación del nuevo medio de impresión gráfica, que era la litografía; “la apertura directa al tráfico con países extranjeros, que en la década 1810-20 significó casi exclusivamente con Gran Bretaña, y en la siguiente década todavía tuvo un predominio, aunque menos abrumador, ofreció productos importados en volumen más abundante que en el pasado, y a precios considerablemente más bajos que los corrientes en la última etapa colonial”<sup>1</sup>, de lo cual abrió las puertas a todo extranjero que quisiera pisar tierra mexicana.

Los artistas extranjeros practicaban varios géneros, como el paisaje y temas arqueológicos, los cuales se exhibieron en Europa y EUA, y tuvieron un impacto muy fuerte en México; un número importante de ellos fueron muy conocidos, incluso algunas de sus obras sirvieron como modelo para realizar imágenes del país.



La influencia que los artistas viajeros tuvieron en los primeros litógrafos mexicanos fue muy amplia. En un inicio, la poca experiencia existente en la técnica favoreció su

<sup>1</sup> La herencia de la emancipación hispanoamericana en Reforma y disolución de los imperios ibérico, 1750-1850, TULLIO HALPERIN DONGHI, Madrid, Alianza Editorial, 1985

influencia; ante la falta de imágenes sobre nuestro país, tanto en paisaje, como en arqueología, escenas costumbristas y tipos populares, se tuvo que recurrir a lo hecho por los ellos; esto se aunaba el que muchos artistas no tenían recursos para ir directamente al lugar a dibujar *in situ* en las ruinas prehispánicas, como lo hiciera Catherwood y Charnay; Para poder hacerlo se exigía un subsidio que solo a nivel institucional se podía conseguir, o pagarlo con sus propios recursos como lo hizo Alejandro de Humboldt.

A los talleres les era difícil subsidiarlos; así, las publicaciones de los editores extranjeros cubrían las necesidades requeridas, no sin antes pasar por la aceptación del público mexicano, ya que en muchos casos se denigraba la imagen del país y se daba una visión falsa de México.

Algunos de los artistas viajeros se llevaron sus obras a otros países sin que se llegaran a conocer en México; pero algunos de estos trabajos llegaron más tarde, como Trajes civiles, militares y religiosos de México de Claudio Linati (Bruselas 1827), y Vistas de México, de Daniel Thomas Egerton (Londres 1840).

Los dueños de los talleres litográficos o sus editores asumían la responsabilidad y propiedad de la obra gráfica, no reconocía el crédito de los artistas litógrafos mexicanos, práctica que no solo se dio en México sino en los países europeos.



La formación de los litógrafos mexicanos se dio en los talleres privados y con algunos maestros de la Academia de San Carlos. Al comenzar los trabajos en los talleres de litografía, perfeccionaban sobre la marcha las bases que ya tenían; algunos completaban su formación con el conocimiento técnico, como el manejo de maquinaria y el proceso de

---

impresión, y después establecerían sus propios talleres como los artistas Plácido Blanco, Hipólito Salazar y Hesiquio Iriarte<sup>2</sup>

El primer mexicano en dibujar litografías, incluidas en *El Iris*, fue un oaxaqueño llamado José Gracida, quien realizó el 21 de septiembre de 1826 los primeros retratos de Miguel Hidalgo y Costilla y de José María Morelos y Pavón, recordemos que estas imágenes no tenían muy buena calidad de impresión ya que el impresor, en este caso Linati, no tenía la experiencia necesaria. El esfuerzo de Gracida en el dibujo fue muy satisfactorio, pero tanto en el físico como en los trajes de los personajes, falta un poco más de expresión, las líneas son muy duras y su valor tonal es abstemio. En los trabajos realizados posteriormente por otros litógrafos mexicanos se ve una transformación que llega a igualar o superar las litografías realizadas por extranjeros.

Los primeros retratos que se comenzaron a editar en publicaciones como El Mosaico Mexicano y El Recreo de las Familias, en 1838, incluían litografías de personajes famosos, especialmente de escritores, como Calderón de la Barca o Víctor Hugo, hechas en la litografía de Roche y Fournier, y copiados de obras extranjeras, a excepción de José María Heredia, de Verger. Después de los retratos del *Iris* de Linati, se puede decir que fueron de los primeros retratos mexicanos en litografía publicados en una revista literaria.

En 1840, en la reedición del primer número de El Mosaico Mexicano, aparecen retratos de la poetisa Sor Juana Ines de la Cruz (Juana de Asbage) y del fraile Fray Pedro de Gante, copiados de pinturas coloniales; estas obras representan un esfuerzo por captar la fisonomía de los personajes, aunque hayan sido copiadas. Hipólito Salazar y Plácido Blanco se especializaron en retratos.

La inclusión de la práctica del retrato fue en aumento en todas las revistas ilustradas de la época; aunque en un principio fueron tomadas de cuadros de pintores como Pingret; poco a poco, por las necesidades visuales del público, los litógrafos empezaron a elaborar retratos de personajes vivos, como fue el caso de actores, músicos y cantantes del teatro y de la ópera. El Apuntador sería el primero en incluir en 1841 dicho tipo de retratos. En el aparecieron las imágenes de Fernando Martínez, en pleno auge de su vida teatral; el actor español Miguel Valletto y la cantante de ópera Anaide Castellan de Giampetro. Los retratos de actores trajeron consigo una mayor propagación de su imagen, y con ello su fama, en momentos en que la fotografía no podía realizar copias en daguerrotipos (aunque no se descarta que fueran utilizados para sacar el retrato original).

En todos estos retratos, la figura aparece de tres cuartos y girada un poco de perfil, o casi de frente sin ningún otro fondo u objetos que distraigan la vista; lo importante de ellos es que reproducen la fisonomía, que creemos fiel al original, lo que hace que resalte la personalidad de cada uno de los retratados; en ellos percibimos rostros alegres o aburridos por ejemplo. Según algunos estudiosos de la materia señalan como ya lo había mencionado, que los retratos fueron tomados en su mayoría de cuadros al óleo, miniaturas o dibujos a lápiz que proporcionaban los mismos retratados; sin embargo, la rapidez del dibujo para poder pasarlos a planchas litográficas así lo permitía. Lo anterior no demerita la

---

<sup>2</sup> La Litografía en la Ciudad de México los años decisivos:1827-1847, Arturo Aguilar Ochoa

---

calidad con la que se hacían las litografías, que ya estaba a la altura de cualquier trabajo hecho en Europa.

Podemos decir que, desde finales de la década del 40, los retratos que hacían los litógrafos mexicanos ya había alcanzado su madurez artística.

En el álbum Apuntes para la historia de la guerra entre México y los Estados Unidos, publicado en 1848 y dibujado por Placido Blanco, se incluyen los retratos de varios generales mexicanos y estadounidenses, como el General Santa Ana, Mariano Aristas o Zacarías Taylor; ellos demuestran la calidad que habían alcanzado los litógrafos mexicanos.

Los primeros mexicanos en dibujar retratos, tipos populares, escenas costumbristas, paisajes y paisaje urbano son:

Ignacio Serrano, aprendiz de la técnica de litografía, junto con el oaxaqueño José Gracida por el italiano Claudio Linati, asumió el cargo de maestro de litografía en la Academia de San Carlos después de la salida de Linati de nuestro país; en 1830, ya había dibujado y litografiado algunos facsímiles como “El árbol de la cera”, en 1832, contaba con varios alumnos como: Hipólito Salazar, José Antonio Gómez, y José Aniceto Serrano, entre otros.

Para el 14 de Enero de 1836, el periódico El Diario del Gobierno publicó un aviso en el cual se anunciaba que José Aniceto Serrano, profesor de dibujo y de litografía, abriría su establecimiento de enseñanza de dibujo por el precio de seis pesos mensuales.

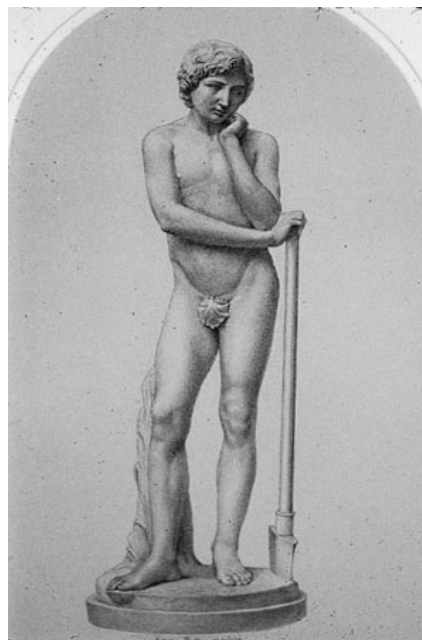
Hipólito Salazar Su nacimiento se ubica entre 1813 y 1816. Comenzó a estudiar dibujo con Ignacio Serrano, entre 1832 y 1835, en la Academia de San Carlos; después se incorpora a la casa litográfica de Mialhe y Decaen, en 1838, y a la de Bandowin-Decaen en 1839, en este año decide instalar su propio taller de litografía.

Fue litógrafo e impresor, estupendo dibujante académico; maestro en las reproducciones de obras de los europeos, y sus versiones superan a veces a el original. A partir de 1839, colabora con varias revistas y editores, especialmente con Vicente García Torres, con quien establece una mancuerna productiva, ilustrando revistas como El Diario de los Niños (1839), El Apuntador (1841), El Semanario de las Señoritas (1841), entre otros, hasta 1845, cuando fue exiliado García Torres; entonces, Hipólito Salazar trabajó con otros editores, los que así mismos se llamaban “antiguos redactores del Museo Mexicano”, en La Revista Científica y Literaria en 1845.

La factura de las imágenes es excelente en todas sus publicaciones, percibiéndose su progreso a lo largo de los años; incluso, en algunas introduce técnicas innovadoras, como la integración de texto e imágenes en la misma página; además incluyó una gran cantidad de viñetas, que le dan un sentido pictórico.

Algunas de sus primeras litografías se conservan en la Academia de San Carlos, como: “Amorcillos”, “San Juan”, “Judith”, “Mma. Queriau en el baile de los salvajes de la

Florida”, todas bajo el sello Lit. Hipólito Salazar y Lita. De la Academia de México, bajo la dirección de Ignacio Serrano. En estas obras se nota gran calidad de composición y dibujo, aunque la impresión revela ciertas impericias de los litógrafos. También realizó algunas copias de esculturas y relieves, lo mismo que de óleos a partir de 1850 en la Academia de San Carlos, , según datos tomados de la tesis realizada por el Doctor Arturo Aguilar Ochoa en Octubre del 2001.



Joaquín Franco Heredia Trabajó abundantemente con varios editores y casas litográficas desde 1840, pues no tuvo inclinación por alguna casa litográfica en especial, trabajaba donde lo llamaran o por solicitud. Sus primeros trabajos aparecen en El Diario de los Niños y La Guirnalda; también participa en los tomos III y IV de El Mosaico Mexicano en 1840, V y VI en 1841 y VII en 1842. Como lo habíamos dicho, no se encuentra su firma en ellos, pero se cree que sí son suyos. En cambio, en El Repertorio de Literatura si aparece la firma de Heredia en litografías como el retrato del Señor Pineda, actor del teatro Principal de la ciudad de México.

Se supone que en el taller litográfico de Massé y Decaen, Heredia y Placido Blanco aprendieron lo elemental en dibujo y litografía. En 1842, se edita el libro La Tierra Santa, donde se encuentra la firma de Heredia, esta obra es importante porque se inicia en los géneros donde destacaría, las vistas, los tipos y las escenas costumbristas, que aunque son copias, le sirvieron para realizar mas tarde sus originales.

Su colaboración mas importante es en la colección Costumbres y Trajes Nacionales, donde aparecieron varios tipos populares, de los cuales Heredia firma tres: “los cocheros”, “los rancheros” y “puesto de chía en Semana Santa”. Estos trabajos son originales ya que Heredia trata de recrear la vestimenta, el estilo y las actitudes de los mexicanos; la

---

litografía del puesto de chía en semana santa marca el paso hacia el desarrollo de la litografía en el género de las escenas costumbristas y tipos populares.

