



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

2

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CARPETA GRAFICA
“VAGONEROS TRAJINANDO EN SUS COMERCIOS”
CRONICA DEL AMBULANTE COMERCIO INFORMAL
EN LOS VAGONES DEL METRO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA: **ANA MARIA** HERNANDEZ
CASTELAN

DIRECTORA DE TESIS MAESTRA:
FLORIDA IVETT ENRIQUETA ROSAS LOPEZ

Xochimilco México D.F. 2014.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MEXICO

E N A P
ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS



117-B
VESPertino
LITOGRAFIA

DIRECTOR DE TESIS:
RAUL CABELLO SANCHEZ



DEDICATORIA.

ESTE TRABAJO ME SIGNIFICA UN GRAN ESFUERZO,
SE LO DEDICO CON MUCHO AMOR A MI MADRE
MARIA EUGENIA CASTELAN.

“GRACIAS POR TODO MARU”

In memoria
SONIA CASTELAN
ELOISA CARMONA



AGRADECIMIENTOS.

A LO QUE SIMBOLIZO LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS EL LUGAR QUE ME HIZO, MI SEGUNDA CASA

AL MAESTRO **RAUL CABELLO** POR HABERME INVOLUCRARME CON LA LITOGRAFIA, POR SU TIEMPO Y SU ATENCION

A LA MAESTRA FLORIDA ROSAS POR SU PACIENCIA PERO SOBRE TODO POR SU AMISTAD Y POR DARMEL EMPUJON QUE NECESITABA

A PEDRO ASCENCIO QUIEN ME ENSEÑO LO QUE QUIERO SER. A MIS MAESTROS EDUARDO ORTIZ, MARU FIGUEROA, SALVADOR HERRERA, ALBERTO QUINTO, IRMA LETICIA ESCOBAR, J.M. CASANOVA, AL MARATON DE DIBUJO, ANTONIO YARZA, ADRIANA SERAFIN

A MIS HERMANAS GABRIELA Y CINTIA POR LAS HORAS DE RISA QUE HEMOS TENIDO JUNTAS: LAS CASTELANES

A LA FAMILIA CASTELAN, A **PATY GARCIA** Y LA FAMILIA CELINE QUIENES A PESAR DETODO NO ME DEJARON

A LAS AMIGAS QUE COMPARTIERON GRANDES PASAJES DE LA VIDA CONIMGO: SABINA CASVAL, XOCH ARGUMEDO, TZUTZU, DIANA HARO, LA CHAWUA, LA ESTIMADA POLINA. DE MANERA ESPECIAL A LA GUAPA PILAR VILLEGAS POR SU AYUDA.

A PEDRO CORTES EL XOCHIMILCA DE MIS SUEÑOS

A LA PERSONITA QUE VINO A ILUMINAR MI CAMINO Y HA MOSTRARME DE LO QUE SOY CAPAZ; TE AMO ZHONYA VYKHO.

Y A LA VIDA QUE ME PUSO EN EL CAMINO DEL **DIBUJO.**



MEMORIAS DE UN VIAJE, PARA ENTRAR EN EL VAGON.

DIARIAMENTE MAS DE CINCO MILLONES DE PERSONAS UTILIZAN EL TRANSPORTE SUBTERRANEO EN CIUDAD DE MEXICO. EN LAS HORAS DE MAXIMA CONGESTION SE LIBRA UNA ÁLGIDA BATALLA POR EL OXÍGENO Y UN MILÍMETRO MÁS DE ESPACIO.

SON LAS OCHO DE LA MAÑANA, LA MONSTRUOSIDAD LLAMADA DISTRITO FEDERAL HACE MAS DE TRES HORAS QUE HA INICIADO SU INMUTABLE RUTINA. EN SUS SUBTERRANEAS OBSCURIDADES SE HAN COMENZADO A MOVILIZAR MILES DE INDIVIDUOS A TRAVES DEL GUSANO NARANJA; EL METRO ES UNA LOMBRIZ QUE RECORRE LAS ENTRAÑAS DE ESTA JUNGLA DE CEMENTO.

PARECIERA QUE TODO COMIENZA CRUZANDO EL TORNQUETE. EL CAMINO A LA CAVERNA ES DE CORREDORES ESTRECHOS, ILUMINADOS POR UNA FRIA GRISURA, SUS BOVEDAS SON UN TANTO ALTAS SU FORMA REDONDA AMPLIFICA EL ECO DE TODO TACON, TENIS, GUARACHE O BOTA QUE LO ATRAVIESA; SE ESCUCHAN CIENTOS DE PISADAS A UN SOLO RITMO DIRIGIENDOSE AL ANDEN, APRESURADAS POR LLEGAR HASTA EL FRENTE, IGNORANDO LA IMPORTANCIA DE NO REBASAR LA LINEA AMARILLA.

DE PIE PERMANECEN EN SU LUGAR EN ALERTA, EXHALANDO EN CADA RESPIRO IMPACIENCIA COMPARABLE A LA DE SOLDADOS ALISTANDOSE A LANZARSE A LA TRINCHERA, SIN MAS MOTIVO QUE AVENTAJAR AL DE JUNTO; ES LA VOZ DE "¡ SALVESE QUIEN PUEDA !".

EL VIOLENTO DRAMA -LA INQUIETUD CONVERTIDA EN ANGUSTIA- COMIENZA AL ESCUCHARSE EL SINGULAR PITIDO QUE ANUNCIA EL ARRIBO DEL TREN "TURURU

TURURU”, LA DESEPERACION LLEGO A SU FIN: LAS PUERTAS SE ABREN EN PAR.

A CONTINUACION EN FORMA DE ENERVADA LLUVIA SE DEJAN CAER CODAZOS, MANOTAZOS, IPISOTONES!, SE HACEN PRESENTES TODO TIPO DE MUECAS Y MALDICIONES, ES UNA HISTERICA BATALLA CORPORAL DONDE NO EXISTEN DIFERENCIAS DE SEXOS NI EDADES Y DONDE TODO TIPO DE BUEN COMPORTAMIENTO MORAL ES RELEGADO, MAS DE UNO CONTRAE EL ESTOMAGO PARA LIBERAR ESPACIO A OTRO PASAJERO, CUALQUIER MOVIMIENTO ES VALIDO, TODO SEA PARA CONSEGUIR POR LO MENOS LOS CENTIMETROS DONDE QUEPAN NUESTROS PIES.

PRIVILEGIADOS SON LOS QUE HAN LOGRADO APROPIARSE DE UN ASIENTO, YA QUE SIGNIFICA LA MARAVILLOSA OPORTUNIDAD DE PODER REPONERSE DE TAN NEFASTO COMBATE. LOS OTROS MENOS AFORTUNADOS PERO IGUALMENTE GLORIOSOS QUE SE ENCUENTRAN DENTRO DEL VAGON, TENDRAN QUE REALIZAR UN FASTIDIOSO ESFUERZO POR AMINORAR LAS RAFAGAS DOLIENTES DE LOS PROXIMOS EMBATES.

UN NUEVO “TURURU TURURU” HACE PRECIPITAR LAS PISADAS DE HOMBRES Y MUJERES, PRESUROSOS SE VEN CORRIENDO POR LOS ANDENES CON LA ESPERANZA DE ALCANZAR SU VIAJE; ES INUTIL LA PUERTA SE HA CERRADO, IRREMEDIABLEMENTE ESPERARAN EL PROXIMO TREN NO CLARO SIN DEJAR DE HACER EXPRESA SU FRUSTRACION.

EL INTERIOR DEL VAGON NO ES UN MEJOR LUGAR DE ESTANCIA QUE EL ANDEN, RESULTA UN MARTIRIO TENER QUE SOPORTAR EL TIEMPO DE TRASLADO ENCERRADO EN UN RECTANGULO DE PLASTICO QUE SE ENCUENTRA A TOPE DE CUERPOS OLIENTES Y SUDOROSOS, QUE CHOCAN ENTRES SI CON EL IR Y VENIR DEL TRAYECTO. EL PANORAMA QUE SE OFRECE ES EL TAPIZ DE COLORIDOS COMERCIALES, ADVERTENCIAS Y LA MÁS VARIADA FAUNA VIAJERA PARASITA DEL METRO.

ESTA FAUNA ESTA COMPUESTA POR VENDEDORES QUE MERCAN TODO TIPO DE ARTIFICIO CHINO, REMATANDO TODO POR DIEZ PESOS: DISCOS DE MUSICA O VIDEOS, LLAVERITOS, ESTAMPAS, LIBROS, REVISTAS, MANUALES PARA REPARACIONES ELECTRICAS, MAPAS DE CARRETERAS, PILAS... TODO LO QUE SABEMOS A LA MANO PODRIAMOS NECESITAR. TAMBIEN VIAJAN ANCIANOS Y CIEGOS QUE CANTAN, TRAVESTIS QUE PIDEN AYUDA PARA ENFERMOS DE SIDA, CAMPESINOS DESCALZOS QUE REPARTEN PAPELES DE COLORES CON LEYENDAS DE AYUDA, ESTUDIANTES REPARTIENDO PERIODICOS DE OPINION POLITICA Y MAS DE UN FENOMENO...

UNA TRAS OTRA LAS ESTACIONES SE CONFIRMAN; LOS LUGARES SEÑALADOS EN EL MAPA SON CORRECTOS, SE ESCUCHA EL SILENCIO DE TODOS LOS PENSAMIENTOS QUE LOS ANONIMOS VIAJEROS EXPERIMENTAN CON EL SERPENTEADO DEL TREN. ENTRE APLASTONES SOY UNA VIAJERA MAS, Y NADA MAS. COTIDIANAMENTE SOMOS LOS MEXICANOS, TAN COMUNES, TAN NORMALES, TAN CONFORMES, ES UNO DE ESOS VIAJES CUALQUIERA BAJO EL CIRCO DE ASFALTO.

A M. CASTELAN
"LOS ANONIMOS VIAJEROS"
2005- 2014



INDICE

MEMORIAS DE UN VIAJE,
PARA ENTRAR EN EL VAGON...7

INTRODUCCION...12

CAPITULO 1.

“VAGONEROS, LOS AMOS DEL METRO”

1.1 EL GUSANO NARANJA. El metro de la ciudad de México... **16**

1.2 De los viajes en metro...**17**

1.3 ¿PORQUE HAY VAGONEROS? La economía informal en México...**20**

1.4 LA ORGANIZACION VAGONERA. El comercio ambulante en los vagones del metro de la ciudad de México...**26**

1.4.1 Vagón, vagoneando, vagoneros...**32**

1.4.2 Lo barato sale caro...**35**

1.5 MÁS Y MAS VAGONEROS...**39**

CAPITULO 2.

“ANTES DE LOS VAGONEROS”

2.1 REVISION HISTORICA; LO SOCIAL Y LA LITOGRAFIA.

2.1.1 La caricatura, EXPRESION DE LO SOCIAL...**48**

2.1.2 LA LITOGRAFIA; bandera social...**51**

2.1.3 Empleo del lenguaje social en el arte... **54**

2.1.3.1 FRANCISCO DE GOYA. Su realidad social... **56**

2.1.3.2 El Romanticismo, la época de lo social...**59**

- 2.1.3.3 Revolución: El Realismo Social... **63**
- 2.1.3.4 HONORE DAUMIER. El cronista de su tiempo... **66**
- 2.1.3.5 El Realismo... **73**
- 2.1.3.6 La idealización del Realismo social:
 - EL REALISMO SOCIALISTA... **79**

- 2.1.4 LA LITOGRAFÍA a finales del siglo XIX y principios del XX. Desuso
 y resurgimiento... **82**
- 2.1.4.1 KATHE KOLLWITZ artista de la expresión social litográfica... **87**

- 2.2 LITOGRAFIA Y REALIDAD SOCIAL EN MEXICO.**
- 2.2.1 LA LITOGRAFIA EN MEXICO; Identidad Nacional... **89**

- 2.2.2 POSADA; ilustrador de la vida mexicana... **103**
- 2.2.3 El Muralismo; LA RECONSTRUCCIÓN cultural de México... **106**
- 2.2.4 El Taller de Gráfica Popular: RETRATO Y REALISMO
 SOCIAL... **110**
- 2.2.5 LITOGRAFÍAS DEL RETRATO SOCIAL:
 Méndez, O'Higgins, Catlett y Bracho... **125**

CAPITULO 3.
“VAGONEROS TRAJINANDO EN SUS COMERCIOS”

- 3. 1 CARPETA GRAFICA “Vagoneros trajinando en sus comercios”
 Proceso plástico... **134**

- 3.2 ELEMENTOS FORMALES
- 3.2.1 Las carpetas gráficas... **139**
- 3.2.2 La litografía... **145**
- 3.2.3 El dibujo... **150**
- 3.2.4 La caricatura... **156**
- 3.2.5 La crónica... **162**

LITOGRAFIAS DE ANA MARIA CASTELAN... **165**

CONCLUSION... 174

APENDICE 1. Litografía; Taller 117-B Vespertino... 179

APENDICE 2. Proyecto gráfico “Los anónimos viajeros”... 188

APENDICE 3. EL RUS... 200

FUENTES DE CONSULTA... 209



INTRODUCCION.

Un aspecto de la creación artística es que su producción refleje las preocupaciones generadas a partir de los acontecimientos sociales, económicos, culturales y tecnológicos, generándose distintos lenguajes plásticos todos dependientes de esos momentos históricos.

En 2010 motivada por el maestro Raúl Cabello realice una serie formal de litografías con el tema de los *vagoneros* del metro; un semestre anterior me había involucrado en la práctica litográfica desarrollando imágenes en las que experimenté la técnica.

La serie de doce estampas fue impresa en el Taller de litografía 117-BV de la ENAP. Durante año y medio me dedique tiempo completo a la creación de esas litografías y antes de terminar las impresiones ya había decidido presentar la serie como un conjunto único bajo la forma de carpeta grafica, obra de gran tradición en el mundo de la estampa.

Titulé a mi trabajo “*Vagoneros trajinando en sus comercios*”; el trajinar se refiere al paso del tiempo, al tránsito cotidiano que ejercen los *vagoneros*, individuos dedicados a la venta informal y ambulante dentro de los vagones del metro del Distrito Federal, quienes representan un problema de carácter ciudadano que aqueja nuestra sociedad. La carpeta como obra integral forma parte de la serie *Los anónimos viajeros* (2005). A esta carpeta le anteceden encuadernados con los que había experimentado colores formas y texturas que me remitieran por asociación al aspecto físico del metro.

Fue hasta que estuvo terminada la carpeta que comencé con esta investigación de tesis interesada por dar voz al trabajador *vagonero*, quien me ubica en este tiempo. Tuve como objetivo principal armar un sustento textual para argumentar un ¿por qué? de mi carpeta grafica, basándome en mi experiencia artística.

Inicié a partir de las preguntas básicas: ¿cuáles eran los antecedentes de las imágenes sociales?, ¿cómo se ha empleado el tema social de forma artística?, ¿qué artistas se habían ocupado en representar al metro? etc., así que realice una revisión de la historia del arte para situar el trabajo de mi carpeta. Pero el motivo social no era el único concepto a desarrollar, tenía que enfocar esta investigación al proceso litográfico y relacionarlo con lo social.

Prácticamente fue la litografía quien me dio un sentido primero para la producción y después para la investigación; es la más joven de las antiguas técnicas de impresión en serie. Desde su enfoque social su historia me llevo al Realismo Social movimiento artístico del siglo XIX en el que coincidieron **revolución, litografía y caricatura** que abanderados por el pensamiento Romántico crearon realismos figurativos, uno interesado en lo tangible de la naturaleza y otro comprometido en denunciar los abusos contra obreros y campesinos así como revelar las cadencias del hombre moderno. El más talentoso crítico social fue Honoré Daumier, quién además

fue la figura que glorificó la litografía a este artista lo tomé como ejemplo en todos sentidos. Posteriormente ese realismo fue idealizado vinculándolo a posturas políticas. En ese momento integre a la investigación el concepto de realismo, involucrado plenamente con la litografía; me familiarice con la representación realista en sus diferentes acepciones pero insistiendo en su significación social enmarcada entonces por la revolución industrial, científica e ideológica que comprometió políticamente al siglo y que tuvo como protagonista a Francia.

A lo largo de esta historia encontramos numerosos ejemplos de *artistas litógrafos* que han dedicado su quehacer gráfico al retrato y a la denuncia social. La capacidad litográfica de libertad en la ejecución de un dibujo ágil, atrajo desde su invención a artistas como Goya, Menzel, Gericault y Delacroix, situándola como un medio gráfico de cualidades estéticas propias; la revolución la convirtió en su aliada. La aparición significativa de la litografía favoreció las publicaciones masivas e impulso géneros gráficos como el costumbrismo literario, la caricatura y la crónica periodística contribuyendo a revolucionar la comunicación humana. En México a su vez la litografía introducida en 1826 contribuyó a personalizar la nación recién independizada. Identificada como una técnica gráfica propia de las publicaciones periódicas dio origen a las revistas ilustradas que favorecieron el auge editorial, en esos impresos se instruyeron los prestigiosos litógrafos mexicanos del siglo XIX quienes asimilaron el romanticismo europeo.

La historia expresa que la invención fotográfica puso en una situación precaria a la litografía pero fueron los artistas plásticos quienes le dieron un nuevo giro. A finales de ese siglo Toulouse-Lautrec trabajó en diseños de carteles litográficos y aportó medios expresivos que ampliaron los horizontes del medio. En México se desarrollo y próspero gracias a las firma editoriales.

Así ni la litografía ni el realismo social se extinguieron esta hermandad volvió a hacerse presente en el siglo XX ; el Taller de Gráfica Popular destacó por su producción gráfica de carácter social, tuvo importantes exponentes que emplearon la litografía para revelarse contra el fascismo que afectaba entonces al mundo. Reseñando especialmente a las mujeres litógrafas se cuentan a Kate Kollwitz quien retrata la guerra y la también miembro del TGP Elizabeth Catlett quién socialmente apoyo sus raíces negras. Todos estos artistas han sido fuentes dentro de mi trabajo en la litografía.

A partir de este segmento de historia es que recreó el capítulo dos que tiene como lineamientos la litografía y el realismo en su carácter social, planteando los antecedentes de mi carpeta.

En el capítulo uno expongo los porqués de la existencia del comercio informal en el metro, abordando el tema desde la perspectiva de la información oficial, de la información pública en la red y valorando distintas opiniones que generalizan la noción del *vagonero*. Hago una descripción de la actividad y repercusión del *vagoneo*, palabra que es un modismo del lenguaje propio del Distrito Federal, acuñado en últimos años.

Y en el tercer capítulo retomo el proceso de la producción de mis estampas litográficas a partir del rescate de mi memoria; algunas preocupaciones originadas en el momento

de estructurar mis imágenes fueron cuestionamientos acerca de la vida social defecha, de cómo es la existencia hoy y en este espacio etc.

Abordo los antecedentes de las carpetas gráficas y desgloso los elementos que componen la carpeta de los *vagoneros*, los cuales formalmente son la **litografía, el dibujo, la caricatura y la crónica**. A partir de ellos es que se analizan las imágenes las cuales no pretenden decir más de lo que son; el retrato de lo ordinario y cotidiano del comercio ambulante en el metro. Las estampas son el resultado de la experiencia adquirida en el manejo de la técnica litográfica y esta investigación de tesis es mi esfuerzo por formalizar propiamente los elementos plásticos significantes de mi carpeta gráfica.

A forma de hipótesis me planteó por un lado reflejar el sentir popular hacia los *vagoneros*, y me preguntó si ¿Lograre identificación? Y si con este registro *vagonero* ¿Alcanzaré a sensibilizar al público sobre el problema que significan los *vagoneros* en nuestra estructura social?, ¿Conseguiría sacar de su indiferencia a los usuarios?, ¿Qué aportaría a la litografía con esta obra? entre otras muchas preguntas.

El trabajo plástico de los artistas está sujeto a diversas interpretaciones de las cuales nunca podremos asentar como una verdad. Por ello el título de esta tesis refiere a que realizo una crónica porque ese género me permite interpretar libremente un problema social al cual procure darle seguimiento.

Esta tesis así como la carpeta son producto de mi quehacer artístico son mi testimonio de una tiempo, ya que me interesa involucrarme con lo que sucede hoy. Realice un documento gráfico que da a conocer las impresiones de cómo experimento el momento; y que revela la condición de una clase social que representa un problema social urbano contemporáneo. Los *vagoneros* son mi realidad los interpreto y los registro a través de la peculiar huella de la litografía con pretexto de indagar y apreciar la técnica.



CAPITULO 1.

“VAGONEROS, LOS AMOS DEL METRO”

1.1 EL GUSANO NARANJA; EL METRO DE LA CIUDAD DE MEXICO.

México Distrito Federal, centro de multitud humana; metrópoli cultural; lugar de leyes que nadie respeta; contradicción de miseria y opulencia; espejismo de migrantes, ciudad deshumanizadora de hombres...

Su columna vertebral es su metro; lugar donde la pluralidad cobra vida, es el punto de encuentro entre los más variados personajes, escenario compacto, móvil y fugaz; espectáculo inmediato de desconocidos, ciudad que se desplaza, lugar común y familiar, este metro forma parte del paisaje citadino.

La aparición del metro es un fenómeno socioeconómico, político y cultural; sus condiciones geográficas, sus relaciones de comunicación y prácticas económicas y sociales, políticas y artísticas a su interior construyen una cultura diferente a la de la ciudad terrestre, no por ello separada de ésta. (Rojo Gómez Mayra, 2005, p.22)

A mediados de la década de los 50's, se inicia una inusitada expansión demográfica derivada del fenómeno de migración que ocurre del campo a la capital provocando un desenfrenado aumento en la población que ocupa el territorio del Distrito Federal. Ese crecimiento urbano demanda bienes y servicios no agrícolas, los territorios del campo son transformados en infraestructura habitable urbana a veces improvisada, lo que advierte importantes problemas de los cuales resalta la incapacidad de cubrir eficazmente el transporte masivo.

Con base de realizar estudios y análisis de diferentes ídoles y tomando como antecedentes los metros construidos en otros países, el gobierno mexicano determinó la conveniencia de construir un sistema integral de transporte colectivo en vía libre conocido mundialmente como *ferrocarril metropolitano o metro* para lo que buscó inversión extranjera. Las características del suelo determinaron su construcción y su forma, las necesidades condicionaron su organización.

Su construcción comenzó en el año de 1967 por decreto presidencial de Díaz Ordaz (presidente de la República Mexicana de 1964 a 1970), para septiembre de 1969 comenzó a operar la primera línea. Los recorridos se plantearon tomando en cuenta la densidad de clases y sus desplazamientos de la periferia al centro.

La palabra “metro” es acortamiento de “metropolitano” del latín *metropolitanus*. En su forma más antigua del dominio lingüístico en español se denomina “subterráneo” (coloquialmente “subte”).

Se denomina *metro* (de ferrocarril metropolitano) o subterráneo (de ferrocarril subterráneo) a los “*sistemas ferroviarios de transporte masivo de pasajeros*” que operan en las grandes ciudades para unir diversas zonas con alta capacidad y frecuencia.

El metro de la ciudad de México es un sistema de transporte público que sirve a extensas del área del Distrito federal y parte del estado de México. Su construcción operación y explotación está a cargo del organismo público descentralizado “Sistema de Transporte colectivo” (STC) dependiente del GDF. (www.metro.df.gob.mx)

Su misión es proporcionar un servicio eficiente y seguro. Por otro lado existe el interés particular no explícito de garantizar el desplazamiento de la clase trabajadora a las fábricas, industrias y comercios en el Distrito Federal y su área metropolitana.

El metro aventaja a otros transportes públicos por la rapidez, confiabilidad, seguridad, y proyección ambiental de poco efecto. Con tales características el metro es el sistema central de transporte público en la ciudad. Por su cobertura y accesibilidad es el medio predilecto de la clase media quienes representan un buen porcentaje de la población; por ello los anuncios publicitarios en el interior de los vagones exponen eventos como oportunidades de estudio en escuelas “*patito*” o ferias de liquidación en mercancías y ropa.