En 1844 litografía “La corrida de toros de San Pablo”; en ella vuelve a plasmar una escena costumbrista; en 1845 junto con Hesiquio Iriarte, participa en El Gallo Pitagórico con caricaturas: “Bases Orgánicas”, las trece bases escritas en 1841 por la junta legislativa en Tacubaya, después de la caída de Bustamante, que legitimaron la ascensión de Santa Anna al poder; son evidentes los rostros de los ministros de Guerra, Justicia, Hacienda y Relaciones derrotados después de haber gozado del poder; aquí demuestra no solo su habilidad en el dibujo, sino su gran inventiva crítica.<sup>3</sup>

En 1842, tanto Heredia como Iriarte ilustraron algunas imágenes costumbristas del Periquillo Sarmiento; de 1843 a 1846, Heredia hace copias litográficas de pinturas coloniales sobre la conquista hechas entre el siglo XVII y XVIII por los mismos españoles, puesto que tienen una visión muy europea semejante a los biombos y lienzos expuestos en el Museo de América de Madrid, evidente anacronismo; basta citar una escena de ejemplo: un indígena lleva en lugar de un taparrabo un faldellín, al fondo se encuentran torres y techos de dos aguas, en lugar de la arquitectura de nuestros pueblos indígenas. En 1846 se registra su última aparición, en Rabinson Crusoe editado por Cumplido.

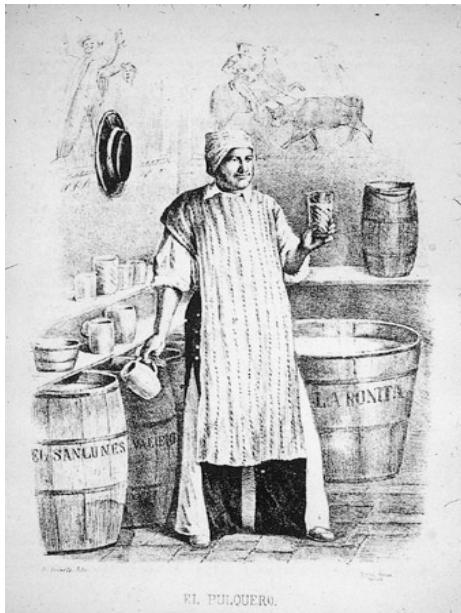
Hesiquio Iriarte y Zúñiga (1824-1903) Al igual que Heredia, permaneció sólo como dibujante; adquirió su imprenta en la década del 50. Aún siendo adolescente, en 1840, colabora con litografías en las revistas El Mosaico Mexicano, El Repertorio de la Literatura y Variedades y en El Almacén Universal, en casi todos los géneros: vistas, retratos y escenas populares.<sup>4</sup> En 1842, comparte créditos con Heredia en El Quijote de la Mancha. En 1843, ilustra la novela El Gil Blas de Santillana, con imágenes a color en el novedoso método cromolitografía. En 1843 y 1844, colabora en El Museo Mexicano con algunas vistas del país; Arturo Aguilar Ochoa le atribuye unas litografías no firmadas, en Costumbres y Trajes Nacionales: “El Aguador” y “La Jarochita”.

En 1845, aparece en El Gallo Pitagórico, donde demuestra sus capacidades para dibujar tipos y escenas del pueblo mexicano, cargadas de sátira, mensaje social contra los magistrados, un juez, su escribano y los periodistas: “el artesano” y “el agiotista” son algunas de sus obras para esta publicación. En 1854, Iriarte participa en Los mexicanos pintados por sí mismo, allí también demuestra una gran técnica. Ese mismo año, Iriarte establece su propio taller, asociado con Francisco Díaz de León, Luis G. Inclán y Santiago Hernández.

---

<sup>3</sup> La Litografía en la Ciudad de México los años decisivos:1827-1847, Arturo Aguilar Ochoa

<sup>4</sup> ídem.



Ya en su propio taller, Iriarte produce el “Hospital de los padres dementes de La Santísima de México”, copiada del pintor José Jiménez, y “Cocina de los padres dieguinos de México”, de Jesús Cajide; en 1956, el “Anti-sacristía del convento de San Francisco de México”, copiado de la pintura de Eugenio Landesio; estas obras fueron mandadas hacer por la Academia para obsequiar a sus suscriptores de las exposiciones anuales, lo cual evidencia que tanto Iriarte como Salazar desarrollaron un estrecho vínculo con la Academia de San Carlos.

Plácido Blanco (1818?-1890?) Las primeras colaboraciones suyas que se registran son en El Mosaico Mexicano en 1840, con algunos retratos de Plácido en el tomo cuatro de la revista; al igual en la novela Los amantes de Teurel, con los retratos de los protagonistas, Isabel Segura y Diego Juan Martínez Marcilla; aunque se dice que fueron tomadas de un europeo.

Blanco, dibujante y litógrafo, se especializó en el retrato, a diferencia de Salazar, Castro, Iriarte o Heredia, quienes lo hicieron en la escena costumbrista o tipos populares;<sup>5</sup> Plácido sentía fascinación por el rostro humano, por ejemplo, en Variedades y Repertorio de Literatura (1840-1) manifiesta su gusto por los rostros, titulados como “El chimpancé”, “Goethe”, “El cóndor”, y “La virtud recompensada”.

En 1841-1842 produce imágenes para El Mosaico, 1843-1844; en El Museo Mexicano, entre otros, en el tomo II, 1843, el retrato de María Stuart. Ese mismo año colabora en El Gil Blas, de Santillana, también con retratos; junto a Iriarte, Blanco, en 1845 colabora en la novela Burg Jargal de Víctor Hugo; impresa en el taller de Cumplido.

<sup>5</sup> ídem.

---

Con su gran experiencia, Blanco trabaja para la Revista Científica y Literaria en 1845, junto con Hipólito Salazar y Hesiquio Iriarte; pero en el siguiente volumen se desliga de Salazar; después adquiere su propio taller, pero en 1847, al igual que muchos otros litógrafos, quedan sin trabajo, debido a la guerra.

En 1848, Blanco establece su taller en otro lugar y edita Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos con retratos de generales mexicanos y estadounidenses; ese mismo año colabora en El Eco del Comercio, con el retrato de Pío Nono y del escritor Lamartine; en 1850, es invitado por el gobernador del Estado de México para que establezca su taller en Toluca; desde entonces se pierde su pista<sup>6</sup>.

Casimiro Castro: Nace el 24 de abril de 1826 en la Ciudad de México y muere el 8 de enero de 1889 (datos biográficos de Alfonso de Nevillate). A la edad de 18 años tuvo su aprendizaje académico bajo la tutela de Pedro Gualdi, experiencia fundamental para la obra de Castro; como señala Ricardo Pérez Escamilla, no se han encontrado indicios de los estudios de Castro; pero revela dominio del dibujo, composición y perspectiva, así como espacial minuciosidad en el detalle.

Casimiro Castro contrajo nupcias con la hijastra de José Antonio Decaen, Soledad Cobo; el impresor francés lo formó en su taller y publicó numerosos periódicos y revistas donde intervino su yerno. En 1880 se convirtió en el impresor y cabeza de la casa Decaen.

Sus primeros trabajos se publican en periódicos literarios y religiosos: El Museo Mexicano, El Gallo Pitagórico, El Católico y La Ilustración Mexicana. A su corta edad es consagrado tanto en el retrato como en el paisaje; su madurez y destreza se hacen evidentes en el dibujo y en el manejo del claroscuro.

En el álbum México y sus alrededores (1a edición 1855-1856), Castro definió la imagen de México y de los mexicanos; es un álbum comparable con la obra de los maestros europeos del género. Castro plasma al hombre en el escenario de la vida cotidiana, su urbanismo, su arquitectura civil, religiosa y militar; las costumbres sociales y sus actividades comerciales y culturales.

Artista moderno, Castro, presenta las primeras vistas panorámicas de la ciudad, utiliza varios sofisticados instrumentos ópticos: caja negra, binoculares, gonioscopio, y con otras herramientas como el pantógrafo, leroy y planímetro, y a veces recurría a la fotografía.

---

<sup>6</sup> ídem.





Antonio Saborit, en su artículo “Tipos y Costumbres”, dice que en las obras de Castro no solo aparece el reparto urbano de una ciudad colonial sino el surgimiento de las multitudes, las variedades de trajes y todos los tipos de personajes populares, con un aire de fiesta y ocio. Al plasmar las masas urbanas, Castro encuentra una manera de registrar los contrastes de la sociedad en la que vivió; su tema más frecuente es la celebración o el ocio, a las puertas de los templos y las plazas; uno de sus ángulos más utilizados es desde un globo aerostático o una azotea.

Los paisajes urbanos de Casimiro Castro en el álbum México y sus alrededores, editado por Cumplido entre 1855-1856, se abren hacia una capital que no había variado ni en su traza, ni en las edificaciones desde la colonia; para entonces, a la ciudad se había sumado tan solo la “Fuente de la Libertad” y el “Teatro de Iturbide” en la década de los años veinte, y el “Teatro de Santa Anna”, en la década de los cuarenta. Así, el grueso de la

arquitectura representada en sus litografías fue la gran arquitectura barroca mexicana que había florecido en todas partes del país.

Desde los primeros intentos por rescatar la realidad mexicana en las imágenes litográficas, los tipos populares se incluyeron en las publicaciones periódicas por la necesidad que se tuvo, tanto en el ámbito nacional como en el extranjero, de conocer las características de nuestros habitantes; quizá, uno de los primeros ejemplos se encuentra en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas*, publicado en 1841, donde se encuentra la imagen “la mejicana”; según Maria Esther Pérez Salas, “no se da en esta imagen un tratamiento propio de los tipos y probablemente fue tomada de una pintura o figura de cera”; se ha mencionado que por falta o escasez de obras mexicanas se recurrió a las copias de los artistas viajeros, como las de Waldeck, “la Meridana”, “El Indio Contrabandista”, aparecidos en *El Museo Mexicano* y *El Liceo Mexicano*, 1844.

Esta situación cambió, ya bien entrada la década del 40, con obras como “El Aguador”, “La Jarochita” o “Los Cocheros” incluidos en *El Museo Mexicano* y proyectados originalmente para una colección que llevaría por título *Trajes Nacionales*.



Los tipos populares son el antecedente inmediato de las escenas costumbristas, pues fueron el primer paso para representar las costumbres mexicanas de manera mas vivida. Otro factor que intervino en esta producción fue la ambientación alrededor del personaje para lograr la escena, como sucede en la litografía “Puesto de Chía en Semana Santa”, uno de los primeros logros del género, de Joaquín Heredia; a esto le antecede *El Periquillo Sarmiento* (1842) y luego *El Gallo Pitagórico* (1845); estas obras representan el eslabón para los primeros intentos de escenas costumbristas. Si se descarta el dibujo “La Mejicana”, de autor extranjero, aparecido en 1841, se puede decir que será la primera vez en que se incluya los tipos populares de México en litografía y hechos por los propios

mexicanos en la colección *Trajes Nacionales*. A partir de allí los litógrafos se esfuerzan por crear imágenes originales, con figuras de cuerpo entero, de pie, en primer plano y poniendo cuidado en las actitudes y en la indumentaria.

Para llegar a las escenas costumbristas de enorme calidad se tuvo que pasar por la copia y los ensayos en el género. Uno de los primeros en publicar este tipo de obras fue Vicente García Torres, quien en 1839 incluyó en la revista *El Diario de los Niños*, la obra “Batalla de gladiadores”, la cual exigía mayor movimiento en los personajes y conocimiento en la composición. En 1842, un autor anónimo aunque se le atribuye a Joaquín Heredia o a Hesiquio Iriarte produjo “el Periquillo Sarmiento”, un famoso personaje de Fernández de Lizardi; en él recreaba escenas costumbristas sus azarasas peripecias. La edición de García Torres exigía crear escenas con personajes en acción, sin la rigidez del retrato, ubicadas en un espacio físico plenamente reconocible y en diferentes ámbitos: una cocina, el interior de un palacio, la recámara de un pobre, la cárcel, un templete chino, entre otros. Tuvo, asimismo, que recrear situaciones concretas, como un baile, un banquete, un duelo de caballeros o la agonía de un enfermo; esto implicaba una amplia capacidad para dibujar correctamente tanto objetos, como el dibujo anatómico, y también el conocimiento de la perspectiva y de la composición.



Ignacio Cumplido hacía serias recomendaciones a los dibujantes litógrafos para lograr un paisaje nacional y García Torres lo hacía para las escenas mexicanas de gran realismo; en ambos casos las necesidades producen buenos frutos y, de alguna manera la intención de crear esa visión nacional.

Para 1843, Cumplido se da cuenta de lo importante del género, y lo expresa en su siguiente publicación, pues se destacan en *El Museo Mexicano* los paisajes con escenas

---

costumbristas y tipos populares, lo cual los dibujantes tienen que echar mano de sus excelentes recursos para lograr una mejor composición.