El *metro* adjetivizó al Distrito Federal como urbe cosmopolita, sin embargo se evidencian las carencias en el sistema, al ser la demanda superior a la capacidad produciéndose la saturación de las instalaciones la famosa “*horas pico*”. Aun así el *metro* desempeña un papel de primera importancia en el transporte masivo de pasajeros formando parte imprescindible para el desarrollo la vida urbana defienda.

Solo las ciudades en crecimiento viradas a un gran monstruo urbano necesitan de un sistema de transporte subterráneo para solucionar las problemáticas de traslado. En los siguientes años se requerirá un formidable esfuerzo de inversión para modernizar y ampliar la capacidad del servicio si se quiere cubrir el rápido crecimiento de la demanda.

1.2 DE LOS VIAJES EN METRO.

Los usuarios son el **porqué** del metro, es a partir de sus requerimientos que se subordina su existencia, y planeación. En la tesina *Interacciones sociales en los vagones del metro de la ciudad de México (línea 2)* de Flaviana Castañeda licenciada en sociología por parte de la UAM, encontré una descripción sobre los usuarios y su forma de experimentar sus trayectos en metro.

El trabajo de F. Castañeda es una aguda observación del actuar e interactuar de los pasajeros dentro de los vagones del metro, en el caso particular de la línea 2 del metro pero aplicable en general a cualquier línea.

A partir de sus subjetivas observaciones (*que en mucho coinciden con las perspectivas colectivas incluyendo la mía*) reflexiona y nos reporta cómo se comportan y reaccionan los usuarios, como conversan, accionan o interactúan entre ellos y con el espacio que los circunda: “*el vagón del metro.*” F. Castañeda propone a partir de su experiencia vivencial como viajera, observadora y socióloga, que al realizar los cotidianos viajes en metro los usuarios han desarrollado tener una *actitud de tránsito* que entiendo es la forma de comportarse o actuar durante el traslado en metro.

El viaje obliga a esperar se quiera o no, se espera la llegada del metro, se espera que el tren realice el transcurso de las estaciones, se espera a que comiencen y terminen las paradas etc. Dentro de esta espera el usuario se encuentra obligado a interactuar directamente o indirectamente.

Podemos constatar esta interacción y este estado de vigilia al darnos cuenta que la gente sabe dónde bajarse, sabe cuándo hay un peligro potencial, escucha qué venden los vendedores ambulantes y en determinado momento les puede comprar algo, puede reconocer a alguien conocido que no viaja con él y reacciona ante el cruce de miradas (esquivándolas generalmente). Es decir, la interacción pasiva se establece por el mero hecho de compartir un espacio y saberse en presencia de otros, mientras que la interacción directa implica una consciente respuesta verbal o el contacto visual intencional. ^(p.42)

Si se observa con atención el comportamiento de los usuarios se advierte que preferentemente tratan de evitar interactuar abiertamente “con el otro”, buscan realizar alguna actividad que les distraiga o entretenga como leer, comer, dormir, escuchar música o jugar con el teléfono celular; o tal vez solo se concentran en su viaje ya sea que lo realicen de pie o sentados pero evitando tener contacto con quien no conocen. Este ensimismamiento no significa que no interactúen, al no conocerse ni hablarse la interacción se da por establecida simplemente porque están compartiendo un espacio común, al ser conscientes de la presencia de otros se condicionan a actuar de cierta forma, no pueden comportarse como si viajaran solos deben mantenerse tranquilos en su actuar siguiendo la normatividad civil al expresarse. Existirá libertad en el metro pero no privacidad no existe ningún lugar donde puedas colocarte sin que nadie te vea.

Estas interacciones sociales que se suceden en el metro describen rasgos típicos del hombre moderno caracterizado por el individualismo, la impersonalidad, la actitud de reserva y cierta indolencia particularidades que la Lic. Castañeda a nombrado *entumecimiento espiritual*.

En este sentido, para contextualizar el comportamiento del usuario, abro un paréntesis para exponer el término **urbanita** propuesto por Fernando Rivera en el año de 1987. Con este nombre designa al hombre que se crea en la última mitad del siglo XX resultado de la *Nueva Revolución Urbana* que no es, si no el propio avance y evolución de las ciudades.

La revolución urbana se manifiesta en la masificación, despersonalización, automatización y enajenación de los *urbanitas*, al respecto el autor escribe:

...la inadecuada distribución de la población dentro del territorio... con la consecuente inadecuada distribución geográfica de las actividades económicas, sociales (educativas, medico asistenciales) y culturales, trae consigo una fuerte concentración de las clases dominantes y de su influencia en los centros mayores: también es causa de contaminación ambiental, desempleo, subempleo, terrorismo y violencia urbana, tensiones sociales y psicológicas, escasez de la vivienda y servicios, lo que acarrea el hacinamiento, la insalubridad y la falta de higiene y por consiguiente señala la descomposición de las estructuras urbanas por los tugurios, la proliferación de los barrios marginales y la segregación clasista cada vez más marcada; se dan también des-economías urbanas generadas por la falta de planificación y ausencia de sistemas adecuados y suficientes de transporte colectivo. ^(p.96)

50 años fueron suficientes para engendrar este nuevo ente que concibe el mundo a partir del desarrollo de los medios masivos de comunicación, introducidos dentro del seno de los mismos hogares en forma de televisión, los sistemas de transporte, los métodos de enseñanza, los patrones urbanos derivados de los avances tecnológicos, las formas de producción, distribución y consumo, son factores que condicionan la visión de la vida urbana de este “nuevo humano”.

El *urbanita* nace y se desarrolla dentro de la ciudad la cual se ha vuelto su “medio ambiente natural” ha cambiado la naturaleza del campo por avenidas y centros comerciales, convirtió el campo en una forma de recreación que le distrae de la agitación de su vida urbana diaria. En el presente la urbanización y el *urbanita* han buscado la expansión de su dominio, con exitosos resultados ya sea que el hombre llega a la ciudad (fenómeno de migración) o viceversa la ciudad ha llegado a él.

Lamentablemente en la medida en que se expande el pensamiento de cultura urbana, peligra la existencia misma del *urbanita*; su calidad de vida tiende a deteriorarse debido a que no existe una democrática concepción de la distribución urbana y su ritmo de crecimiento es a pasos agigantados acentuando la desigualdad social que envicia y enajena al *urbanita*. La idea de explicar este concepto es hacer notar como el comportamiento que asume el usuario al realizar sus recorridos en *metro* es una manifestación más de los negativos resultados de la mega urbanización.

Esta forma actual de vida en la capital condiciona a los usuarios a ocupar entre dos y cuatro horas de su tiempo diario en viajar -tiempo considerado muerto-, así que el vagón del *metro* se convierte en un lugar para existir aunque no es relevante vivir ese momento lo que importa es llegar al destino, es un espacio de tránsito. Durante esos traslados diarios los usuarios se ven acompañados de toda clase de *fauna viajera*, nombre con el que designo a todos los viajeros que hacen de los vagones del *metro* su lugar de trabajo, son los llamados *vagoneros* se desempeñan como vendedores, músicos, faquires, propagandistas, taloneros etc. Todos ellos recorren de forma ambulante los vagones sin dirigirse a un destino, ellos están ahí porque ese espacio significa dinero.

Los usuarios comparten diariamente su transitar con la *fauna viajera*, generalmente los consideran una molestia porque dificultan los viajes en *metro* al entorpecer el tránsito, empujar a los usuarios, pegarles con sus mercancías, fastidiar con el alto volumen de sus bocinas etc., es un bonus que debe soportar por hacer uso del metro.

1.3 ¿PORQUE HAY VAGONEROS? LA ECONOMIA INFORMAL EN MEXICO.

Una de las principales causas que generan la existencia de los *vagoneros* es la *economía informal*, fenómeno complejo existente en la realidad económica presente prácticamente de todo el mundo que produce efectos perjudiciales en sus capitales.

Al perfeccionar los sistemas comerciales y fortalecerse el Estado se encauzo hacia la regulación del comercio para intentar ordenar las transacciones entre las personas y recaudar el impuesto correspondiente por parte de los gobiernos, pese a todo intento invariablemente en todos los períodos históricos económicos ha existido la informalidad.

Entonces no es un asunto nuevo, en nuestro país así como en los sistemas económicos existe en mayor o menor escala, lo que inquieta es su considerable incremento desde hace algunos años, de ser un fenómeno económico-social, ha pasado a ser un serio asunto de gobernabilidad.

Actualmente la economía se divide en dos formas:

La *economía formal* involucra todas aquellas actividades que incorporan fuerza laboral a la estructura económica integrada por diferentes formas de organización productiva (industria, servicios, comercio y construcción) sobre todo se cumplen con las normas establecidas por el Estado el cual regula las relaciones capitalistas de producción para comerciar mercancía legal. En México la formalidad está sujeta a la normatividad vigente cumple con los requerimientos del IMSS, es de carácter empresarial (inscrito a cámaras y organizaciones) oficial, contribuye fiscalmente, está ligada y descrita ampliamente a la información oficial del INEGI, Banco de México, FMI, entre otros organismos gubernamentales, es el conjunto de actividades registradas en las estadísticas oficiales.

La *economía informal* se caracteriza por el hecho de realizarse dentro de un ambiente oficialmente no regulado, predominan actividades de pequeña escala, utiliza tecnología rudimentaria, trabaja con el poco capital disponible sin acceso al financiamiento, con mano de obra poco calificada, sin contabilización en el PIB (Producto Interno Bruto). También es informal el trabajo no cubierto por todos o algunos de los beneficios laborales que corresponden a un trabajador asalariado en una empresa formal.

La informalidad es de muy alta rentabilidad, los globalizados informales actúan como siervos medievales tributando al líder o cacique del grupo una cuota “voluntaria” por la gracia de representarlos y defenderlos ante el acoso oficial; de esta forma se incrementan ingresos y ganancias para capataces y dirigentes.

Los individuos que trabajan en la informalidad también forman parte de la Población Económicamente Activa (PEA).

Hay que diferenciar *economía informal de subsistencia* la cual se refiere a una clase aún más baja cuyos ingresos sólo les permiten “salir al día” por lo que su capacidad de compra y de ahorro es casi nula, imposibilitados para mejorar su nivel de vida, no cuentan con preparación escolar dificultándoseles la posibilidad de acceder a actividades más calificadas y mejor remuneradas, asume un perfil de subsistencia, de marginación y de exclusión económica es la necesidad lo que les mueve.

La informalidad afecta a los comerciantes establecidos en cuanto a reducción de ventas, lo cual repercute en las ganancias para los inversionistas y en el ingreso económico de los gobiernos por la vía tributaria. Se asocia con efectos negativos como la evasión del pago de impuestos, la competencia desleal, el no pago de servicios públicos, el incumplimiento de las leyes laborales, la inseguridad y los problemas de salubridad por la cantidad de basura acumulada en las calles así como la obstrucción de la vía pública

Las estimaciones sobre el tamaño de la economía informal en México reconocen que ésta ha crecido en los últimos años y que actualmente es una parte importante de la economía tanto en la producción como en la generación de empleos.

Esta informalidad refleja el fracaso de las políticas impuestas por el gobierno federal desde 1982. Las crisis económicas de 1982 y 1995-96 y la aplicación de las políticas neoliberales de la Madrid, Salinas y Zedillo, produjeron altas tasas de desempleo lanzando a miles de trabajadores a buscar en la actividad informal un recurso de sustento.

En 1995 la tasa de desempleo se disparó llegando a representar el 6.27% de la PEA como resultado de la devaluación de diciembre de 1994. A muchas empresas les fue imposible solventarse por lo que gran cantidad cerraron o redujeron sus operaciones y sólo unas cuantas pudieron sobrevivir lo que se tradujo en un gran número de despidos. Una década antes en los ochenta 10 millones y medio de personas llegaron a la edad productiva, sin embargo los empleos formales que se generaron apenas lograron cubrir a una cuarta parte de la población. En esa misma época la capacidad de compra del salario mínimo cayó en más de 50 por ciento. Fue entonces la economía informal el nuevo milagro mexicano que permitió la subsistencia de millones de personas.