Como hemos mencionado, la litografía en esa época tenía serias limitaciones y exigencias visuales, pues, al no contar con pintores que retrataran la vida cotidiana de los mexicanos, se recurría con frecuencia a los escasos ejemplos realizados por los extranjeros; por eso en El Museo Mexicano Manuel Payno escribió el artículo llamado “Cacería de venados en Orizaba”, en el hacía un llamado a los pintores mexicanos a que se inspirasen en la naturaleza nacional:

*“Artistas que tenéis la paleta y los pinceles en la mano, pintad esta magnífica naturaleza, trasladad al lienzo estas escenas que tienen tanto de sencillo e inocente, como lo sublime y salvaje. Aquí en México están las montañas de lapizláluzi, el cielo de zafiro, el horizonte nácar y anteado, y las costumbres singulares de los pueblos nuevos. Pintad, que la fortuna protegerá vuestra vida y la fama nuestra tumba”.*

Después de la reorganización de la Academia, en 1847, los artistas plásticos comenzaron a tocar los temas populares. Ello representó al mismo tiempo una desventaja y una ventaja para los litógrafos: la falta de modelos obligó a los litógrafos a crear sus propias composiciones, sin copiar lo que se tenía, especialmente en las escenas costumbristas y los tipos populares. Como ya lo había dicho, los pocos que trabajaban este género eran llamados “artistas viajeros”, pero como no se conocían las obras de todos en México y no todas podían adaptarse a los textos de las revistas, se vieron obligados a crear composiciones originales. Así mismo, las escenas costumbristas tuvieron fuerte demanda al igual que el paisaje urbano, por los intereses nacionalistas subyacentes y la búsqueda de lo mexicano. En conclusión las costumbres y vestimenta eran, si podemos decirlo así, lo más característico de lo mexicano como elemento de identidad.

---

## 1.4 El Taller de la Gráfica Popular y sus aportaciones

En 1920 comienza la época del muralismo, después de una huelga en la Academia de Bellas Artes, y en consecuencia las escuelas al aire libre. El movimiento muralista pretendía ser un medio para concienciar a la nación “un movimiento local, vinculado a los acontecimientos políticos del país”.<sup>1</sup>

Siqueiros, uno de los tres grandes del muralismo, gracias a sus viajes a Europa, traía noticias, y conocimiento del manejo del expresionismo, futurismo y cubismo. Así el muralismo bastó para ser tomado como modelo por los pintores latinoamericanos como de Estados Unidos, las escuelas al aire libre comenzaban a llenar su cupo.

La demanda de los problemas políticos del país tomaban una forma homogénea para la representación del “arte mexicano”. Las figuras de Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Emilio Amero, Fernando Leal (la mayoría integrantes del futuro TGP).<sup>2</sup>

Con el muralismo se formó la idea de generar un movimiento que no dejara de estar relacionado con el pueblo y que no quedara solo en los muros, un arte para el pueblo. Así la gráfica respondió a esas exigencias, antes del TGP existieron manifestaciones gráficas como el movimiento estridentista, que fue influenciado por el expresionismo, en todos sus aspectos, “movimiento literario que nos legó poemas, manifiestos contra la burguesía, la academia y el conformismo, espléndidas xilografías, dibujos, pinturas y máscaras”.<sup>3</sup> Después surgió el grupo 30-30, que trabajó a finales de la década de los 20 y que duró hasta 1935 pero que no tuvo la trascendencia que el TGP.

Siqueiros decía que los artistas no podrían hacer aportaciones inteligentes sin un amplio espíritu colectivo ni disciplina orgánica dentro del grupo.

Llegada la década de los treinta, la agitación política comenzaba a afectar mundialmente la situación, la amenaza tomaba formas de fascismo, la situación y el nivel de vida se dificultaba sobre toda la clase obrera.

En 1934, México sufría una crisis económica, el número de desempleados se había elevado considerablemente, el recrudecimiento de la represión política, e incluso la posible instauración de un gobierno abiertamente fascista, esta actividad sindical y política creciente, tanto cuantitativamente, provocó que los artistas retornaran al capital desde las provincias y de los diversos países del exilio, para presentar sus exigencias y participaciones de manera organizada en las luchas sociales. En febrero de 1934, treinta escritores, músicos y artistas se unieron para formar la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Prignitz, Helga. Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977. 1992

<sup>2</sup> Nuñez Aguilera J Fanuvy. Dicese de la fauna urbana mexicana. 2003

<sup>3</sup> Rodríguez Antonio. 60 años del TGP. 1997

<sup>4</sup> Prignitz, Helga. Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977. 1992

A la salida de Calles del poder, entra Lázaro Cárdenas, se dice que representaba la lucha del pueblo mexicano por su liberación política y económica, con el gobierno de Cárdenas sucede la creación de talleres en todo el país a fin de impedir la penetración de la “falsa cultura imperialista”, la LEAR fue apoyada por el estado en pro de la clase obrera, esto sirvió para que Leopoldo Méndez realizara el plan de trabajar un taller, y así surgió un Taller-Escuela de pintura mural colectiva de artes gráficas: taller de escuela de LEAR, después se hizo publico el llamado a artistas a que “se unieran en una alianza, para poder servir mejor a la causa revolucionaria.”<sup>5</sup>

La liga de escritores, publicaba escritos ilustrados con diversas graficas donde “ los grabadores tiene como temas los conflictos sociales, la crítica a las condiciones de trabajo de la masa campesina y obrera, con el uso del contraste de negros, blancos y grises en los grabados se simboliza el enfrentamiento entre distintas posiciones ideológicas.”<sup>6</sup>

En 1937, la LEAR inicia su disolución, al advertir esto Leopoldo Méndez, concibió un plan de unir a varios artistas para trabajar conjuntamente en un taller propio, surge así el TEGP, también con la condición de no depender del estado y conservar como taller de artistas independientes.

En la primera mitad del siglo pasado, en la década de los treinta, funge el origen del Taller Editorial de la Gráfica Popular, en medio de un ambiente hostil, con sus anomalías, como en todos los gobiernos, es creado el TEGP (Taller Editorial de Gráfica Popular), aunque después se llamo TGP.

Después de un año adopta su nombre actual el TGP, reconociendo como fundador a Leopoldo Méndez, mismo que estudio en la Academia de San Carlos, la escuela de pintura al aire libre, grupo estridentista, 30-30 y miembro de la LEAR, es notorio el desarrollo del discurso grafico, que culmino en ser el mas representativo en el TGP.<sup>8</sup>

Para que el taller marchara, era necesario “fijar una cuota de inscripción de quince pesos para cubrir las primeras necesidades practicas”<sup>9</sup>, finalmente el TGP, da a conocer su postura definitiva, en un logotipo realizado por Xavier Guerrero, la idea del logotipo como de la declaración de principios, la idea es la colectividad. En esta colectividad les exigía un ritmo de trabajo uniforme, así como también el llegar a un acuerdo de manejar formas en un estilo homogéneo.

En los primeros años del TGP, se veía la influencia del muralismo, solo que llevado a la gráfica, esto se manifiesta desde el LEAR, donde Siqueiros y Rivera discutían acerca del futuro de la plástica mexicana: “*nos referimos a estampa, reproducciones de dibujos, hojas impresas con literatura e ilustraciones, pinturas transportables, reproducciones por medios, etc. La población mexicana, apenas conoce las obras, mucho menos puede hablar*

---

<sup>5</sup> Ibid

<sup>6</sup> Gutierrez, Juana. Leonardini Nanda y Stoopan, Jenny. La epoca de oro del Grabado Mexicano...historia del arte mexicano

<sup>8</sup> Nuñez Aguilera J Fanuvy. Dicese de la fauna urbana mexicana. 2003

<sup>9</sup> Prignitz, Helga. Taller de la Gráfica Popular en México 1937-1977. 1992

---

*de utilidad alguna para los obreros y campesinos. Los coleccionistas extranjeros se han especializado en unos pocos artistas mexicanos.*<sup>10</sup>

Este punto definía el acuerdo de hacer llegar un mensaje masivo y de mejor e inmediato entendimiento para el pueblo, la manera mas eficiente fue el grabado en linóleo. El taller considero que si bien la capa de la población a quien iba dirigido el trabajo era pobre y no podía adquirir un grabado que subiera de costo, también los artistas lo eran.<sup>11</sup>

La influencia de José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco, esta admiración por Posada se debió no solo a su habilidad técnica y formal, sino al uso del grabado en México de acuerdo a su vocación original: “el ser producto de consumo popular”. En cuanto a Orozco, la virulencia y el sarcasmo de su época caricaturita política fueron básicos en el estilo de algunos carteles y volantes. Obedeciendo a un grabado popular, era muy común que dentro del TGP se encontraba obra desde volantes de propaganda hasta la aparición de grabados en el cine, en vinculación con la clase trabajadora y en apoyo a esta, así aparecen en colaboración con estos artistas, ilustraciones de textos para la alfabetización de los obreros, aunque existe la obra individual, la actitud que tendría el taller no obedecía a una intención de exponer sus trabajos únicamente en galerías.

*El grabado es un medio de divulgación de los hechos revolucionarios que algunos artistas luchan fielmente a su lado, fieles también a sus tradiciones del realismo plástico mexicano, tratando de poner siempre su capacidad creativa al servicio del pueblo. Los trabajadores podrán analizar que el arte es un oficio y una actividad socialmente útil y no puro entretenimiento ocioso como lo pretende la filosofía burguesa.*<sup>12</sup>

El TGP formó una imagen propia nacional, que no tenía nada que ver con el folclorismo sino con la identificación plena del artista con los problemas nacionales. Al tratar de manifestar una problemática valiéndose del realismo social, se involucra un carácter ilustrativo, porque trata de ser evidente una realidad, solo que el manejo de las formas obedece a un lenguaje que abarque mayor comprensión, un arte mas entendible para el pueblo. Se encuentran trabajos de litografías y grabados en madera y madera, la introducción del texto tenía una relación importante con la imagen, pues eran carteles.

El uso de la litografía era mas frecuente para la obra individual del artista, aunque en ocasiones se introdujo en carteles. Las litografías de los primeros años del TGP reflejan la formación de los respectivos artistas y están en duda con el modelo del muralismo y la gráfica expresionista, en cuanto a su estilo.<sup>13</sup> El realismo que requería el TGP, era el manejo de personajes en síntesis de forma que exigía el manejo de luces como en el expresionismo, o la relación del personaje con el observador que en repetidas ocasiones sigue la actitud frontal.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Ibid

<sup>11</sup> Gutierrez, Juana. Leonardini Nanda y Stoopen, Jenny. La epoca de oro del Grabado Mexicano...historia del arte mexicano

<sup>12</sup> Ibid

<sup>13</sup> Nuñez Aguilera J Fanuvy. Dicese de la fauna urbana mexicana. 2003

<sup>14</sup> Ibid

El TGP nos presenta no a un personaje ciudadano, sino la preocupación por el despertar del pueblo en la alianza a la clase trabajadora, temas revolucionarios, muy distante a la visión de Linati, aunque con una consigna similar, retratar el estilo de vida de la clase obrera, el personaje del TGP es el que el resto del país quiere negar, pero es una realidad que igual existe así como temas costumbristas, al igual que los mexicanos pintados por si mismos donde representa a toda la urbe pero no solamente obrera, sino toda la gente que convivía día tras día. Algunos de los miembros del TGP hicieron imágenes que representa a los personajes costumbristas de su época, tales como Ángel Bracho, Arturo García Bustos, Francisco Mora, Isidoro Ocampo y Everardo Ramírez.

Ángel Bracho nace el 11 de febrero de 1911 en México, D. F. Su padre era capitán del ejercito y su madre campesina, cursó cuatro años de primaria. Trabajo como cobrador de camiones, fue ayudante de carnicería, pintor de camas y peluquero. En 1928 estudia en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, México D. F., en un curso para obreros y desde el año de 1929 y hasta 1934 hace sus estudios regulares allí mismo. En 1936 se incorpora como profesor de dibujo en misiones culturales que recorrieron Oaxaca, Sinaloa, Nayarit y Baja California, trabajo con las tribus huicholes, y produce una serie de litografías sobre sus costumbres, mas tarde es nombrado maestro de dibujo en Escuelas Primarias del Distrito Federal, y desde 1945 se le designa ser orientador de la enseñanza del dibujo, del profesorado de las escuelas primarias. De 1933-38 es miembro del LEAR y en 1937 miembro fundador del TGP<sup>15</sup>.



41 El puente y el tilichero.  
Lito, 38,5 x 46,8 cm. 1944.  
*The peddler under the bridge.*

Arturo García Bustos nace en la Cuidad de México el 8 de agosto de 1926. su padre fue dentista y su madre murió cuando él tenía dos años, en 1941 estuvo en la Academia de San Carlos pero nunca encajó, la abandona e ingresa a la Escuela de Pintura y Escultura (La Esmeralda), allí estudio con los maestros Agustín Lazo, Diego Rivera y Frida Kahlo. Al

<sup>15</sup> El Taller de Gráfica Popular, Taller de Gráfica Popular, México D. F. 1949



mismo tiempo estudio el bachillerato de arquitectura en la Escuela Nacional Preparatoria Nocturna, pero lo abandona por dedicarse totalmente al grabado y la pintura. Fundó junto con Monroy y Estrada el Grupo Revolucionario de Artistas Jóvenes e ingresó al TGP en 1945<sup>16</sup>.