LA ECONOMIA INFORMAL EN MEXICO. INSUFICIENCIAS DEL MODELO DE DESARROLLO Y EXCESO DE TRÁMITES.

Ramales Osorio M. Carlos y Díaz Oleo Mónica. [En línea]

A veinte años de la aplicación del modelo neoliberal, la economía mexicana se encuentra sumergida en una crisis de larga duración, caracterizada por un reducido crecimiento del PIB (de 1982 al 2003, sólo creció 2.0%) y hay incapacidad para generar los empleos que la población demanda cada año. En los años de 1983-2003 la PEA creció en 22 millones 755 mil 186 personas y sólo se generaron 8 millones 371 mil 306 plazas; por lo que el desempleo acumulado ascendió a 15 millones 228 mil 474 personas y el PIB creció apenas

2.2% en promedio anual. Según la Organización Internacional del Trabajo (OIT), en México existen 25.5 millones de personas empleadas en la economía informal, de las cuales 17 millones son hombres (67%) y 8.5 millones son mujeres (33%).

Datos del INEGI sobre la ocupación en el sector no estructurado, la economía informal pasó de 8.9 millones de ocupados en 1996 a 10.8 millones en el 2003, lo que significa que de cada 100 nuevas personas ocupadas, 35 lo hicieron en actividades informales.

El desempleo es un grave problema a nivel mundial a finales de 2004 representó el 6.1% de la población mundial. Los jóvenes y gran parte de la población ocupada en la agricultura son los grupos más afectados. La economía informal es una fuente importante de empleo en el mundo, existen variaciones importantes en su magnitud y composición.

DESEMPLEO DISPARA EL COMERCIO INFORMAL.

Martínez Edith, El universal, sábado 14 de febrero 2009. [En línea] El reflejo de la crisis está en las calles con el incremento de familias que abren de par en par las puertas de sus casas para vender principalmente, alimentos. Según la Cámara de Comercio, Servicios y Turismo en Pequeño de la Ciudad de México(Canacope-Servytur). Aparecieron 60 mil nuevos puestos ambulantes en el Distrito Federal....

José Caudillo Herrera, presidente de este organismo, explicó que gran parte de dicha cifra corresponde a personas que perdieron su empleo. Los nuevos comercios informales no están agrupados en una sola zona o mercado sino se encuentran en todas las delegaciones “en los zaguanes que se abren para vender quesadillas”....

Las causas son: la crisis económica; inestabilidad de los precios; costos altos y excesivos de los productos y falta de dinero....

Ante esta situación, José Caudillo hizo un llamado al gobierno capitalino, que encabeza Marcelo Ebrard, a dar apoyos a las micro, pequeñas y medianas empresas que son quienes, aseguró, sustentan la economía de la capital del país al existir 200 mil de ellas en el Distrito Federal. Y también, a la Federación para que ambos “aterricen los planes económicos de apoyo”.

Además de que enfatizó a las autoridades locales que se evite utilizar el ambulante que recién surgió “de manera clientelar y política” sino desincentivarlo con la promoción de una cultura de legalidad y fortalecimiento a las pequeñas empresas que generan empleos.

En el DF., este tipo de noticias aparecen diariamente en los periódicos -dueños de la información oficial- que constata lo agonizante de la situación.

Es a causa del disparado aumento en la población lo que ha dañado el equilibrio urbano, hace algunos años el gobierno perdió la capacidad de cobertura de bienes y servicios que demanda la población extremando la desigualdad económica, siendo las clases bajas las más vulnerables. En esas capas poblacionales se agudiza la falta de educación, bienes médicos, cultura y empleo; se encuentran limitadas para la superación movidos por el instinto que les obliga a sobrevivir buscan formas y fuentes alternativas para generar un sustento, a falta de soluciones prácticas por parte del gobierno que se sabe por demás corrupto.

Por otra parte otro problema que fomenta las actividades informales es el exceso de regulaciones y tramites además de inadecuada fiscalización. La exagerada burocracia y el tiempo que involucra es uno de los principales obstáculos para la regularización de los comercios, las autoridades deben analizar con mayor detenimiento cuales trámites son realmente necesarios para fomentar el sano control en el desarrollo de los negocios.

El comercio informal está distribuido en todo el territorio nacional; encuentra su mayor expresión en las calles invadiendo todos los espacios públicos, en los cruceros de alta afluencia automovilística, en los paraderos de autobuses, afuera de las plazas comerciales, alrededor de los mercados establecidos, en las terminales del metro.

En estas prácticas se indica la existencia de un proceso que inicia en condiciones precarias y que va transformándose en situaciones más estables, de mayor ingreso y mayor complejidad organizacional.

La actividad informal en el comercio particularmente en la forma de vendedores ambulantes es la más conocida debido a su presencia en la vida cotidiana de muchas personas. Actualmente el ambulante representa una importante fuente de empleos, ya que el gobierno no ha sido capaz de generar los empleos remunerados que demanda la población.

La caída gradual de los salarios a partir de la crisis de 1982, ha vuelto insostenible que la leal clase trabajadora mantenga la esperanza de la recuperación económica a corto plazo, plazo que casi en 20 años no ha llegado. (Ortiz Murillo Mario, 2002)

En México se estima que 4 de cada 10 mexicanos están activados en la *economía informal* la mayoría son hombres con bajo nivel educativo, 8 de cada 10 personas empleadas tienen secundaria completa o menos, solamente en DF., existen alrededor de 500 mil vendedores ambulantes y más de 700 tianguis.

En el interior de los vagones del *metro* particularmente se inventó una forma de ambulante que sustenta un tipo de mercado móvil, pero esta actividad como se expondrá más adelante acarrea una serie de problemas que no solo afecta a los usuarios sino a toda la estructura económica del país.

Además del obvio desempleo existen otros motivos que fomenta la decisión de dedicarse al comercio informal como la insuficiencia de ingresos, la tradición, la flexibilidad e independencia que proporciona el ambulante. Casi 2 de cada 3 personas que se dedican a esta actividad piensa que no tendría oportunidad de ganar lo mismo en la formalidad principalmente por su bajo nivel educativo, implicando a su vez que sus dependientes incluso a corta edad tendrán que tomar su lugar para poder al menos mantener su bajo nivel de vida.

Por otro lado figuran miles de mexicanos que en un futuro, debido a factores como la edad o padecimientos que afecten su salud, no podrán trabajar encontrándose desprotegidos, pasando a agrandar las filas de la actividad informal.

Pablo Trejo ex secretario de la Comisión de Vigilancia de la Auditoría Superior de la Federación en la Cámara de Diputados declaró que el salario mínimo es insuficiente:

LOS SALARIOS MINIMOS EN MEXICO, UNA BURLA PARA LA CLASE TRABAJADORA
Salarios mínimos, menos que mínimos.
Pablo Trejo, Rumbo de México, 27 de marzo de 2007. [En línea]

Todos sabemos que los salarios mínimos son desde hace más de una década una burla, que hace más de 20 años no garantiza la adquisición de una canasta básica ... aquellos que los

reciben solo pueden sobrevivir buscando otros ingresos, o sacrificando al extremo su consumo, cada vez son menos los trabajadores que son contratados y quienes aceptan en un principio buscan de inmediato otras opciones para sobrevivir, como el comercio en vía pública o en general el trabajo informal, probablemente, los limpiadores de parabrisas de los cruceros, los que cuidan automóviles en la vía pública, los vendedores de dulces y chicles y hasta los vagoneros del metro, ganen más que los 50.57 pesos diarios a que equivale un salario mínimo.

A partir de 1997, cada crisis económica ha significado una pérdida del valor adquisitivo de los salarios y en cada etapa de estabilidad o de crecimiento, los salarios se han mantenido estancados; eso ha conducido a que el

poder de compra de estos se haya reducido en un 85%, por lo que hoy, un salario mínimo solo puede adquirir el 15% de lo que podría adquirir hace 30 años.

El deterioro del salario ha sido acompañado con el aumento de la pobreza y la miseria; con el recurrente estancamiento de la economía y el aumento del desempleo abierto y del empleo informal. Resulta paradójico, que al mismo tiempo a pesar de la situación económica, crecen las fortunas de los hombres más ricos.

Amigo lector, coincidirá conmigo en que la actual situación de los salarios mínimos, no solo es una injusticia, sino además torpeza económica y más aún una burla para los trabajadores. Por lo pronto los salarios mínimos seguirán siendo menos que mínimos.

Por otro lado para los consumidores el *comercio informal* les representa una oportunidad de ahorro al conseguir artículos a bajo precio principalmente “fayuca”, considerando ventajosa la posibilidad del regateo. Aunque como contraparte les importa la falta de garantía de los productos comprados, la falta de higiene, las malas instalaciones y la inseguridad.

Se calcula que 8 de cada 10 mexicanos adquiere productos en el comercio informal y los consumos promedio oscilan entre los 100 y 150 pesos, alcanzando los 300 pesos, los artículos más comúnmente comprados son ropa, alimentos, calzado, discos de música y videos.

La informalidad es en muchos lugares la única forma de abasto popular lo que significa que su eliminación representaría una afectación a muchos sectores marginados que no tendrían acceso a las mercancías, el nivel socioeconómico del grueso de mexicanos evidencia que es gracias a su existencia que se pueden cubrir necesidades tan básicas como el vestir o calzar.

El ambulante alivia en gran medida la tensión económica, pero no existe precisamente para el beneficio de sus congregados, ellos forman un cuerpo de trabajo de extorsión gubernamental, se les cobra una cantidad monetaria a cambio de dejarlos operar deben pagar por la expedición de licencias y permisos.

Los informales se encuentran organizados y ligados a partidos políticos los cuales les consideran y utilizan como clientela política. Por el carácter ilícito de operación, la *economía informal* mantiene una relación “especial” con el gobierno, caracterizada por “mordidas o cuotas” que aseguran su permanencia, los únicos que verdaderamente ganan son los líderes que los acaudillan.

Para encubrir esta realidad el gobierno asume una política de discrecionalidad para tolerar que algunas organizaciones ocupen los espacios o suelos urbanos. El relativo control del gobierno sobre el ambulante, le asegura una base de contribuciones mínima y un padrón electoral oficial que eventualmente le permitirá reorganizar o reubicar a esta poderosa masa de ambulantes en áreas menos conflictivas.

Es un error creer que los problemas del desempleo y la pobreza pueden resolverse entregando los espacios públicos a la informalidad; las autoridades permiten que se haga de calles y banquetas un centro de trabajo, funcionando como válvula de escape a la presión social generada a partir de la ineficiencia de las políticas públicas.

El problema del comercio informal y el ambulante es complejo, la solución sólo se dará en la medida que se ataquen de raíz las causas tanto económicas (mas oportunidad de empleos bien remunerados), como sociales (mayor educación y cultura de la legalidad), Las autoridades deben dejar de lado esa idea de tolerancia que han seguido ¿indiferencia o interés? fomentándolo sólo se logrará que con el tiempo la pobreza, el desempleo, la inseguridad y la cultura de la ilegalidad alcancen a una mayor parte de la población.

ECONOMIA INFORMAL GENERA 26% DE PIB, DICE INEGI

El Universal, 30 de julio de 2014. [En línea]

MEXICO, D.F.- La economía informal generó 26% del Producto Interno Bruto (PIB) del país, con casi 60% de la población ocupada, mientras que la economía formal con el 40% restante de los empleados aportó 75% de la riqueza creada en 2012, informó el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi).

Del citado 26% del PIB generado por la economía informal, 8% corresponde al sector informal, es decir, a aquellos negocios no registrados de los hogares dedicados a la producción de bienes o servicios.

De igual manera, 2% corresponde a las otras modalidades de la informalidad, que se refieren a todo trabajo aun cuando se labore para unidades económicas distintas a las de los micronegocios no registrados y no cuenta con el amparo del marco legal e institucional (seguridad social, prestaciones sociales).

Al presentar los principales resultados de la Medición de la Economía Informal 2003-2012, Eduardo Sojo, presidente de la junta de gobierno del Inegi, destacó que “El poder haber dado los resultados en el periodo 2003-2012 nos va a permitir analizar a más detalle los flujos y la relación entre la economía informal y la formal, incluso en un periodo de crisis como fue el de 2008-2009”, dijo.