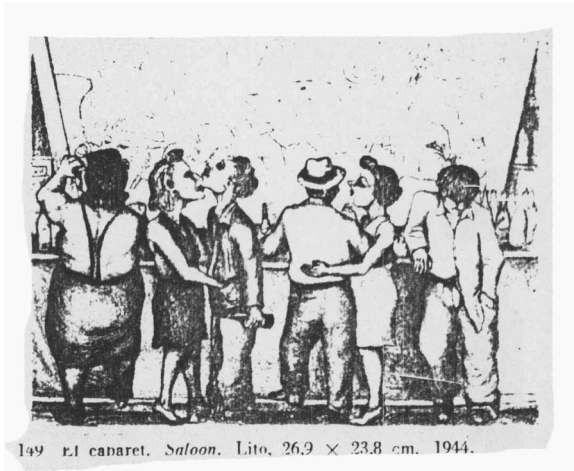
37 El tlachiquero.  
Lito, 27,8 × 35 cm. 1946.  
*The maguey worker.*

Francisco Mora, nace el 7 de mayo de 1922 en Uruapan, Michoacán, su padre era músico y su madre tejedora, de 1928-32 estudia la primaria en Uruapan y en Morelia; en 1933-35 estudia en la Escuela Técnica Regional Campesina “La Huerta” en Morelia, allí comienza a interesarse por el dibujo; en 1941 llega a la Ciudad de México para ingresar a la Escuela de Pintura y Escultura (La Esmeralda), en el primer año de estudios ingresa al TGP, haciendo litografías grabados y pinturas; en 1947 hace una colección de grabados sobre la vida de los mineros de Pachuca<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibid

<sup>17</sup> Ibid



149 El cabaret, Saloon. Lito, 26,9 × 23,8 cm. 1944.



Isidoro Ocampo, nace en Veracruz el 20 de junio de 1910, su padre maestro guardafaros, cinco años después lo envían a la capital para hacer estudios primarios y los de una carrera comercial, pero a los dieciocho años se rebela contra su padre y decide dedicarse a las artes plásticas. En 1928 asiste a los cursos nocturnos de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; en 1929 asiste al Taller de Artes del Libro dirigido por Francisco Díaz de León, al año siguiente lo nombraron ayudante de los maestros de grabado en madera y aguafuerte del mismo taller; en 1932 sale de la Escuela de San Carlos y empieza a pintar; trabajó como ilustrador de libros en la Imprenta y Editorial Cultural; en 1936 se le nombra maestro de Artes Plásticas en la Secretaría de Educación Pública, este mismo año ingresa al LEAR y en 1937 funda junto con otros artistas el TGP<sup>18</sup>.



388 El afilador.  
Lito, 36 × 50,5 cm. 1947.  
*The knife sharpener.*

<sup>18</sup> Ibid

Everardo Ramírez nace en 1906 en el barrio de Coyoacan D. F., inicio sus estudios en 1922 en la escuela primaria en Coyoacan bajo la dirección de A. Ramos Martínez; su trabajo fue publicado en una monografía de la obra de las Escuelas al Aire Libre, que editó la Secretaría de Educación Pública en 1928. empezó a grabar en 1930 y usaba un solo instrumento, por lo general la uñeta. Fue miembro fundador de la LEAR y del TGP<sup>19</sup>.

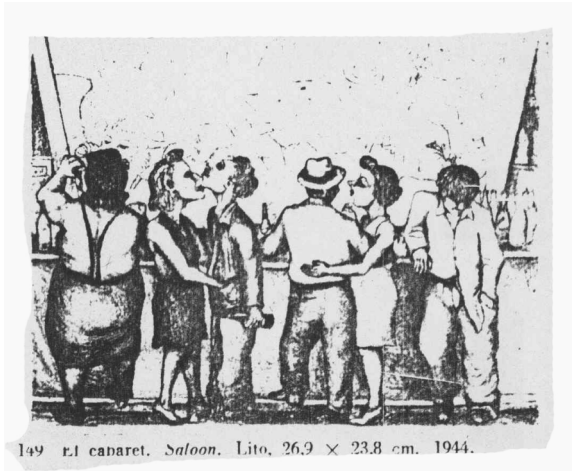


242 El abonero.  
Grabado, 10,5 × 13,2 cm. 1947.  
*Travelling vendor.*



240 Pepenador.  
Grabado, 7,5 × 10,2 cm. 1946.  
*Rag picker.*

<sup>19</sup> Ibid



149 El cabaret, Saloon. Lito, 26,9 × 23,8 cm. 1944.



Isidoro Ocampo, nace en Veracruz el 20 de junio de 1910, su padre maestro guardafaros, cinco años después lo envían a la capital para hacer estudios primarios y los de una carrera comercial, pero a los dieciocho años se rebela contra su padre y decide dedicarse a las artes plásticas. En 1928 asiste a los cursos nocturnos de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos; en 1929 asiste al Taller de Artes del Libro dirigido por Francisco Díaz de León, al año siguiente lo nombraron ayudante de los maestros de grabado en madera y aguafuerte del mismo taller; en 1932 sale de la Escuela de San Carlos y empieza a pintar; trabajó como ilustrador de libros en la Imprenta y Editorial Cultural; en 1936 se le nombra maestro de Artes Plásticas en la Secretaría de Educación Pública, este mismo año ingresa al LEAR y en 1937 funda junto con otros artistas el TGP<sup>18</sup>.



388 El afilador.  
Lito, 36 × 50,5 cm. 1947.  
*The knife sharpener.*

<sup>18</sup> Ibid

Everardo Ramírez nace en 1906 en el barrio de Coyoacan D. F., inicio sus estudios en 1922 en la escuela primaria en Coyoacan bajo la dirección de A. Ramos Martínez; su trabajo fue publicado en una monografía de la obra de las Escuelas al Aire Libre, que editó la Secretaría de Educación Pública en 1928. empezó a grabar en 1930 y usaba un solo instrumento, por lo general la uñeta. Fue miembro fundador de la LEAR y del TGP<sup>19</sup>.



242 El abonero.  
Grabado, 10,5 × 13,2 cm. 1947.  
*Travelling vendor.*



240 Pepenador.  
Grabado, 7,5 × 10,2 cm. 1946.  
*Rag picker.*

<sup>19</sup> Ibid

## *Capítulo 2*



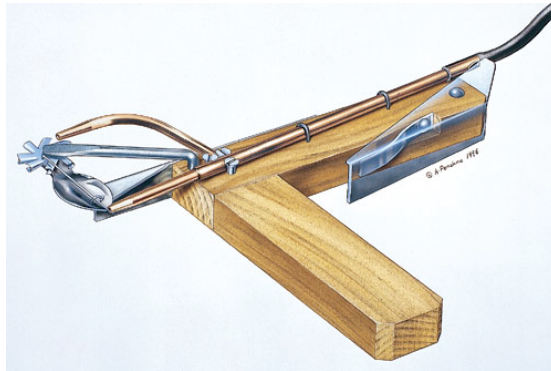
El aerógrafo

## 2.1 La historia del aerógrafo y su aplicación en las artes graficas

Para saber qué aerógrafo funciona mejor, se debe tener en cuenta que esta maquina produce un chorro perfecto, ya que la aguja está bien centrada en la abertura de la boquilla, pues las medidas utilizadas son del orden de centésimas de milímetro; para determinar la calidad del aerógrafo, se utiliza como criterio, el obtener la línea mas fina que el instrumento puede producir.

Todos los aerógrafos tienen forma de pluma estilográfica con una fina aguja en el interior, un inyector que mezcla el aire con la pintura y un receptáculo para esta última. Un tubo de goma conecta el aerógrafo con el suministro de aire elegido, (un compresor por ejemplo) que a su vez se regula con una palanca o interruptor.

Existe un debate sobre cuál fue el año de la invención del aerógrafo, algunos dicen que fue en 1879 y otros en 1888. existen registros de que en 1879 un joyero de Iowa, E.U. montó: una cuchara para depositar la pintura, una aguja de maquina de costura para hacer un aspersor, un destornillador con encorvadura, y dos pipas para los ductos, uno de aire y otro de pintura, todo atornillado en bloques de madera.



1879 año de invención

De nombre Abner, un genio inventor proveniente de una familia de joyeros; el vendió la patente a los hermanos Walkup en 1882 para \$700 dolares. El modelo de Abner necesitó un considerable desarrollo, Charles y Libertad Walkup, invirtieron para que tuvieran un mejor resultado el prototipo. En los siguientes tres años se formó la Airbrush Manufacturing Company, con la que se desarrollo un negocio que dio buenos resultados y que se distribuiría en todo el mundo, este es el modelo que comenzó:



este es el diseño modificado

Junto con su esposa Phoebe, artista que realizaba acuarela, Libertad Walkup proclamo las ventajas del aerógrafo en términos de velocidad. En 1885 la producción de aerógrafos tuvo mucho éxito y comenzó la comercialización del nuevo y mas refinado diseño. Phoebe Walkup tenía gran éxito con una exposición de retrato en New Orleans y este fue el trampolín para anunciar la compañía. Comenzaron a dar clases pequeñas a gente que se interesaba en la nueva herramienta de arte pero la demanda llegó a ser tan grande que en tres años se formaría la Escuela de Arte de Illinois.



este es el modelo de 1885

Este modelo venía en una caja negra con agujas de repuesto en un tarro de cristal y una caja de herramientas que contiene un destornillador y unas pinzas, las dos cucharas de repuesto de pintura que también se podían pedir por separado. El *kit* de trabajo completo incluye un tanque de bomba de aire.



**D**RUSS, MEDICINES, PAINTS, OILS, TOILET ARTICLES, FINE PERFUMES, ETC., AT Hortos & Henderson's 212 1/2 South Main Street.

PHILIZZI'S ROCKFORD CITY DIRECTORY.

**Illinois Art School**  
ROCKFORD, ILL.  
A PRACTICAL SCHOOL OF DRAWING  
And Portraiture.

Open from the Middle of September to the Middle of July.

Work of Various Styles Taught.  
Work in Black and White, also in Water Colors, given Careful Attention.  
Special attention given to the

**Use and Application of the Air Brush.**

**PHOTO + COPYING**  
Of the highest and most artistic Grade will be made a prominent feature.

Any one having talent and desiring to study in this field, where a great DEMAND FOR HELP, will do well to investigate. Our pupils have been very successful in this direction, both in quality of work and

**PROFITABLE SITUATIONS!**  
When Properly Learned.

For particulars call upon or address  
**L. WALKUP, Prop'r.**  
209 N. Main St., Rockford, Ill.

**The Knox Hat.** All the LATEST Styles in Furnishings.  
POPULAR GOODS. **L. B. HALSTED'S.**

This set requires no steel construction, by use, and adapted especially for the Air Brush. It can be taken apart at a moment's notice, and packed in a very limited space, thus making it convenient to carry.

The hand may be placed at any angle without moving from the chair. It may also be drawn back the top or pushed away or held. It is fine and light when set up for use, being thoroughly supported. An iron rod passes through the frame and is securely fastened at the end with rubber covers.

This stand, or one of similar construction, should be adapted to those using the Air Brush, as it meets all the requirements.

**MANIPULATOR**  
The action of the hand gun is entirely controlled by the thumb and index, and the rest of the fingers are held in a steady position. This is a simple matter here, as the hand is held by any other means. It is a simple matter here, as the hand is held by any other means.

Este es un anuncio de la Escuela de Arte de Illinois para enseñar las técnicas asociadas al aerógrafo. En la mayoría de los libros de aerógrafo que tienen referencia histórica, indican que el instrumento apareció en 1893.

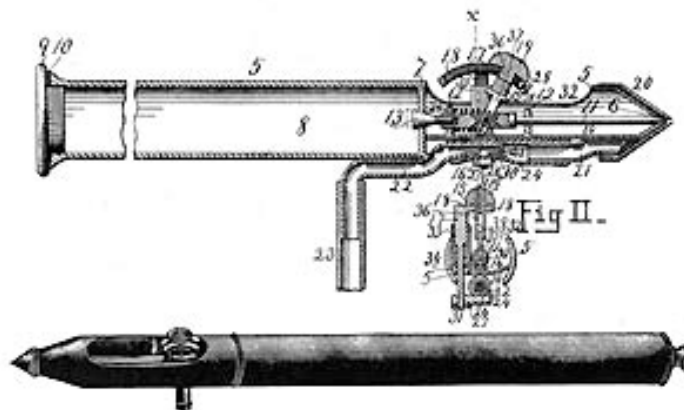
El acontecimiento histórico de 1893 fue la “Exposición Colombina” o “Mundo Justo” en la cual Walkup presentaba su aerógrafo, pero Thayer y Chandler de Chicago, también presentó su aerógrafo, una compañía establecida de materiales de arte que tenía una reputación con la pintura y el pirograbado de la cerámica.

El acontecimiento era monumental en el desarrollo de Chicago como ciudad. La feria era precedida en Paris en 1889 y demostrar al mundo lo que podría hacer América. Chicago recibió el gane a pesar de la competencia tan reñida contra Nueva York.

La estola de Thayer y Chandler tuvo mas éxito que Walkup que agraviado amenazó con una demanda legal sobre el uso del aerógrafo conocido. Su modelo era diferente, ya que era una pluma y actúa más bien como un atomizador que el diseño del ventilador y de la aguja de Walkup.



El diseñador Charles Burdick, había comenzado sus experimentos modificando el diseño original del aerógrafo, se basó en los conceptos y progresos del trabajo de Walkup.



El diseño de Burdick presentado en la demostración de 1893

Charles Burdick viene de una familia de inventores. El trabajó en varios patentes y diseños a través de su vida y se le atribuye con el diseño del aerógrafo. Se trasladó a Gran Bretaña en donde instaló una nueva compañía de fabricación del aerógrafo, Compañía de la Fuente, en Clerkenwell, Londres. Se aprovechó de la carencia del desarrollo del aerógrafo e incluso desarrolló un borrador impulsado con aire que se podría utilizar junto al aerógrafo. El estudio de atomizadores se dio con su amigo Allan Devillbiss que patentó aerosoles médicos de la garganta.



este es el modelo de 1896 ya mejorado

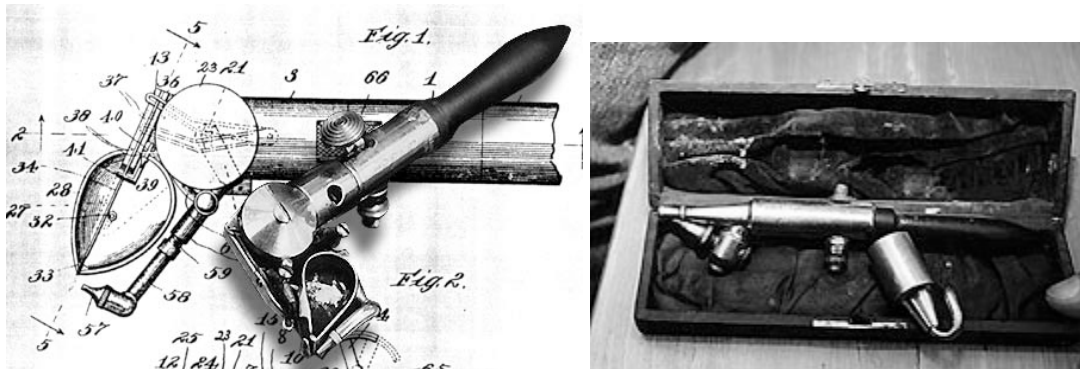
Debajo se presenta un prototipo que se podría considerar el inicio del aerosol que mezcla la pintura y el aire internamente.



Estos son los firmados por Burdick y demuestra su capacidad artística así como su habilidad en el uso de su aerógrafo. Aparte del aerógrafo, inventó un sistema de humidificación, máquinas para contar y clasificar monedas e incluso una máquina para doblar billetes de banco.

Jens Paasche era un escopetero de Noruega que había trabajado para Thayer y Chandler. Junto con su hermano Olaf, instaló su propia compañía del aerógrafo a finales de 1904. El producto más notable de Paasche es probablemente el modelo de turbo del cual

todavía está en producción y uno de los más finos aerógrafos. El lo desarrolló del diseño de Walkup.



En Francia, dentro de las cuevas de Lascaux y Pech-Merle, existen pinturas rupestres que se cree, los nativos realizaban mediante un hueso hueco y rocíos de pigmento ocre rojo sobre el contorno de las manos, soplando a través del mismo; se cree que de esta forma se cubrían grandes zonas de color, cuyos contornos se marcaban previamente con pinceles de pelo o de musgo. La aplicación más reciente de la pintura rociada ha sido el *graffiti*, en las grandes ciudades; el aerosol sirve como medio para dibujar o escribir rápidamente a gran escala. En los años 70, esta tendencia se desarrolló en Nueva York, por lo general se pintaba en los vagones y en las estaciones del metro; los temas iban desde las protestas a las celebraciones de la vida urbana, como las firmas o *tags*; se trataba de ver cuál era la firma que más veces estaba en la ciudad; este arte tiene una estética instintiva y queda realizado por el brillo y los fundidos de los colores; tiene, además, la luminosidad inexistente en la pintura aplicada con pincel o brocha<sup>1</sup>.

Una de las primeras pinturas con aerógrafo fue un paisaje de Sydney G. Winney, quien ganó un concurso celebrado en París en 1904; este concurso demuestra el interés por el aerógrafo, aunque no era bien recibido por los establecimientos artísticos tradicionales, otro artista que se sintió atraído por este instrumento fue Man Ray (1890-1977), pintor, fotógrafo, cineasta de origen estadounidense, y surrealista. Que no conforme con los convencionalismos artísticos, decide experimentar con distintos medios, entre ellos el aerógrafo; llamaba aerografías a sus imágenes, le agradaba la similitud con las imágenes fotográficas, y consideraba que sus intenciones contestatarias se reflejaban por su trabajo con un instrumento que no tocaba la superficie del cuadro.

En los primeros años del aerógrafo, este se utilizaba para el retoque de fotografías, los retoques no debían notarse.

En los años 20, surgió una importante escuela de arte y diseño llamada Bauhaus, en Alemania; en ella los diseñadores, artistas y técnicos plantearon un lazo estrecho entre lo funcional, lo tecnológico y lo estético, y produjeron muebles, tejidos, vidriería,

<sup>1</sup> Guía Completa del Aerógrafo (técnicas y materiales), Michael English

arquitectura, gráfica, pintura y escultura. El aerógrafo no era mejor ni peor que otra técnica cualquiera; pero los miembros de la Bauhaus lo usaron sin vacilaciones ni prejuicios, y pronto llegó a formar parte importante del vocabulario visual de artistas y diseñadores.

Walter Gropius (1883-1969), miembro de esta escuela, creó un programa en el que el estudiante experimentaba practicando con todas las técnicas, y así tenía una visión de todos los principios artísticos. Joseph Albers (1888-1976) realizó estudios sobre el color; Paul Klee (1879-1940) y Wassily Kandinsky (1866-1944) divulgaron la comprensión de la forma abstracta y su relación con la construcción tridimensional<sup>2</sup>.

La Bauhaus pasó por una etapa de transición; primero estuvo en Weimar, de 1919 a 1925, después en Dessau, de 1925 a 1928; en este año Gropius salió de la escuela, que sobrevivió hasta 1933, año en que fue cerrada por los nazis. Luego fue re-abierta en Estados Unidos, en 1938; Herbert Bayer, nacido en 1900, alumno de Kandinsky en 1921, estuvo en Dessau, fue una figura importante, puesto que replanteó los principios de la visualización y el lenguaje escrito; también fue maestro del diseño gráfico, y realizó varias imágenes con herramientas como el aerógrafo, el *collage*, el montaje fotográfico, la tipografía, el dibujo y la pintura, relacionadas entre sí. El aerógrafo le permitía evocar los amplios espacios y las texturas de sus rostros, que parecían máscaras<sup>3</sup>; realizó, en colaboración con Molí-Nagy, instalaciones fotográficas en la escuela, y siempre animó a los estudiantes a experimentar con las posibilidades del medio; sus trabajos incluían montajes y retoques, por lo cual el aerógrafo se convertía en un instrumento esencial.

El aerógrafo también fue utilizado en el Art-Deco, en el que realizaban zonas de color texturadas que contrastaban con el carácter plano y geométrico de las imágenes; una de sus primeras aplicaciones se produjo en la joyería: una combinación de polvera y pitillera con colores y texturas aplicadas con aerógrafo. En 1933, apareció la revista de imágenes de bailarinas llamada *Esquire*; en ella, las fotografías eran retocadas con el aerógrafo por George Petty y Alberto Vargas; estas imágenes tuvieron mucho éxito, tanto que un miembro de producción de la revista, Hugh Hefner, fundó en 1953 la revista *Playboy*; el aerógrafo se empleó para ajuste y perfección de los cuerpos de las modelos<sup>4</sup>.



George Petty



Alberto Vargas

<sup>2</sup> Guía Completa del **Aerógrafo** (técnicas y materiales), Michael English

<sup>3</sup> ídem

<sup>4</sup> El libro del Aerógrafo (arte, historia y técnica) Seng-gye, Toms Curtis y Christopher Hunt.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte experimentó cambios acelerados: la atención se trasladó de Europa a los Estados Unidos, se pasó de la pintura figurativa a la abstracta, el expresionismo abstracto invadió las galerías con panoramas de color y textura, la pintura como sustancia tomó mayor importancia y las técnicas no convencionales se aceptaron gradualmente, encontrando nuevas formas de aplicar los materiales.

En los años 60, el aerógrafo regresó al arte comercial; se trabajaba en la elaboración de carteles o *pósters*; de ahí surgió el Pop Art. En la posguerra creció el interés por la comunicación de masas, propagando una nueva serie de símbolos, emblemas e imagería. Los medios de comunicación atrajeron la atención hacia lo urbano, lo comercial, por lo prefabricado y lo envasado. El prestigio artístico del aerógrafo está basado en una cultura de imágenes publicitarias integradas<sup>5</sup>; el término “Pop” se refiere al deseo de afrontar y reinterpretar las manifestaciones de la cultura de consumo<sup>6</sup>.

El aerógrafo puede utilizarse para mejorar una fotografía original; en cualquier revista de los años 60, bien impresa, en color, aparecen anuncios con atractivas fotografías, casi todas retocadas lo suficiente para idealizar al máximo el producto<sup>7</sup>.

A partir de 1960, se multiplicó el uso del aerógrafo, no solo para retocar sino para pintar. La idealización de imágenes en esa época fue muy marcada, como en el trabajo de Robert Indiana, James Rosenquist, Tom Wesselman, entre otros. Los artistas Pop rechazaron toda distinción entre buen y mal gusto.



Robert Indiana



James Rosenquist

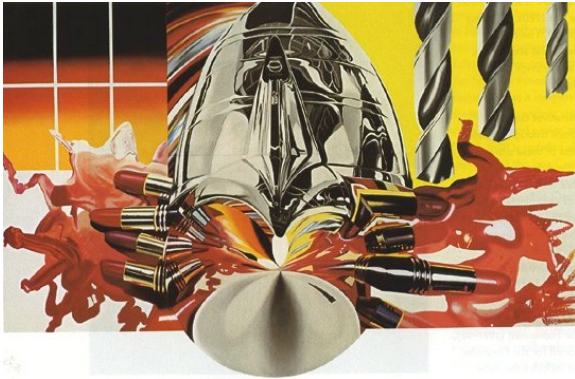
El superrealismo contribuyó a la aplicación del aerógrafo de la misma manera que el Pop; reafirmaban los convencionalismos de la imagería popular manipulando la escala y el contexto para transformarla en arte; utilizaban fotografías como fuente visual, haciendo alusiones al ambiente que nos rodea, los edificios, los automóviles y la maquinaria.

---

<sup>5</sup> ídem

<sup>6</sup> Guía Completa del **Aerógrafo** (técnicas y materiales), Michael English

<sup>7</sup> ídem



James Rasenquist



Tom Wesselman

En la actualidad, el aerógrafo se ha hecho más accesible, y existen muchos modelos de aparatos y accesorios sencillos. Aún no es parte esencial del equipo de un pintor o escultor, pero la serie de artistas citados representan bien algunos de los diferentes estilos y conceptos en los que se emplea el aerógrafo.

David Alfaro Siqueiros (1896-1974), como artista se distingue por una preocupación constante de encontrar nuevos instrumentos y materiales. Organiza equipos de trabajo, ensaya una y otra vez, rechaza los pinceles y pinta con pistola de aire. Utiliza el cemento en vez de cal y arena. Usa el acrílico, la piroxilina y los silicones en vez del óleo. Trata de fusionar la pintura y la escultura, la alternancia de valores ópticos.