Por ejemplo, las cifras revelan que los negocios del sector informal son más resistentes a las crisis económicas, como resultado de varios factores, entre los que se encuentra la flexibilidad de la mano de obra que acepta menores salarios.

“También debe haber un componente de mercado, en una crisis quizás estos negocios pequeños tengan más demanda, porque la gente deja de comprar en el sector formal y se va a otras formas de comercio, a otras formas de servicios más económicas”, explicó Sojo.

La economía informal por sector de actividad económica para el año 2012

muestra que el comercio es el sector de mayor importancia, ya que contribuye con 5% del Valor Agregado Bruto (VAB).

Los resultados muestran que a lo largo del periodo 2003-2012 la economía

informal contribuye en 26% al PIB del país, siendo los puntos más altos los años 2003 y 2009 con 27.2% y 26.9%, respectivamente.

1.4 LA ORGANIZACION VAGONERA. EL COMERCIO AMBULANTE EN LOS VAGONES DEL METRO DE LA CIUDAD DE MEXICO.

El *comercio informal* que se ejerce en el *metro* tiene una singularidad notoria, es ambulante lo que quiere decir que se traslada de un lugar a otro sin establecerse en un punto fijo.

Las personas dedicadas al *ambulantaje* en el metro se les conocen como “*vagoneros*” recorren vagón por vagón ofreciendo mercancías. Con gritos anuncian sus productos, sus frases son “señor usuario se va a llevar la promoción...”, “en esta ocasión vengo ofreciéndole...”, “para que no lo pague a su precio comercial...”

El término *vagonero* es una palabra de reciente cuño que surgió debido a la actualidad en el transporte y a la necesidad que tiene el comercio de extenderse, desde hace 40 años, que nació con el Sistema de Transporte Colectivo (STC) Metro, son comerciantes que se fueron estableciendo en las zonas aledañas a las instalaciones. Posteriormente el crecimiento de la ciudad en todos los sentidos: población, necesidades, corrupción, etc., presionó para que pudieran ingresar primero discretamente dando margen a que los comerciantes ambulantes se instalaran en los pasillos no en los andenes, simultáneamente las autoridades fueron construyendo y rentando locales ex profeso, pero a un precio inaccesible para los ambulantes.

Para cuando los ambulantes dejaron los pasillos para subirse a los vagones, se sumaron indigentes, invidentes, limosneros y vendedores de todo lo habido y por haber, incluyendo repartidores de propaganda política y uno que otro para propagar la palabra divina.



En los últimos 10 años el crecimiento de vagoneros se ha disparado de una manera incontrolada, al punto que no se tiene una cifra correcta de cuantos son.

Los millones de mexicanos que diariamente utilizamos este transporte, representamos el mercado que garantiza su existencia, somos la base que genera su sustento diario. Como usuarios que viajamos por la entraña subterránea de esta metrópoli observamos, sentimos y vivimos de manera consciente o inconsciente este fenómeno que actualmente tanto caracteriza los traslados en metro.

Pero el derecho de “vagonear” no es una ayuda para nadie; esta actividad implica intereses de índole políticos, económicos y sociales.

“Los vagoneros han conformado una mafia inquebrantable que está inmersa en esferas de poder, círculos de corrupción y contubernios entre vendedores, líderes y diversos servidores públicos como: Diputados, jefes de gobierno, secretarios de Estado, policías, vigilantes del Metro, jueces, personal de derechos humanos y los propios usuarios que hacen indisoluble el comercio dentro de las instalaciones de este transporte” (Sánchez Correa Verense, 2009, p.86)

Tiene una organización que se observa a simple vista uno en cada vagón y todos hacen cambio de vagón hacia la misma dirección. Este movimiento se realiza sin que nos percatemos que atrás de esta coordinación existe un sistema político perfectamente establecido y organizado. Cada uno de los integrantes de esta “mafia” pone su granito de arena a cambio de una gratificación que va desde conseguir los productos más baratos en lugares acordados, hasta recibir “jugosas mordidas” por miles de pesos. Para los políticos la recompensa se hace más fructífera en tiempos electorales ya que negocian permisos para vender e información respecto a operativos a cambio de su voto.

Para explicar un poco más a detalle esta cuestión de *organización vagonera*, quiero hacer referencia a la tesis *¡Lleve la oferta, la promoción. Cinco pesos le vale, cinco pesos le cuesta! Los vagoneros la mafia donde todos ganan* de Verenise Sánchez Correa licenciada en ciencias de la comunicación especialidad en periodismo por parte de la UNAM, en la cual realiza un reportaje periodístico de la situación de los *vagoneros*. Nos narra a forma de crónica su experiencia como *vagonera*, recurso que uso para conocer la verdadera situación en la que se encuentran y para obtener información que difícilmente le sería proporcionada.

Trabajando como *vagonera* fue como pudo introducirse a ese mundo subterráneo para conocer a fondo cómo se estructura el *sistema*, conoció los lugares donde los *vagoneros* adquieren sus productos, cuánto pagan por ingresar al gremio y el monto de las cuotas, también conoció a los líderes que sindicaron a estos comerciantes e incluso se entrevistó con altas autoridades del metro. Un trabajo periodístico de gran aporte para esta tesis, contiene información de difícil acceso, como ella misma lo menciona

...la única forma de descubrirlo fue vivirlo en carne propia es decir: comer, pensar, hablar, actuar, incluso tener las mismas preocupaciones, enfermedades y habilidades de un vagonero... (p.97)

Gracias a su investigación es que pude profundizar el tema, a través de sus palabras descubrí el sentir *vagonero*, lo que Sánchez Correa redacta definitivamente no se encuentra en ninguna publicación editorial comercial. Conforme sus testimonios la *organización vagonera* se explica de la siguiente forma:

Todos los vagoneros están regidos bajo la misma estructura orgánica, la cual es parecida a la del gobierno mexicano: tienen un poder Judicial, Legislativo y en el lugar del Ejecutivo tienen al Hacendario. La diferencia entre el sistema del Estado y el de los vagoneros es aquí respetan las normas o se van dicen ellos. (p.27)

En casi todas las líneas del *metro* hay tres o cuatro líderes cada uno de ellos se hace responsable de alguno de estos tres poderes. Los dirigentes se apoyan en su cuadro que son personas de su plena confianza a los que se les otorgan beneficios extras.

En cuanto a las actividades que se desarrollan en cada poder, el Judicial se encarga de hacer valer sus reglas, ya sea con golpes o sanciones y de solucionar los problemas entre los *vagoneros* con los vendedores de otras líneas y los vigilantes del metro. Los responsables de este poder también se encargan de que los *vagoneros* asistan a las juntas, en estas reuniones se les informa acerca de operativos, además de comunicarles el estado de la relación entre sus dirigentes y los “contactos o padrinos” (que por lo general son funcionarios del gobierno) o se les dan a conocer las noticias más relevantes acerca de su situación.

El poder legislativo es el responsable de amañar, negociar y entregar a las autoridades del metro, del gobierno capitalino y de la Secretaria de Seguridad Pública del Distrito Federal la cuota semanal que oscila entre cinco y 10 mil pesos por línea del metro para que dejen trabajar a sus vendedores.⁽⁶⁾

El último de los poderes es el Hacendario que se ocupa de llevar un padrón con todos los datos de los vendedores, recoger la cuota semanal y de tener un control de los comerciantes morosos que se atrasaron con máximo tres pagos, ya que de ser así su poder Judicial aplica una sanción, por lo regular los suspenden 4 o hasta 7 días.

Otro elemento indispensable de su organización es su Constitución la cual no está escrita pero es de dominio de todos los *vagoneros*. En cada línea los dirigentes establecen normas específicas pero todas tienen características en común; hacer base para esperar su turno, no tirar basura, asistir a las juntas semanales, entregar la cuota y no dar información sobre los dirigentes o el sistema a personas ajenas al grupo.

Esta organización respalda el trabajo de cada uno, así como se expresa no cualquier persona puede llegar al metro y ponerse a vender y menos aun cuando los *vagoneros* han sufrido por obtener este espacio, la repartición y dominio de las líneas del metro se las han ganado incluso a golpes por ello lo defienden hasta con sangre, tan es así, que ellos mismos son sus propios vigilantes y no permiten que nadie ajeno a la organización ponga un pie dentro de los trenes. Cualquiera que lo intente es amenazado y acusado con el personal de seguridad para que los remita al Juzgado Cívico.

Se sabe que de la *actividad vagonera* se obtienen grandes ingresos si se compara con una jornada laboral basada en el salario mínimo, pero hay que considerar que trabajando de esta forma implica potencialmente grandes desventajas. Un *vagonero* no está respaldado por una seguridad laboral y social, no tiene vacaciones, ni servicios médicos, no reciben aguinaldo, utilidades o tiene acceso a un crédito INFONAVIT.

Se encuentran en constante riesgo de sufrir accidentes, agresiones por parte de las autoridades del metro (agresiones que muchas veces amedrentan sus garantías individuales), por ley deben ser remitidos al Juzgado Cívico, aunque esta actividad no es considerada un delito si es una falta administrativa marcada en el reglamento de las leyes de Transporte y cultura Cívica del DF.

Es común ver como algunos vigilantes, principalmente los de mayor jerarquía en el área de seguridad del metro y que no pertenecen a la mafia de los vagoneros detiene a golpes y en el mejor de los casos con insultos verbales a los vendedores (Sánchez Correa V., 2009, p.50)

Los *vagoneros* son detenidos por impedir o estorbar de cualquier forma el uso de la vía pública, la libertad de tránsito o de acción de las personas, así lo señala la Ley Cívica, la cual indica: “Las infracciones establecidas son una sanción con multa por el equivalente a 11 días de salario mínimo o con arresto de 13 horas”. 563 pesos es la multa que deben pagar para no quedarse detenidos 13 horas, pero los jueces que también están involucrados en este sistema mantiene acuerdos; con 50 pesos más o menos que paguen son liberados y a poco rato de haber estado en los juzgados vuelven a los trenes. La cifra que se estima de detenidos es de 37 mil (2009) pero esta cifra carece de veracidad ya que los *vagoneros* no están obligados a dar su nombre ni sus datos, así que por lo regular se lo cambian para evitar una mayor sanción por reincidencia. La reincidencia también es señalada por la ley como un registro de faltas administrativas.

Si se trabajara conforma a la ley, en el momento en que ingresa un infractor al juzgado se deberían quedar todos los datos de este, nombre, dirección, sexo, fotografía y huellas dactilares del infractor, infracciones cometidas; lugares de comisión de la infracción; sanciones impuestas y en su caso lugares de cumplimiento del arresto de acuerdo con el artículo 107 de la

Ley Cívica. Pero la realidad es otra, en los juzgados no hay registro de nombres de los vagoneros. (Sánchez Correa V., 2009, p.62)

Aunque la obligación de los elementos de seguridad es remitirlos, en realidad los vigilantes y los *vagoneros* no son enemigos, al contrario son aliados y sus relaciones amistosas van más allá de la corrupción que existe entre los jefes y los líderes. Sin embargo tienen que entregar cierta cantidad de *vagoneros* por día para asegurarse al juez su negocio.

Los policías auxiliares se hicieron presentes en el metro porque en el año 2005, el titular de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal, Joel Ortega, expreso su cero tolerancia hacia los vagoneros y amenazó con “aplicar operativos y mano dura”, de acuerdo con información difundida el 10 de diciembre de ese año por el periódico la Crónica. (p.59)

Hoy nueve años después siguen teniendo presencia se les ve arriba de sus tarimas al frente de cada estación “resguardando nuestra seguridad”.

Entre los policías auxiliares de la SSP, mejor conocidos por los *vagoneros* como “boinas” y los vendedores no se dan grandes sobornos, pues cuanto pueden recibir ¿50 pesos, 80 pesos?, para los “boinas” es muy poco dinero para arriesgar su trabajo, el arreglo grande ya está pactado entre sus superiores.