También fue precursor del *graffiti* –dice *Lupus*–, pues fue de los primeros pintores en usar la pistola de aire en sus murales. Viajó a Estados Unidos y enseñó esta técnica. Esta búsqueda por la plástica propia de los elementos químicos, llevó a Siqueiros junto con Luis Arenal y Roberto Berdecio a formar durante su estancia en Nueva York, en 1936, el Experimental Workshop – Laboratory of Modern Techniques in Art. El taller estaba dirigido a la investigación de las propiedades de los nuevos materiales como la piroxilina, a la superposición de sustancias, las tareas se concentraban en utilizar la fotografía como un auxiliar en el diseño plástico; el grupo estuvo conformado por artistas norteamericanos y latinoamericanos, donde colaboró, incluso, Jackson Pollock, maestro del expresionismo abstracto.





A principios de la década de los treinta se exilió en Sudamérica y Estados Unidos. En Los Angeles, California, pintó tres murales, uno de los cuales, América Tropical causó un escándalo por su contenido político, y a la vez ganó el reconocimiento de pintores estadounidenses.,. Un año después se estaría incorporando a las brigadas internacionales que luchaban en la guerra de España del lado republicano.



El aerógrafo en la era digital es muy importante ya que se utilizan en algunos softwares instalados en la computadora, tales como: la suite de Adobe, como el photoshop, illustrator, ó corel draw, también se encuentra en la suite de macromedia: flash, este aerógrafo digital se usa combinado con herramientas de selección, capas, herramienta de difuminar, etc, trabajando con los tonos del color, se puede utilizar para la restauración digital, dibujos, animaciones, logotipos, etc., es una herramienta que se complementa junto con otras tantas.

El aerógrafo en photoshop es una herramienta muy utilizada para el retoque en fotografías, también es usada en fotografías de modelos ya que existen imperfecciones del rostro tales como puntos negros, acné, cicatrices, etc.,





## 2.2 El aerógrafo en la litografía artística

El propósito de experimentar con la técnica de la *lito-aerografía* esta motivado porque el aerógrafo nos da gran calidad y riqueza tonal, posibilidades de manipulación y texturas muy variadas; por otra parte, la litografía es un método muy noble para plasmar la imagen y su reproducción múltiple.

El aerógrafo se asemeja al antiguo estilo chino de pintar a pincel, en el que no solo se mueven los dedos sino todo el brazo; la pintura china se ejecuta con movimientos rápidos y bien trazados, con pinceladas amplias y poco numerosas, igual que el aerógrafo, haciendo trazos rápidos que abarcan una mayor extensión.

En la década de los 70, un pintor de Lausana, Jean Lecoultre, experimentó con la litografía al aerógrafo, instrumento mecánico o lápiz de aire o pulverizador que proyecta tinta por medio de un chorro de aire comprimido.

Decía Lecoultre, "que este instrumento le había permitido llegar a resultados que deseaba a diferencia del lápiz o el pincel: Me gusta su agudeza, su rigor"; este instrumento exige un dominio de la técnica, es indispensable el uso de la tinta muy diluida para que pueda pasar a través del aerógrafo y debe responder a las exigencias de la litografía.

El aerógrafo, al igual que el lápiz y el pincel, exigen habilidad para crear trazos concretos, la diferencia es que la mano esta a una distancia del soporte, y aunque el artista no está en contacto directo con el soporte, puede hacerlo cuando llega al detalle por medio del lápiz litográfico.

Para realizar una litografía con el aerógrafo, es necesario tomar en cuenta que se debe utilizar varias herramientas; en primera instancia, el aerógrafo, una compresora que almacene aire y lo suelte a presión para aplicar el contenido del aerógrafo, en este caso el *toner* combinado con alcohol isopropilico, y una lámina litográfica de aluminio, ya que tiene características propias, tales como: tiene un grano uniforme de calibre entre 180 y 220, es lo necesario para retener el agua que se deposita entre el grano

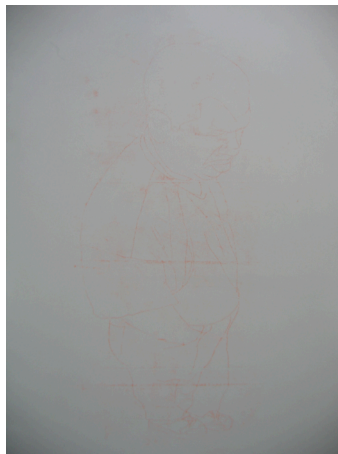


### Proceso para realizar la Lito-aerografía

Primero debemos sensibilizar la lamina litográfica de aluminio con ácido acético y después enjuagar con bastante agua.



Se seca la lamina litográfica y seguimos con el boceto, que se realiza con una calca o carboncillo, pero libre de grasas, ya que si la tiene corre el riesgo de quedar con trazos no deseados.

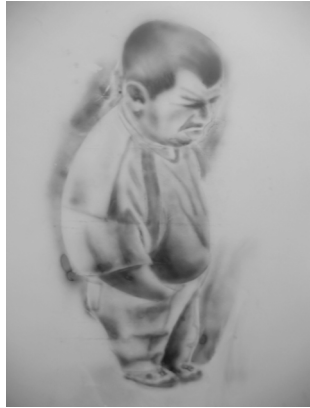


Lo siguiente es hacer el margen de la lámina, con goma arábica, para que respete la imagen dibujada dándole el aire necesario, para el registro del papel.



Habiendo logrado el boceto, preparamos el ingrediente principal, el medio para plasmar la grisalla de la imagen; esta preparación contiene *toner* del que se utiliza para las fotocopiadoras, mezclado con alcohol isopropílico, con lo que se obtiene un líquido diluido tomando como proporción 3 de alcohol por 1 de *toner*, para que al pasar por el conducto del aerógrafo no lo tape.

Después, se realiza la imagen aplicando el *toner* por capas muy ligeras sin saturar o encharcar el *toner* diluido, la lámina lleva un método de mucha precaución y cautela ya que el *toner* es muy fino, el alcohol muy volátil y al aplicarlo lo va dispersando el aerógrafo al grado que pueda hacerlo desaparecer; para evitar esto, se aplica un gris base, después se calienta la lámina con una parrilla por la parte posterior de la imagen, con lo que se pretende adherir el *toner* a la lámina; así, se hará una aplicación de aerógrafo y una calentada de lámina, hasta lograr lo requerido en la imagen. Para dar algunos retoques es necesario utilizar el lápiz grasoso ya que el aerógrafo no llega a alcanzar esa precisión.



Para otros retoques, utilizamos plumones removedores y de adhesión.

Al concluir la imagen, imprimimos mediante un proceso químico similar al de la preparación de la piedra.

Se comienza por agregar talco a la lámina, pasándolo por toda la superficie suavemente, ya que podría rayarse la lámina.



Para el acidulado se prepara una solución de goma arábica y ácido fosfórico en una proporción de 30 ml. de goma por 3 gotas de ácido, se aplica con una brocha o un trapo.



Le quitamos el exceso, con manta de cielo que se pasa varias veces, hasta que la película de la mezcla quede uniforme y sin rayas, ya que éstas pueden provocar que la imagen quede manchada y no sirva.



Al quedar la película seca de la solución, el siguiente paso es la preparación de la tinta litográfica; esto se realiza utilizando una espátula, para calentar un poco la tinta, quitarle los grumos, y agregarle un poco de carbonato de calcio para darle consistencia; al estar preparada la tinta, continuamos con la extensión de esta con un rodillo de cuero sobre una mesa de vidrio (el vidrio es para que al limpiarlo no cueste trabajo levantar la tinta).



Para continuar, es necesario limpiar la lámina que contiene la mezcla de goma y ácido con un trozo de estopa con thinner, hasta que desaparezca la imagen. Una vez limpia la lámina le agregamos asfalto para proteger las áreas sensibles a la grasa para que en el entintado salga la imagen grasa; después, para quitar el exceso de asfalto, le ponemos abundante agua con un pedazo de estopa, y la frotamos hasta que solo quede la imagen y las partes blancas estén limpias.



Seguimos con el entintado, para lo cual es necesario darle varias pasadas a la imagen, hasta que tome la tonalidad deseada; no se debe sobrepasar el entintado, pues quedaría muy saturada y perdería valores tonales, claro que también influye la presión de la prensa; ya entintada la lamina se debe controlar y estabilizar la imagen, y para esto requerimos de nueva cuenta el ácido fosfórico y goma arábica en proporción 30ml. por 3 gotas, lo

mezclamos, lo vaciamos y frotamos durante tres minutos y así podemos conseguir que la imagen se estabilice, le damos una entintada de no más de cinco pasadas, tomando en cuenta que se puede volver a empastar, y así sin ninguna complicación podremos tener la impresión deseada.



Para hacer la primera impresión nos damos a la tarea de poner el papel, debemos humedecerlo uniformemente, ya que al pasarlo por la prensa no se nos vaya a pegar a la lamina y se estropee la impresión.



A las impresiones litográficas se les hace un examen de control de calidad, ya que en algunos casos se manchan con algunos residuos de tinta o suciedad lo cual desmerita su calidad.



Así tendremos nuestra *lito-aerografía*.



## *Capitulo 3*



## El Proyecto

### **3.1 El desarrollo de un álbum litográfico que exprese por medio del retrato costumbrista nuestra sociedad**

En esta obra, trato de representar la sociedad en la que estamos inmersos, cuestionando la iconografía que esta plantada entre nosotros, ya sea un uniforme, una ropa de moda o algún objeto que utilice el individuo. Esto es, porque al entender la importancia de cómo somos, como nos comportamos, como hablamos, como convivimos, da pie al cuestionamiento de ¿por qué somos así?.

En el análisis de lo que es una identidad, esta aparece como esencia, como algo inherente al individuo, nos refiere a que también cada persona tiene una identidad particular, ya sea su medio en el que se desenvuelve, toda la educación obtenida tanto en el estudio como en el deambular en las calles, y que en conjunto tienen similitudes, pero que a su vez, es una tradición o imposición de los mass-media, en la cual nos da toda una enseñanza, por lo cual tenemos un referente directo de las grandes “moles” que imponen una forma de vida. En este punto quiero hablar de los viajeros que llegaron a México a comienzos del siglo XIX, realizaron el retrato costumbrista con una visión muy particular, es decir, como si fuera una extensión de su cultura, puesto que retrataban a los mexicanos a semejanza de sus compatriotas y no los dibujaban como eran en realidad, estaban muy europeizados, con tez clara, complexión delgada, estatura alta, con algunos trajes sin parecido a los tradicionales, como Linati que retrató a personajes emblemáticos de México pero con un enfoque muy particular, tal y como lo demuestra en la litografía del “aguador” en el cual hace un retrato con las facciones de un europeo, pero haraposo, de cabello muy abundante y ondulado, de pestañas largas y delineadas, etc.

En contraparte, en la revista de “los mexicanos pintados por si mismos”, hecho a mediados del siglo XIX, nos habla ya sobre un interés por retratar la realidad de ese entonces, en la cual se sacaría provecho y crearían una visión verdaderamente mexicana; así como algunos miembros grabadores del Taller de Gráfica Popular que también tuvieron el interés por retratar los personajes claves de la época, sin ningún interés vano sino por tratar de integrar a la sociedad proletaria en una visión general de lo que es México.

Tomando en cuenta toda esta historia de lo que es un retrato costumbrista en la litografía, me dan las herramientas para trabajar con todo tipo de personajes y cuestionar lo que es un mexicano transcultural con toda esa carga de estímulos transmitidos por los mass-media, como un canon de belleza, traducido en como ser una carita bella, un cuerpo deseable, un color de piel estereotipado o un tipo de talla en la cual se pretende ser, y en un poder sexual que debemos tener.

También, esta investigación se realiza por la necesidad de entender si el retrato es representado como se percibe en su totalidad, agregando que la imagen es publica, y no un disfraz, como se ha querido formar en los medios de comunicación comercial (farándula), siendo que ellos han prefabricado una “imagen publica” que no es la que se representa en el común denominador de la sociedad, puesto que le dan una imagen internacionalizada y falsa; ya que nos han domesticado con todo lo que sale de sus fauces, siendo esta la

realidad absoluta. Nos hacen creer que lo que pasa en la calle es pura ficción, analizando el porque es que la gran mayoría prefiere creer en telenovelas, *talk show*, noticieros amarillistas, etc., y no en la realidad; todo esto lleva a que la farándula y todo lo relacionado a esta, provoque una imagen preconcebida por la relación que se lleva tan íntima con la sociedad, pues a diario y a toda hora vemos a esta *elite* en revistas, en espectaculares, en la tv. en todos lados y que la imagen real ni la vemos o no la queremos ver.



La construcción de la carpeta y móvil



Don Jacinto



Kevin Perea



Mónica Leticia



PSP Pedro Ruiz



Doña Jose



Kemonito

Estos personajes son el resultado de una inquietud, por tratar de resolver una representación plástica de nuestro entorno con todos y cada uno de los elementos aquí mencionados, como es la vestimenta manejada por una sociedad transcultural, el ver un paisaje en contraste con los personajes, pero relacionados por una u otra circunstancia, como el trabajar en estas empresas transnacionales ubicadas en colonias populares. Estos personajes son: de izquierda a derecha, “indígena de la sierra de Veracruz” trabajando aquí en México de limosnero, “el gasolinero” que trabaja en la empresa PEMEX, la doñita ama de casa y afanadora en la “comer” (empresa propiedad de españoles), “la chava de la secù” es alumna de una secundaria técnica, “el poli” del honorable cuerpo de la jurisdicción chotal (policía), y “el kemonito” el trabaja como variedad en la Lucha Libre, es la mascota de shocker y del místico. De esta manera se da la representación de unos personajes que son realmente el motor de un país pero a la vez son como unos bichos mal vistos por un pensamiento neoliberal, en aras de un desarrollo que solamente piensa en la vida como un viaje frivolidad y de “glamour”



### 3.2 La imagen pública.

La imagen es la representación, semejanza y apariencia de una cosa, a su vez, fugaz y dinámica. Digo esto porque la imagen es moldeable, de acuerdo con lo que se quiera representar, y se adapta a las características del común denominador de una sociedad, al igual que la construcción de la identidad, un proceso que no implica una secuencia sino dimensiones simultáneas, según la práctica social, lo que se denomina momentos de identificación.

La identidad cultural aparece como una distinción nosotros / ellos, fundada sobre la diferencia; la cultura ofrece los patrones que permiten darse una identidad natural; por eso se buscan las raíces de una sociedad. La autenticidad de la identidad aparece como esencia, como algo inherente al individuo, ya sea la herencia, la lengua, la religión, la psicología colectiva. Por otra parte se dice que la identidad etnocultural es un sentimiento de pertenencia o una identificación a una colectividad; se adoptan los patrones con los que se quiere identificar (un ejemplo: algunos personajes musicales de varias partes del mundo, como Manuel Chant de Francia ó Fermin Muguruza de Euskadi, van proclamando la identidad multicultural, ya que tienen relación por encima de los límites o fronteras con las personas de cada lugar del mundo como una manifestación relacional de interacciones, y para la obtención de formas de interactuar es necesaria una educación y una vida social común). Así, la identidad de una persona se enmarca en una identidad global, una constelación de identificaciones particulares en instancias culturales distintas<sup>1</sup>; la identidad no puede considerarse como monolítica, ya que ello impediría comprender los fenómenos de identidad mixta, frecuentes en toda sociedad<sup>2</sup>.

Pero el multiculturalismo constituye un problema para la democracia; cuando se constata que la pluralidad de identidades culturales existentes no todas reciben el mismo trato en términos de derecho. Este ha sido el problema ancestral de nuestro país, como el de muchos otros, y es que el multiculturalismo puede llegar a ser nueva fuente de desigualdad social, lo que nos obliga a tratar de replantear los fundamentos que legitiman la igualdad de derechos, de oportunidades, de representación y participación política.

Como la globalización es una especie de un aniquilador de identidades, la identidad comunitaria tiene que ver con la identidad de resistencias, la adopción de la modernidad no sustituye las tradiciones comunitarias, las va transformando radicalmente o las hace desaparecer, García Canclini dice que las culturas deberían ser híbridas y que es una estrategia para poder entrar y salir de la modernidad, a diferencia de lo que piensa Amin Maalouf para el, estamos en los tiempos de las “tribus planetarias”, pues las comunidades son como tribus, por los vínculos de identidad entre sus miembros, y planetarias porque sobrepasan todas las fronteras. Según Maalouf, la mundialización acelerada provoca como reacción un refuerzo del deseo de identidad.

---

<sup>1</sup> Identidad étnica e identidad cultural, Abou, S., Paris 1995

<sup>2</sup> La noción de cultura en las Ciencias Sociales (Cultura e identidad) Cucho, D., Paris 1996

---

La imagen pública es la imagen colectiva que de un individuo se tiene en un tiempo y lugar determinados<sup>3</sup>.

Tener una identidad sería, ante todo, pertenecer a un país, una ciudad o un barrio, una entidad en la que todo lo compartido por los habitantes del lugar se vuelve idéntico o intercambiable.

Quienes no comparten constantemente ese territorio ni lo habitan, ni tienen, por tanto, los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, son los otros, los diferentes; tienen otro escenario y una obra distinta para representar.

Cuando se ocupa un territorio, el primer acto del ocupador es apropiarse de sus tierras, sus frutos, sus minerales y los cuerpos de su gente o, al menos, del producto de su fuerza de trabajo. A la inversa, la lucha de los nativos por recuperar su identidad pasa por rescatar esos bienes y colocarlos bajo su soberanía. Una vez recuperado el patrimonio, la relación con el territorio vuelve a ser como antes: una relación natural; y como también se tiene la memoria de lo perdido y reconquistado, se celebran y guardan los signos que lo evocan. La identidad tiene su santuario en los monumentos y museos.

Los monumentos presentan la colección de héroes, escenas y objetos fundadores. Se colocan en una plaza, un territorio público que no es de nadie en particular pero es de todos, un conjunto social claramente delimitado: los que habitan el barrio, la ciudad o la nación. El territorio de la plaza o el museo se vuelve ceremonial por contener los símbolos de la identidad, algo que ya no existe y es guardado porque alude al origen y la esencia. Allí se conserva el modelo de la identidad, la versión auténtica.

La historia de todas las sociedades muestra los ritos como dispositivos para neutralizar la heterogeneidad y reproducir autoritariamente el orden y las diferencias sociales. El rito se distingue de otras prácticas porque no se discute, no se puede cambiar ni cumplir a medias. Se cumple, y entonces uno ratifica su pertenencia a un orden; o se transgrede y uno queda excluido, fuera de la comunidad y de la comunión.

Pierre Bourdieu decía en Los ritos como actos institucionales: “conviértete en lo que eres”. Tú que has recibido la cultura como don y la llevas como algo natural, incorporado a tu ser, compórtate como lo que ya eres, un heredero. Disfruta sin esfuerzo de los museos, de la música clásica, del orden social. Lo único que no puedes hacer, afirma el tradicionalismo cuando lo obligan a ponerse autoritario, es desertar de tu destino. El peor adversario no es el que no va a los museos ni entiende el arte, sino el pintor que quiere transgredir la herencia, el intelectual que cuestiona si los próceres celebrados en las fiestas patrias realmente lo fueron, el músico especializado en el barroco que lo mezcla en sus composiciones con jazz y rock.

Si bien, el patrimonio sirve para unificar a cada nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos. Este principio metodológico corresponde

---

<sup>3</sup> Imagen Pública y Poder Político, Andrés Valdez Zepeda

---

al carácter complejo de las sociedades contemporáneas. En las comunidades arcaicas, casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, tenían creencias y gustos semejantes y un acceso igual al capital cultural común. En la actualidad, las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque éstos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos; es decir, para controlarlos mejor.

Las ventajas de las élites tradicionales en la formación y en los usos del patrimonio se relativizan ante los cambios generados por las industrias culturales. La redistribución masiva de los bienes simbólicos tradicionales por los canales electrónicos de comunicación genera interacciones más fluidas entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno.

Muchas personas que nunca van a los museos, o sólo se enteran de lo que es exhibido a través de la escuela, hoy ven programas de televisión gracias a los cuales esos bienes entran en sus casas. Parece que fuera innecesario ir a verlos.

Por eso es que nos domesticamos los “mass media”, puesto que son los guías de la sociedad a la “modernidad”, al igual que el internet, pues nos da toda la información que pudiéramos recabar en bibliotecas, hemerotecas, o salas de estudio; los niños ya no hacen su investigación de campo, se van a un “café internet” y encuentran la información lista para ser bajada y entregar un trabajo sin un mayor esfuerzo.

Por otro lado, Roger Bartra dice: para legitimarse una cultura nacionalista es necesario presentar opciones duales o contrapuestas tales como: funcionalizar la cultura nacional de acuerdo con lo que se supone que es la “auténtica” cultura popular o a la invasión transnacionalizadora de la nueva cultura de masas, siendo las dos posturas falaces, ya que la cultura nacional es justamente la simbiosis de estas dos alternativas que demuestran su carácter complementario que hoy en día vemos a nuestro alrededor. Con esto, Bartra afirma que la modernización de la cultura nacional ya ocurrió y que el nacionalismo mexicano no es premoderno, siendo personas “transculturales” es necesario actualizar las formas de identificación para nosotros que convivimos en una sociedad donde existen paradojas sobre la creencia de que si somos mexicanos con una visión añeja de revolucionario o de mexicanos con una visión transnacional. En este punto la televisión juega un papel muy importante, con solo verla nos podemos percatar de que la cultura dominante ha logrado desde hace mucho tiempo convencer esta contradicción, al transmitirnos una cultura al mismo tiempo patriótica y transnacional (originada en alto porcentaje en los Estados Unidos).

La televisión ocupa un lugar dominante en la creación del universo visual contemporáneo que nos rodea, y del que diariamente obtenemos gran parte de los datos que determinan nuestra imaginación, nuestra concepción general del mundo y de nuestra propia imagen.



La característica esencial de su materialidad es la coexistencia de imagen y sonido, potenciados por su propia relación; el mensaje cinematográfico y el mensaje televisivo constituyen ejemplos de tipos de mensajes múltiples (audio-visual) que utilizan canales distintos; el interés del mensaje múltiple radica en que permite transmitir simultáneamente varios tipos de información, uniendo la información semántica y la estética. El mensaje múltiple tiene capacidad preeminente: en menos tiempo vehicula mayor cantidad de información que el mensaje simple.

Los mensajes audiovisuales diseñan una parte de la estructura de nuestro conocimiento; con la avalancha de imágenes que pasan gratuitamente ante nosotros nos niega la contemplación detenida, a favor de la imposición de una percepción acelerada, igualitaria y redundante.

Ante la brutal densificación de iconografía de nuestro entorno, nos volvemos adictos a la cantidad indiscriminada y al alto impacto de imágenes por segundo que salen a través de la caja de visiones enajenantes. Ésta se encarga de darnos elevadas dosis de imágenes, alterando nuestra capacidad de recepción. Ante este sistema dominante, las formas tradicionales del arte apenas pueden hacerse ver desde un lugar, por lo regular, estático y de poco acceso.

Walter Benjamín, partiendo de una cita de Paul Valéry, explicaba que el progreso y la técnica pueden llegar a modificar la noción de arte. La reproducción técnica puesta en marcha alrededor del comienzo del siglo XIX, hace las imágenes accesibles a las masas; al multiplicar las reproducciones, impone su presencia masiva en lugar de una presencia irrepetible<sup>4</sup>.

Algunos teóricos francfortianos y sociólogos norteamericanos presentan tres temores ante los síntomas de adicción a los “media”.

- 1.- puede reducir a la gente al estado de masas, y obstaculizar la estructuración de individuos emancipados, capaces de discernir y de decidir libremente.
- 2.- puede reemplazar en la mente humana la legítima aspiración a la autonomía y a la toma de conciencia, sustituyéndola por un conformismo y una pasividad regresiva.
- 3.- puede acreditar la idea de que la humanidad desea vivir extraviada, fascinada y embaucada en la confusa esperanza de que alguna satisfacción hipnótica la llevará a olvidar por un instante el mundo en que vivimos<sup>5</sup>.

Toda imagen, y su interpretación, se sitúa en la recepción, y depende totalmente de un proceso de decodificación condicionado por la situación cultural del espectador, de cuyo capital corresponde una parte a su propia experiencia personal.

---

<sup>4</sup> Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus 1973 Walter Benjamin

<sup>5</sup> La golosina visual, Barcelona, traducción de The Chewing-Gum des yeux, Alain Moreau 1980

Como indican Baggaley y Duck: el espectador no es un mero receptor de la información transmitida, como se supone en el medio de ingeniería para la comunicación humana, sino un activo procesador de ella que interpreta al mundo de distintas maneras, determinadas por sus antecedentes y su personalidad.

Un factor muy importante en la recepción de un medio audio visual es el ambiente en el que tiene lugar la percepción: un espacio privado que predispone al espectador a mostrar una atención intermitente, dispersa y selectiva; dependiendo de sus intereses, este espacio cuenta con el consenso de varias personas (normalmente pertenecientes a una misma familia o círculo de amistades), que, además de ver imágenes, comentan, ríen, aprueban, censuran o enjuician los mensajes<sup>6</sup>.