Los grandes negocios no son los que se dan entre los vagoneros y vigilantes de estación o los jefes de operativo de línea que si bien dejan una derrama de mil o mil 500 diarios por línea, pero estas “mordidas” se distribuyen entre aproximadamente diez personas. Los negocios “buenos” son los que se dan entre los líderes y las autoridades capitalinas. Ahí se hacen los negocios de miles de pesos, miles de votos o buenas preferencias y favores. (p.56)

El problema del que son víctimas los *vagoneros* es el sistema de corrupción, extorsión y explotación que se ha entretendido entre los comerciantes, los líderes de éstos y las autoridades. Queda afirmado que los *vagoneros* son una clara muestra de un panorama desolador de descomposición que envuelve a todo el país.

Tratar de eliminar a los *vagoneros* de las instalaciones del metro implicaría dañar esferas de poder y destruir círculos de corrupción que han permitido desde hace 40 años que los *vagoneros* se convirtieran poco a poco en los verdaderos **“amos del metro.”**

En 2010 se publicó en los principales diarios de circulación que el GDF se comprometía a sacar en siete meses a los *vagoneros*.

A esa acción que prometió un metro sin *vagoneros* para ese año le antecede el de un año antes:

Francisco Bojórquez prometió que para el año 2009 ese medio de transporte quedara libre de los más de mil 200 vagoneros que tiene registrados en siete organizaciones, de acuerdo con información difundida por la Agencia

Pero la realidad es que el sistema *vagonero* del metro parece intocable, solo se trata de declaraciones que tiene como función “tapar el ojo al macho.”

Si el sistema *vagonero* fuera asediado se afectarían a su vez otras mafias, tales como los productores de discos piratas o la merca y contrabando de artículos de procedencia asiática las famosas “chinerías” lo *MADE IN CHINA*. Inclusive marcas de dulces como *Juicy fruit* y *Nikolo* resultarían perjudicadas ya que el éxito de sus ventas se debe a los *comerciantes informales*, cada integrante representa un eslabón de esta cadena.

Para acabar con la mafia que envuelve a estos vendedores ambulantes es necesario cortar hilos de corrupción que están arraigados en las entrañas del sistema político mexicano. Si estos grupos siguen existiendo y además aumentando es porque en definitiva cuentan con el apoyo directo y discreto del gobierno.

Por su parte los *vagoneros* gritan a amplias voces ¡No nos lo quitarán!... a muchos les conviene que sigan existiendo, es una mafia donde todos ganan.





Típicos vagoneros en el metro del DF.

1.4.1 VAGÓN, VAGONEANDO, VAGONEROS.

De acuerdo con el anuncio emitido y publicado en el Diario Oficial de la Federación por la Asamblea de Representantes del Distrito Federal, el 6 de enero de 1993

Las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo metro deben utilizarse para el transporte seguro y eficiente de pasajeros, prohibiendo el comercio informal dentro y fuera de sus instalaciones. (www.metro.df.gob.mx)

A pesar de esta prohibición el metro es asediado todos los días por cientos de personas que debido a la necesidad del diario vivir deciden tomar el riesgo de ejercer el *comercio ambulante* dentro de los vagones del *metro*, aun a sabiendas de las dificultades y peligros que esta actividad conlleva; ellos son, los *vagoneros*.

Estas *vagoneros* tiene sus rutinas cotidianas algunos van a la escuela, hay muchas madres solteras, hay quienes trabajan para comprar sus vicios así como también hay profesionistas desempleados; en todos ellos el factor común o es la falta de oportunidad, la pobreza o la carencia de educación.

Trabajan hombres de todas las edades ancianos, mujeres y niños los cuales son más vistos los fines de semana o en periodos vacacionales; no obstante la mayoría son jóvenes porque el trabajo requiere andar activo todo el tiempo. Es fácil identificarlos las mujeres usan pantalones de mezclilla ajustados a la cadera o mayones ajustables. Los hombres los llevan holgados o usan bermudas, tenis anchos y camisetas que dejan ver sus tatuajes, es notorio el gel en exceso para sus peinados en punta. Nombran su moda “corrigendo” estilo o subcultura de barrios.

Información oficial revela que el 60% de los *vagoneros* del metro viven en el Estado de México. Vienen a trabajar al Distrito Federal, desde Ecatepec, Netzahualcoyotl, Chimalhuacán, Los Reyes la Paz, Texcoco, Chalco etc. En estos lugares de rezago social abundan carteristas, viciosos, narcomenudistas y delincuentes callejeros, los

cuales son aceptados como *vagoneros* mientras cumplan con su cuota. El mismo grupo se encarga de imponerles reglas como el ir aseados y sin aliento alcohólico, no ir drogados, no dejar basura, no andar con las bocinas sonando en los andenes; se les fomenta a que deben cuidar las líneas como si fuera su fábrica porque de ahí depende su existencia.

No tiene un horario de trabajo fijo, comienzan a trabajar en cuanto el metro inicia sus actividades hasta que se cierran las instalaciones por eso a cualquier hora que se realice un viaje se podrán encontrar *vagoneros*. Se han vuelto tan comunes que dan la impresión de formar parte de este servicio de transporte.

Esta actividad es repetitiva, tediosa y cansada, debe realizarse de manera rápida y ágil; el *vagonero* aborda el tren y espera hasta que se ponga en marcha para anunciar a forma de grito lo que trae a la venta. En mochilas, morrales o bolsas de plástico transportan sus mercancías, es necesario que el tamaño de éstas no sea muy voluminoso o muy pesado puesto que cargan con ello todo el tiempo. Los *vagoneros* ofrecen a la venta muchos tipos de dulces chocolates, paletas de miel o chicles; todo el sin fin de “Chinerías” (artículos piratas de baja calidad provenientes de Oriente) llaveros, juegos de manicure, kits de hilos y agujas de costura, plumas de escritura que prenden lucecitas, agendas y fólderes para documentos y credenciales, lámparas, encendedores, calcomanías, guarda celulares, mapas de la ciudad, libros, revistas y recetarios de cocina, pomadas curativas, etcétera.

Pero lo que más sobresale por su amplia distribución y la popularidad que ha adquirido durante los últimos años son las copias piratas de CDS que primero fueron de música, después de videos, y ahora se presentan en formatos *mp3* que prometen decenas de canciones o videos.

Personalmente como usuaria he observado que el CD es el artículo más vendido, su precio es de 10 pesos. En la cantidad de este precio se encuentra una oferta irresistible al alcance de todos. La clase social que viaja en el metro definitivamente puede darse el lujo de gastar 5, 10 y hasta 20 pesos en fugaces caprichos. No importa que la chinería adquirida no se utilice en ese momento –reflejo de la sociedad de consumo- si se tiene la satisfacción de haber adquirido una ganga que también se sabe es de muy baja calidad por lo que su tiempo de funcionamiento será muy corto.

Los *vagoneros* gritan y se abren paso para recorrer por en medio todo el largo del pasillo, si alguien se interesa tiene que esperar el momento en que el *vagonero* pasara junto su lado para hacer una seña (como si llamara a un mesero), se acerca aunque manteniendo su distancia (si se acerca mucho puede irritar a su comprador. Y en el caso de las *vagoneras* si se acercan mucho el comprador podría faltarle al respeto); entregan la mercancía, cobran e inmediatamente vuelven a su recorrido.

Es un movimiento automatizado en ese momento no hay más tiempo para nada no se entabla ningún diálogo, lo más que se intercambiaran son algunas palabras acerca de la mercancía o el dinero. Generalmente no se revisa la mercancía, la juzgamos a través de una mirada y por su aspecto nos dejamos decidir, el *vagonero* debe ser hábil con las cuentas y mover rápido el cambio. No tiene mucho tiempo, el recorrido entre estación y estación no dura más de un par minutos y como trabajador sin sueldo ni respaldo de

nadie debe aprovechar recorrer completo el vagón a la alerta de otras posibles ventas pues de ello depende cuanto pueda generar en un día.

Cuando el *vagonero* ha descendido da la impresión de que la escena no ha sucedido, su presencia nos resulta fugaz y más porque no nos detenemos a observar al *vagonero* para conocerlo, es una figura esquematizada en la que solo identificamos el icono. La frecuencia en que abordan, uno inmediatamente después de otro nos recuerda su fugaz presencia y la rutina ha convertido esta situación en irrelevante.

Los ingresos del *vagonero* llegan a ser competitivos con los ofrecidos por el sector formal, pero no tan elevados como la prensa o la opinión pública señalan. Existen comerciantes que apenas sobreviven de ejercer el ambulante ya que su ingreso de dinero es similar o un poco más alto que el mínimo debido a la irregularidad de las ventas, el verdadero beneficio es para quien maneja a estos vendedores.

También se puede ganar el doble o más, de lo que se obtiene en una jornada laboral de ocho horas, aunque no siempre las ganancias son constantes, como pueden ser que en poco tiempo se ganen hasta 200 pesos como que se pasen dando vueltas y vueltas sin haber vendido ni 20 pesos.

Los *vagoneros* forman un grupo que se mantiene unido. Entre ellos existe apoyo, se protegen unos a otros, ya sea de los operativos o de otros vendedores. Su apoyo lo demuestran hasta con golpes si así lo requiere la situación, su hermandad va más allá, se levantan el ánimo con palabras, intercambiando experiencias, se dan consejos para el trabajo como cuidar la voz, se enseñan unos a otros a acomodar de manera atractiva la mercancía para tener más ventas o simplemente se hacen un gesto amistoso que los identifica como comunidad.



1.4.2 LO BARATO SALE CARO.

La *organización vagonera* no sólo existe por cómo está constituida, como opera y quienes la “apadrinan”. El dispositivo principal que hace funcionar esta máquina son los usuarios, porque son ellos los que consumen las mercancías.

El ambulante en el metro es una cadena, hay vendedores porque ellos tienen que buscar una manera alterna para subsistir ya que los salarios son muy bajos y no les asegura la adquisición de la canasta básica; y los pasajeros fortalecen este tipo de comercio porque consumen los productos que los vagoneros venden, los consumen porque son económicos, pero sobre todo porque les ahorran 5 o 10 minutos en pasar a la tienda por unos chicles o dos horas en una tienda de discos buscando un álbum que además lo va a conseguir 100 veces más caro. (Sánchez Correa V., 2009, p.96)

Esta actividad comercial se relaciona con los hábitos de compras, las largas jornadas de trabajo, el salario mínimo e incluso con el exagerado tiempo que se emplea al trasladarse (la vida compacta del urbanita).

Cada vez son más los usuarios que se suman a la opinión de los molestos que se han vuelto los *vagoneros*, hoy en día es de lo más común intentar reposar en los asientos del metro durante el traslado debido al cansancio de las actividades diarias, es tiempo que podemos ganar para reponernos con unos minutos de sueño pero los gritos de los *vagoneros* a veces hacen imposible esta satisfacción y la situación se agrava cuando utilizan bocinas para dar a conocer el contenido de sus discos acercándolas a nuestros oídos con el volumen muy alto lastimándonos y perturbando nuestro estar ¿Qué? ha ésto no se le llama contaminación auditiva?

También molestan al recorrer el pasillo, porque llegan a codear y empujar para abrirse paso entre los pasajeros, además son comunes los testimonios que declaran haber visto o ser partícipes de enfrentamientos verbales y físicos entre usuarios y *vagoneros*.

Su presencia a llegado disgustar tanto que se ha creado un cierto repudio en torno a ellos, aunque resultan paradójicas las quejas cuando son los propios usuarios-viajeros los consumidores de sus mercancías. Por tanto se debe reflexionar ¿Qué responsabilidad recae sobre los usuarios como partícipes y tal vez hasta causantes de esta situación?

Claro los usuarios no son los responsables de tal situación, pero definitivamente sí contribuyen a empeorar el problema, son culpables porque toleran con indiferencia a los *vagoneros* y sobre todo a las autoridades. La presencia de estos vendedores es un acto de total corrupción, que circunscribe a los usuarios en una situación que los fuerza a actuar un doble rol: son parte y juez del problema al mismo tiempo. Son parte cuando compran chinerías. Y ejercen de jueces cuando pretenden reclamar el respeto al derecho de realizar sus viajes sin agravios de ningún tipo. Es una controversia no generalizada, he mencionado que cada vez es más grande el número de simpatizantes que se suman a la opinión y manifestación en contra de la actividad *vagonera*, pero en la realidad la opinión se encuentra muy dividida; en tanto hay quienes quisieran desaparecerlos otros tantos los escudan.