Sabemos que en la programación de TV la publicidad no es algo que se limita a los avisos comerciales, sino que las agencias de publicidad determinan o condicionan numerosos aspectos de la producción de los programas. Esto incluye desde la decisión de producir una serie, cuándo transmitirla, dónde, hasta detalles como decorados, vestuario, montaje y los productos que los actores utilizan en escena: cigarrillos, refrescos, televisores, automóviles, esto relaciona la concepción de lo que somos o queremos ser, puesto que la televisión rige la imagen de un humano<sup>7</sup>.

Cualquier fragmento televisivo puede vendernos algo; todos los programas propagan valores, pautas y modelos de comportamiento, que con mayor o menor evidencia enuncian el entramado de leyes que velan por la producción, la reproducción y el mantenimiento del sistema económico, cultural y social en cuyo seno se han generado<sup>8</sup>.

Podríamos llamar publicidad a todo lo que la televisión emite, y su definición según Russel Colley es: comunicación pagada en masa que tiene como último propósito transmitir información, crear una actitud o inducir a una acción beneficiosa para el anunciante (generalmente la venta de un producto o servicio). Las “Moles” son un sistema de comunicación por difusión que hace uso de todos los canales de “mass media” y aplica un conjunto de técnicas de la psicología y la sociología con miras a un objetivo utilitario, contribuyendo con ello a la aceleración del circuito económico producción-consumo.

Según Ignacio Ramonet, nuestra americanización ha progresado tanto hoy en día que denunciarla parece cada vez más inaceptable. De hacerlo, habría que estar dispuesto a amputarse una buena parte de las prácticas culturales (vestimenta, diversión, lenguaje, alimentación, etc.) que hemos adoptado desde la infancia y que no dejan de acosarnos; muchos de nosotros somos ya una especie de seres “transculturales” (de igual modo que se dice transexuales), mixtos e irreconocibles, con mentalidad norteamericana y cuerpo europeo, o de cualquier otra parte del mundo occidentalizado.

---

<sup>6</sup> Rabia y Televisión, Colombo Furio, Milán, 1981

<sup>7</sup> El Discurso Visual, López-Pumarejo Tomás, Eutopias vol. II, Valencia, 1986

<sup>8</sup> La imagen publicitaria en TV, Saborit Jose, Catedra, Madrid, 1988

La propaganda norteamericanizante se enuncia mediante la sólida e interactiva alianza entre programas, películas y anuncios publicitarios. Éstos amortizan sus costos de producción en las mismas cadenas, y posteriormente son vendidos a otros países a un precio que se ajusta al poder adquisitivo de cada televisora; en algunos casos, en los países económicamente más débiles, son regalados, así, reportan un beneficio ideológico que también provoca, posteriormente, favorables consecuencias económicas<sup>9</sup>.

Los personajes de las telenovelas o películas y los presentadores de programas variados aparecen con frecuencia en los anuncios, extendiendo su presencia por la programación y auto afirmando la notoriedad de su existencia. Toda la televisión no es más que un gigantesco aparato publicitario, básicamente, antes que cualquier otro producto, de ella misma, de su propia continuidad y de su expansión. Además, por medio de la autopublicidad, el continuo refuerzo legitimante le da el poder de naturalizar su propia realidad. Las cosas parecen ser más ciertas después de salir en la televisión, las personas “existen más” al pasar por la pantalla.

No conviene olvidar que los héroes de la antigüedad eran conocidos por haber hecho algo, mientras que en nuestro tiempo el estatuto de héroe se conquista por ser conocido, es decir, por aparecer frecuentemente en los grandes medios<sup>10</sup>.

La propia realidad es quien debe preocuparse de buscar las pruebas de su existencia en sus fugaces apariciones televisivas.

En las sociedades modernas, el verdadero poder ha dejado de relacionarse con el señorío del espacio: con el dominio de la tierra, la conquista y la explotación de los territorios, la riqueza sedentaria, el capital inmovilizado, las herederas, la acumulación de bienes inmuebles, los privilegios familiares o locales. No es la propiedad del espacio lo que actualmente confiere poder, sino la propiedad del tiempo. La publicidad televisiva aparece como consecuencia de un largo proceso de densificación iconográfica, sometido a una fuerte aceleración a partir del siglo XVII.

La estructura formal retórica de los anuncios y de muchos fragmentos televisivos, depende en su configuración de las leyes del propio medio y de la incidencia conjunta de los dos extremos del proceso comunicativo; el prototipo humano cultural y social al que se apela, y las características del producto que actúa como referente, asumidas por el emisor. Ocurre que determinados productos corresponden a determinados prototipos humanos. Esta relación de correspondencia se establece en virtud de dos factores fundamentales: el costo del producto, y el orden de necesidades del mismo.

En nuestra época existe una subversión social de los objetos, en gran medida por los “mass media”, la publicidad televisiva hace algo más que informar de los productos existentes en el mercado, o inducir a la compra de los mismos; la publicidad incide en la configuración de lo social y provoca la modificación del concepto de lo social.

---

<sup>9</sup> idem.

<sup>10</sup> Sabater Fernando, El País, 28-4-85

---

Los objetos de la publicidad, se atrofian al asimilar el poder del medio televisivo, dejan de ser meros objetos de consumo para convertirse, no en símbolos de lo social, sino en la esencia misma de lo social; los objetos publicitarios no son consecuencia o aspiración de una determinada clase social preexistente, sino creadores o generadores de esa clase social.

La televisión sustituye a la realidad, del mismo modo que los objetos adoptan la esencia de lo social y la transmiten a sus consumidores. Los objetos son etiquetas que hablan de quien los posee. La publicidad describe cotidianamente las claves para interpretar dichas etiquetas; la publicidad debe tener en cuenta no solo las cualidades inherentes de los productos que intenta vender sino también el modo en que estos pueden hacer que sus propiedades sean significativas para nosotros. La publicidad nos vende algo más que artículos de consumo; al proporcionarnos una estructura en la que nosotros y esos artículos somos intercambiables, nos vende a nosotros mismos.

El acto de consumir un producto, convertido en símbolo por el poder de convencionalización del medio, libera o crea los sentimientos que representa. La mediatización electrónica de nuestra experiencia nos lleva a percibir, la realidad, y a nosotros mismos, por medio de aproximaciones a los medios existentes en el mercado en los media; adecuamos nuestro *look* a alguna variedad que nos convenga y aproximamos nuestros sentimientos a los *cliches* que más nos parecen, a los que más nos queremos parecer, o a los que más nos han emocionado estéticamente. La conexión entre una cosa y una abstracción puede provocar en nuestra percepción y en nuestro pensamiento, una fusión tendente a conducirnos a su indeferenciación en la vida real, con la consecuente subversión de las categorías establecidas inicialmente. El referente de la televisión no es la vida real. El referente de muchos momentos de la vida real, sí es la televisión<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> La Imagen Publicitaria en la TV, Saborit, Jose, Catedra, Madrid, 1988

---

## Conclusiones

La identidad cultural se ha manifestado prácticamente desde que la gente se comunica, la diferencia es que hoy en día se domestica y manipula a toda la población mundial con estereotipos e identidades transnacionalizadas que tienen puntos positivos al igual que negativos, lo interesante es saber el porqué corresponde a estas condiciones y porqué somos unas personas con identidad multicultural.

La realidad es que todos tenemos una “carga cultural”, de la cual es muy difícil, si no es que imposible, desprendernos, ya que con la educación adquirida a lo largo de los años en complemento con los mass media, es difícil una transformación puesto que por eso están sobre-pobladas las ciudades, por la inmediatez de obtener cualquier objeto de consumo, es la razón por la cual la gente emigra a las ciudades para tener “una mejor calidad de vida”. Ahora bien, ¿en realidad tener dinero nos da esa calidad de vida deseada?. En la forma de consumir está la manera de vivir, sin dinero no puedes consumir lo necesario para “sobrevivir”. Es el dinero el que permite el consumo, pero cada vez es menos necesario, ya que la producción en masa, así como las imitaciones (piratería), han hecho posible que personas que no pertenecen a las *élites* puedan tener acceso a productos o servicios similares.

El consumo implica relaciones de posesión, de dominación, pero también de imitación, siendo el mimetismo cultural un móvil importante para el consumo, aún cuando éste sea una elección consciente de cada persona y dependa de su cultura. Y aunque la persona no pueda comprar los bienes, la sola ilusión de que puede llegar a hacerlo, el simple consumo visual, proporciona placer y hacen que la persona se sienta partícipe de este mundo.

En conclusión, el retrato costumbrista es una forma de mostrar la población transculturalizada en la que estamos inmersos, ya que toda expresión corporal con su vestimenta nos da la pauta para distinguir el *status* de cada persona. En mi representación sobre algunos personajes de la ciudad de México (Distrito Federal) me evoqué a tratar de presentar a la gente común y no la que nos muestran los *mass media*.

Por otra parte, la obtención de resultados de la experimentación con la Lito-aerografía, fue muy satisfactoria, ya que pude concretar la meta que me tracé: la combinación entre la litografía y la aerografía. Cabe aquí mencionar los problemas a los que tuve que enfrentarme:

- Para poder dibujar en la lámina litográfica tuve que hacer pruebas con diferentes *toner*, algunos eran usados y otros nuevos pero de diferente modelo. Los usados no se adherían uniformemente ya que no tenían la carga necesaria; otros que eran nuevos pero con marca y modelo distinto sí se adherían pero se subía el tono hacia los negros y quedaba muy grasoso. Decidí hacer una mezcla de 3 de alcohol isopropílico por 1 de *toner* y con la marca Xerox modelo 1025-1038 y de esta forma si logré el resultado esperado, sólo que para fijar el *toner* tuve que usar una parrilla, porque en un comienzo utilicé thinner con un aspersor y dejaba manchas y no se podía tener la uniformidad en los lugares que se requerían, así opté por la

---

parrilla, ya que por calentamiento se funde el *toner* y se logra una mejor uniformidad, para concluir con el proceso y que no se subiera el tono de la imagen, hice una doble acidulación para controlar los valores tonales.

Espero que con mi trabajo pueda contribuir al replanteamiento de la representación de los personajes de esta enorme ciudad que es el Distrito Federal (Cd. De México) y a la concientización y entendimiento del porqué de nuestra identidad transculturalizada, así como dejar un registro del método de trabajo o de la técnica de la Lito-aerografía, como una aportación a las artes plásticas.

---

## Bibliografía

- Aguilar, Miguel Ángel  
*La velocidad como identidad urbana*  
México, UAM Iztapalapa
- Bermúdez, Jorge R.  
*Grafica e Identidad Nacional*  
México, UAM Xochimilco
- El Taller de Gráfica Popular,  
*Taller de Gráfica Popular*,  
México D. F. 1949
- Gutiérrez, Juana. Leonardini, Nanda y Stoopan, Jenny.  
*La época de oro del Grabado Mexicano...historia del arte mexicano*
- Hernández, Manuel de Jesús  
*Los inicios de la fotografía en México 1839-1850*  
México, Hersa, 1985
- Historia de la litografía en México  
*Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*  
Num. 1 1937
- Linati, Claudio, estudio de Fernández, Justino  
*Trajes civiles, militares y religiosos de México*  
México UNAM, IIE 1956
- Loche Reneé  
*La Litografía*,  
España, Ediciones R. Torres 1975
- Núñez Aguilera J Fanuvy.  
*Dicese de la fauna urbana mexicana.*  
Tesis para obtener licenciatura en Artes Visuales  
México D. F. 2003
- O'Gorman, Edmundo  
*Litografía en México*  
1955
- Ortega y Gasset, José  
*Goya*  
colección Austral, Madrid 1970

Prieto, Guillermo

*Memorias de mis tiempos, Obras Completas*

México

Prignitz, Helga.

*Taller de la Gráfica Popular en México*

1937-1977. 1992

Ramos Medina, Manuel

*Álbum pintoresco de la República Mexicana*

México, siglo XIX

Rodríguez Antonio.

*60 años del TGP.*

México D. F. 1997

Saborit, Antonio

*Tipos y costumbres. Artes y Guerras del callejero amor*      *Nación de imágenes,*

México CNCA

Toussaint, Manuel

*La Litografía en México en el siglo XIX*

México 1934

Work, Thomas

*Litografía para Artistas*

Barcelona, España.

Zapater y Jareño, Justo y García Alcaraz, J.

*Manual de Litografía*

Madrid, España.

<http://www.andypenaluna.com/>

Penaluna, Andy

Julio 2005

[http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura\\_y\\_sociedad/arte/detalle.cfm?idcat=3&idsec=14&idsub=56&idpag=1996](http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/arte/detalle.cfm?idcat=3&idsec=14&idsub=56&idpag=1996)

Roura, Alma Lilia

México en el tiempo No. 32

Septiembre / Octubre 1999

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/19jun/natamen.htm>

Leyva, Ulises

Junio 2002