Las siguientes citas son algunas expresiones y comentarios sustraídos del internet, son de usuarios que hicieron uso de este medio para dar a conocer sus opiniones con respecto a la situación de los vendedores ambulantes:

VENDEDORES DEL METRO... HISTORIAS DE MIEDO, Carlosnuel, 1 de abril de 2010. [www.carlosnuel.com/tag/metro]

Lo que molesta y por eso digo "Ya no compren más a los vendedores del metro" es por las siguientes razones:

Los vendedores se sienten dueños del metro, al fin y al cabo a ellos no les importa si retrasan el tránsito de un vagón o no.

Estas personas forzosamente se quieren subir a un vagón que va atascado para vender sus "discos formato normal" con unas mega bocinas de 25 mil watts mal ecualizadas y a todo lo que da de volumen, que no entienden que la gente no está sorda y que no hay relación alguna entre el volumen de la música y el número de compradores que pueden tener... al contrario MOLESTAN!

El Sistema de Transporte Colectivo Metro ha creado espacios para que los comerciantes se constituyan ahí legalmente... porque no lo hacen...

VAGONEROS DEL METRO, 14 de agosto de 2008 16:41

[unaopiniondetodo.blogspot.com/2008/04/los-vagoneros-del-metro-html]

(comentarios al reportaje)

Anónimo dijo...

A mí me molesta su intento de opinión de rechazo más que nada, ya que yo soy "Vagonero" y si hay gente que molesta con su ruido pero es la forma de ganarse la vida ya que no tienen otra fuente de ingresos, yo doy clases de Computación por las mañanas y en las tardes vendo discos dañando únicamente a Mega empresas extranjeras como SONY MUSIC, UNIVERSAL, que en realidad la gente que compra piratería no compraría la discográfica de su artista favorito así que lo compra con nosotros quienes muchas veces, en lo personal ayudamos a los usuarios orientándolos, a las mujeres cuando va un degenerado a manosearlas, a robar gente. Solo recuerden que lo primero es el BIEN COMUN antes que el BIEN PARTICULAR, primero México (refiriéndome así a la gente) si esa gente no tiene un aprox. de 3,000 pesos para pagar una discográfica completa la pueda pagar a 10 pesos, y con eso Belinda, Luis miguel o Vicente Fernández se quedan sin comer un día. (VAGONERO DE LINEA 7)

[www.informador.com.mx/mexico/2009/12/19/12/6 (comentarios al reportaje)] Hilda Reyes (usuaria). *Es un problema social acarreado por falta de trabajo, muchos no quieren esforzarse un poquito más, pero es preferible que anden vendiendo a que anden robando.*

José Carlos Rodríguez (usuario). *Polémico o tolerable, ruidoso o ameno, viajar en el Metro con vagoneros es un fenómeno cotidiano en el Metro de la Ciudad de México."*

VAGONEROS DEL METRO, 20 de mayo de 2009 20:17

[unaopiniondetodo.blogspot.com/2008/04/los-vagoneros-del-metro-html]

(comentarios al reportaje)]

Anónimo dijo...

Representa un "negocio" millonario", ya que se calcula un ingreso mínimo por cuotas de más de 400.000 pesos diarios que van a dar a manos de los responsables que permiten esa actividad. Están perfectamente organizados, tienen horarios de operación bien definidos, zonas en las que no actúan y un sistema de secuencia de ingreso a los vagones que les permite administrarse con comodidad sin estorbarse unos con otros y ofrecer a lo largo del día sus mercancías. a veces hay hasta dos de ellos en cada vagón y todo esto solo puede lograrse con la colaboración de las autoridades del sistema.

Hace un par de meses, el programa "reporteros" de Televisa entrevistó a especialistas en la materia que referían el peligroso nivel de ruido que emiten los aparatos de sonido que los vagoneros vendedores de discos usan siendo hasta tres veces mayor al número de decibeles considerados límite para la audición humana. Esto significa ya un problema de salud pública

A estos mismos vagoneros yo les he visto drogarse en los andenes de la estación Bellas Artes, Zócalo y Miguel Ángel de Quevedo, 1, 3 y 6 de la tarde respectivamente, propinarle una golpiza brutal a un joven entre diez o doce de ellos en el andén dirección Pantitlán estación Puebla alrededor de las 9 de la noche. Pensé que moriría. Violentarse con los viajeros por su ansiedad de moverse para vender en el interior del vagón, propasarse con mujeres, estorbar las puertas de acceso y forzarlas a abrir o no cerrar, además de correr en los andenes empujando gente para pasar de un vagón a otro incluso a personas de la tercera edad. Si el viajante ocupa el metro un promedio de una hora por viaje, y hace dos viajes diarios, este debe soportar estos problemas más el ruido de su aparato todo ese tiempo, sumado al sobrecupo y la limitación de espacios que esto supone. Es en realidad una tortura. También vi como un inspector de seguridad sacó a un campesino vendedor de café de grano de un vagón, en clara complicidad con los vagoneros. La razón, no son vendedores "rentables". Sondeando con personal de vigilancia y jefes de estación estos comentan que este problema está más allá de sus atribuciones, y que no quisieran correr el riesgo de ser golpeados también o cesados indicando que el sindicato y altas autoridades tienen metidas las manos en ello.

VAGONEROS LOS AMOS DEL METRO, Sara Pantoja y Johana Robles, *El Universal*, 19 de julio de 2009. [En línea]

(Comentarios al reportaje) 2009-07-19 / 19:31 Sirena

Yo prefiero que estén vendiendo cosas en el metro y no robando, traficando, y delinquiendo con cosas que REALMENTE dañan a la sociedad. Tratemos de pensar un poquito más... qué pasaría si de repente se prohibiera la venta en los vagones, cómo subsistirían esas miles de personas?

VAGONEROS LOS AMOS DEL METRO, Sara Pantoja y Johana Robles, *El Universal*, 19 de julio de 2009. [En línea]

(Comentarios al reportaje 2009-07-19 / 20:49 defender

En algún momento uno de mis vecinos se dedicó a esta actividad, según me comentaba a él lo contrataron por un porcentaje de la venta de discos, pero el negocio real era del "líder" quien estaba coludido con distribuidores de

piratería en Tepito, esta persona tenía contratados alrededor de 50 chavos para distribuir los discos en el metro, mi vecino en promedio entregaba 500 pesos diarios por la venta. Como pueden ver los vagoneros son solo la punta del iceberg de una situación de delincuencia a mayor escala, con ganancias de 25,000 pesos diarios es difícil que esos pseudo líderes se resignen a perder el botín. Para quienes compran este tipo de artículos ahí está el dato a ver si le siguen llenando la bolsa a estos delincuentes.

Primero quiero hacer notar que los usuarios están absolutamente consientes que detrás del trabajo *vagonero* hay mandos que los manejan, si bien no saben con certidumbre como se mueve toda la mafia, tiene esbozada una idea por lo que diariamente observan en los trenes y por la información que llega a ellos a través de periódicos, noticieros o el mismo Internet.

La validez que otorgo a estas opiniones radica en que quienes las expresan son usuarios ordinarios, que han utilizado sus propias palabras para dar a conocer su sentir, las he seleccionado para ejemplificar la división de opiniones que existe entre los usuarios, que como mencionaba no es generalizada.

No todos los usuarios quieren a los *vagoneros* fuera, hay quienes se sienten hasta beneficiados porque les llevan productos al alcance de su mano, así ya no batallan ni pierden tiempo buscando algo tan arbitrario como un cortaúñas o un cepillo de dientes portátil. Y piensan que si les quitaran ese lugar de trabajo ¿a qué va dedicarse esa gente?, no quisieran que los estuvieran robando en las calles o en el propio *metro*.

Los usuarios que si manifiestan desagrado por los *vagoneros*, es principalmente por la molestia que les causa el alto volumen con el que llevan sus bocinas vendedores y cantantes, este ruido en definitiva les genera malestar al viajar. Existen datos que lo confirman

PRODUCEN VAGONEROS RUIDO PELIGROSO .REGISTRA LA PAOT HASTA 112 DECIBELES EN LOS TRENES DEBIDO A LA VENTA IRREGULAR, Reforma, 17 de mayo 2010 [En línea] “Según la Procuraduría Ambiental de Ordenamiento Territorial (PAOT), en promedio el nivel de ruido generado por

los vagoneros es de 102 decibeles, rebasando por mucho el estándar... Como las paredes del (Metro) son metalizas, tiene muchísima reverberación, no estamos hablando de una sala de conciertos donde ésta (la reverberación) queda anulada porque son de material absorbente...

...sin embargo para los *vagoneros* utilizar el volumen alto es una estrategia de venta.

En particular como usuaria del metro en general no me incomoda la presencia de los *vagoneros*, pero indudablemente me he quejado no una sino varias veces del alto volumen de las bocinas.

Hay otras opiniones más crudas de usuarios hacia *vagoneros*, los menosprecian llamándolos vagos o mugrosos, desacreditan su trabajo diciendo que es más fácil, que trabajan cuando quieren o que ganan mucho más. Pero se debe razonar que si se trabaja en esta actividad es por necesidad y finalmente es una manera más positiva de ganarse

la vida, puede ser que *vagonear* se convierta o sea ya un oficio. Estas desfavorables opiniones me parecen una falta de sensibilidad y conciencia ante las crecientes problemáticas sociales de desempleo, abaratamiento de la mano de obra y falta de educación escolar y productiva por las que atraviesa México.

Nos guste o no el desfile de *vagoneros* no abandonará tan fácilmente la pasarela si propiamente como usuarios no nos concientizamos, organizamos y actuamos.

Mientras eso suceda, sea cual sea el motivo por el que utilice el *metro*, habría que pensar bien antes de adquirir una mercancía a un *vagonero*, porque en ello se incluye el cargo extra que tenemos que pagar de soportar gritos y empujones, al final nos sale más caro lo que quisimos pagar barato en cuanto al servicio y a los productos que consumimos.

1.5 MÁS Y MÁS VAGONEROS.

Después de tres años de haber iniciado esta investigación he sido testigo del crecimiento vertical del Distrito Federal, en este tiempo solo en el sur de la ciudad se levantó el segundo piso del periférico y se construyó casi en su totalidad la nueva línea dorada del metro, la línea más extensa que beneficiará a millones de usuarios de las delegaciones Tláhuac, Xochimilco, Milpa Alta, Chalco, Iztapalapa, Coyoacán y Benito Juárez, inició funciones el 30 de octubre de 2012, ese mismo día se rebeló que a pesar de lo magnánimo del proyecto la afluencia de pasajeros rebasó las expectativas del GDF lo que nos revela e que la población no ha dejado de crecer y por lo tanto el problema del *vagoneo* en el metro no ha cesado, dejando a los programas que propuso el STC como puras promesas incumplidas.

En primera instancia corresponde a las autoridades del STC metro la obligación de resolver este problema, pero a pesar que se han tomado acordadas medidas estas no han alcanzado una solución satisfactoria. En 2005 se introdujeron elementos de la SSP con el propósito de reforzar la vigilancia en las instalaciones y aunque apoyan deteniendo y remitiendo a *vagoneros* en cuanto los identifican, no es su principal tarea, su objetivo es el resguardo social de los usuarios del metro, apoyando en la prevención de delitos e infracciones como el abuso sexual o el robo y recuérdese la mafia que son los *vagoneros*.

En Enero de 2010 el costo del boleto del metro aumentó de dos pesos a tres pesos, en ese momento Francisco Bojórquez director del STC, declaró que con ese aumento habría mejoras en el servicio y prometió que el comercio ambulante al interior del Metro sería erradicado en el primer trimestre de ese año. F. Bojórquez y el secretario de Trabajo y Fomento al Empleo, Benito Mirón Lince firmaron un convenio de Coordinación para brindar oportunidades laborales a personas que ejercen el comercio en vagones y pasillos de este sistema. El 6 de mayo se publicaba en los principales diarios de circulación:

SE COMPROMETE GDF A SACAS “VAGONEROS” DEL METRO EN SIETE MESES, Laura Gómez Flores, La Jornada, 6 de mayo de 2010. [En línea]

El gobierno del Distrito Federal se comprometió a que en siete meses las instalaciones del Sistema de Transporte Colectivo (STC) Metro estarán libres de vagoneros.

Al hacer la entrega de 120 módulos de venta a un grupo de invidentes que conformaron la cooperativa Compromiso y Cooperación Social, que ofrecerán chicles, aguas embotelladas y golosinas a los usuarios del Metro, el secretario de Gobierno, José Ángel Ávila señala que a finales de diciembre se habrá concluido con la reubicación de aquellos comerciantes dispuestos a entrar a la formalidad y de acabar con las remisiones a los juzgados cívicos.

La medida se reforzará a partir de junio con la presencia de 200 policías de tren que viajarán en el interior de estos durante 18 horas y media, divididos en tres turnos, para disuadir a los llamados vagoneros (vendedores ambulantes) a no ofrecer sus productos, informó el director del STC, Francisco Bojórquez.

Hasta el momento, precisó, han sido capacitados alrededor de 500 vagoneros que conformaron tres cooperativas, pero alrededor de 2 mil 500 se han mantenido al margen de este proyecto, por lo que ya no podrán ofrecer sus productos sin riesgo de ser remitidos a los juzgados.

Se trata de ofrecer a este tipo de vendedores una alternativa de empleo

mejor remunerada y sin riesgos, pues el comercio informal está prohibido en las instalaciones del Metro dado que es un área estratégica, por lo que los convoca a sumarse a esta iniciativa. Mencionó que, conjuntamente con las delegaciones, se lleva a cabo el retiro de puestos ambulantes en el exterior de las estaciones.

En algunas de ellas se apostará policías para evitar su colocación y a finales de año iniciará la puesta en marcha de un programa de video vigilancia al interior de los trenes, complementario al que se tiene en andenes, pasillos y correspondencias, con lo cual se ha blindado a este sistema.

Por su parte, el secretario de Trabajo, Benito Mirón, explica que 109 personas han concluido su capacitación e iniciado la conformación de cooperativas, lo que ha significado un gran esfuerzo para ellos, al acudir seis horas diarias a clase durante mes y medio, tiempo en el cual han recibido un apoyo económico de 2 mil 500 pesos. Sin embargo, hoy cuentan con la certeza de un negocio digno y que les permitirá ganancias sin riesgos de sufrir accidentes o muertes, agrega. Tan sólo el año pasado, cuatro comerciantes invidentes murieron en las instalaciones del Metro a consecuencia de accidentes en andenes que los hicieron caer a vías, comentó Ariel Ortega, presidente de los vagoneros invidentes, quien advirtió a las autoridades capitalinas que si no hay un cumplimiento de los acuerdos para retirar al resto de los comerciantes, nosotros volveremos a vagonear.

Con el fin de que abandonaran pasillos y convoyes, el gobierno les planteó esta reubicación como una solución de integrarlos al trabajo formal.

Además de las tarimas les ofrecieron locales comerciales dignos, limpios y seguros para vender productos no piratas, estos espacios se supone trabajarían bajo el concepto “cooperativa”, lo cual contempla que un solo local de trabajo a 3 o 4 personas que rolaran el turno, repartiéndose las actividades de la organización como comprar los productos, atender la administración, pagar las nóminas etc.

En dicho plan se contempló la capacitación de vendedores para administrar sus negocios, se les impartieron cursos de técnicas de fiscalización y comercialización para que puedan sustentar sus sociedades, tomando como modelo la Sociedad Cooperativa de Trabajadores Pascual.

Los *vagoneros* por su parte acordaron conformar las sociedades cooperativas e iniciaron pláticas con los líderes de la Asociación Mexicana por el Trato Humano, Social, Material y Cultural de Invidentes y Débiles Visuales A. C. Los primeros espacios fueron entregados a invidentes por considerarlos el grupo más vulnerable, se les entregaron las 120 bancas que podrían ser trabajadas por dos invidentes en diferentes turnos.

Ese 6 de mayo el acto fue presidido por Francisco Bojórquez y por el Secretario de Gobierno del Distrito Federal, José Ángel Ávila, quienes aseguraron que en siete meses se acabaría con los vendedores informales del metro. Ángel Ávila, festino en ese momento que se recuperaban los espacios que por 40 años han tomado los *vagoneros* y que con ello aumentaría la seguridad del Sistema de Transporte Colectivo, y que al mismo tiempo dotaría de oportunidades para ejercer un trabajo digno, seguro y formal. Sucesivamente se aprueba la Ley de Fomento al Primer Empleo que buscara reactivar la generación de empleos y fomentar el crecimiento económico interno de nuestro país. Su principal objetivo es incentivar fiscalmente a las empresas para que generen nuevos puestos de trabajo, de esta forma, se crearían más y mejores empleos.

Solo unos días después el 14 de mayo, un grupo de 30 *vagoneros* invidentes rechazaban unirse al programa de reordenamiento, protestaron contra su reubicación argumentando que las tarimas no eran una opción para ellos.

RECHAZAN VAGONEROS INVIDENTES REUBICACIÓN EN TABLONES DEL METRO. Guillermo Sologuren, *La Jornada*, 14 de mayo de 2010. [En línea]

Vendedores invidentes que laboraban en vagones del Metro se niegan a ser reubicados en tablonas que ofreció el Sistema de Transporte Colectivo (STC)

Metro para liberar del comercio informal a ese medio de transporte. Un grupo de 30 personas invidentes bloquearon la Avenida 20 de Noviembre en protesta por su pretendida reubicación.

En entrevista expresaron su rechazo a ser reubicados a los tablonas que les ofrecen en algunas estaciones del Metro, porque no lo consideran una

alternativa viable, toda vez que sólo les ofrecen vender dulces y chicles.

Los invidentes plantearon que las autoridades del gobierno capitalino y del Metro no se dan cuenta que no todos venden dulces, algunos también cantan y los tablones no son alternativa, pues se encuentran muy escondidos.

Señalaron que si la autoridad realmente quiere ayudarlos debe abrir talleres y cursos de capacitación para invidentes

a fin de capacitarlos y darles empleo en una empresa con las prestaciones que esto implica.

“Vagones sí, tablones no”, gritaban los invidentes que formaron una fila a lo ancho de 20 de Noviembre para manifestar su rechazo a la reubicación, en tanto que otros comentaban: “también somos padres de familia y merecemos alternativas y opciones viables.

Así reaccionaron los primeros reubicados no satisfechos con el ingreso que les deja trabajar en esos pupitres, que no se compara al que se gana *vagoneando*, además cómo se mencionaba en la nota no todos se dedican a la venta de mercancías, en su la mayoría los invidentes se dedica a la cantada con o sin bocinas.

Después de esta protesta, el 23 de Mayo de ese 2010, F. Bojórquez afirmaba que la instalación de las tarimas estaba siendo un éxito, a pesar de que durante esos días lucían vacías, por ejemplo en la estación Hidalgo de los 29 locales instalados en esta estación, sólo uno funcionó con la venta de triángulos de boing de 10 pesos.

Días después terminó por aceptar que el programa de reubicación de los *vagoneros* invidentes no estaba funcionando, lo cual atribuyó a que el proyecto era muy reciente y habría que esperar unas semanas más para poder observar los verdaderos resultados.

Debo decir que estos espacios no serían gratuitos, desde el principio se previó la renta que se les cobraría por derecho de uso. De acuerdo a la Oficialía Mayor y a la Dirección General de Patrimonio Mobiliario se les otorgaría un tiempo perentorio de seis meses para poder empezar a realizar sus actividades y posicionar sus productos. Sería a partir del séptimo mes que empezarían a pagar renta que se estimó en mil 500 pesos al mes, y que conforme vaya avanzando el proyecto cada uno o dos años se revisara cómo se comportan las economías de cada espacio para ajustar las rentas, esto en base al éxito de cada local. Además se menciona la posibilidad de rentar estos espacios a empresarios capitalizados pero con una renta mucho más elevada que contempla los 4 mil 500 pesos al mes.

A lo cual los *vagoneros* no distinguen en donde está la mejora a su situación, ya que no han dejado de pagar cuota solo que ahora no es por *vagonear* sino por ocupar una tarima o un local. Ellos expresan:

CAUSA REUBICACION DE VAGONEROS DEL METRO ANTIPATIA, 7 de julio de 2010. [En línea]

Ernesto Suárez, quien actualmente vende discos en varias líneas, dijo no

estar de acuerdo con la iniciativa del GDF, ya que no está bien estructurada.

“Dice que hay una competencia desleal con Domino’s Pizza y con otras compañías que operan en el Metro, por lo que no nos conviene comerciar

nuestros productos en un local”, afirmó Ernesto. Asimismo, muchos vagoneros no ven con buenos ojos la medida, debido a que las autoridades locales piden muchos requisitos y papeles para poder ocupar un espacio fijo donde

poder trabajar. Sumado a ello, las ganancias de un solo establecimiento tienen que ser repartidas entre varias personas, pues trabajan por medio de cooperativas.

Al proyecto se le han presentado otras trabas y es que la Asamblea Legislativa envió un exhorto al director del STC Francisco Bojórquez para no seguir construyendo más locales comerciales, bajo el argumento de que se estaban eliminando espacios destinados al tránsito y protección civil de los usuarios el metro esta inventariado a nivel nacional como punto estratégico, por ello debe estar bien vigilado. Bojórquez contestó a esta notificación que estos espacios están bien planeados y que cuentan con las normas y las especificaciones necesarias para no incurrir en ningún problema de seguridad y que por ello se insistiría para que se levante este exhorto y poder terminar con la construcción de los locales planteados.

El plazo que se estimó para finalizar la total reubicación de *vagoneros* fue a finales de 2010 y hasta la fecha no son visibles las mejoras prometidas, ellos siguen haciendo acto de presencia. Adquirieron una fuerza extraordinaria al congregarse en organizaciones, lo que hace complejo hoy por hoy expulsarlos del sistema.

La reubicación fue la respuesta para aminorar las quejas por parte de los usuarios, pero sus medidas no terminan de convencer a los *vagoneros* y optaron por volver a los trenes a pesar de las amenazas que reciben por parte de las autoridades, quienes dicen aplicaran sanciones a las personas que insistan en realizar algún tipo de actividad comercial en las instalaciones del *metro*, se les decomisaran sus mercancías y se les remitirá al Juzgado Cívico, que en conjunto con la Conserjería Jurídica aplican ya un sistema de identificación que registrara a cada *vagonero* remitido en una base de datos facilitando a la vez el reconocimiento de reincidentes. La propia Ley de Cultura Cívica establece una sanción de un arresto inmutable para estas personas.



Los *vagoneros* son la marioneta política que protagonizan este teatro, piénsense en las condiciones de estos *comerciantes ambulantes*; es un trabajo exhaustivo, donde se encuentran hostigados por los operativos que organizan las autoridades.

Los han fastidiado al grado que sus líderes de sus organizaciones habían pensado hace unos años atrás en aceptar la propuesta hecha por la asambleísta de Acción Nacional, Margarita Martínez de pagar un impuesto por su actividad y ser regularizados con tal de acabar con la corrupción hacia ellos por parte de vigilantes y policías, que no conformes con intimidarlos y remitirlos les hacen sufrir todo tipo de violaciones a sus derechos.

ACEPTAN VAGONEROS PAGAR IMPUESTOS, *La Prensa, 15 de octubre de 2006. [En línea]*

En cuanto al pago de los impuestos, dijeron que sí, pero que esperan que no sea elevado el costo, ya que hay ocasiones en las que de ganancias obtienen poco más de 20 pesos, por lo que no les convendría que "fuera alto el

pago de impuestos, porque entonces se volvería a lo mismo, de andar toreando en los vagones y ser detenidos por los vigilantes y policías, a quienes les dan dinero para que los dejen trabajar, denunciaron.

La erradicación de *vagoneros* no se encuentra en programas llenos de restricciones y que fomentan un estado de sitio, la solución está en verdaderas propuestas económicas que fortalezcan el trabajo en México, ya que los programas oficiales para promover el empleo están llenos de insuficiencias. Se debe reforzar la política del mercado de trabajo a través del aumento al presupuesto destinado a este ámbito y promover estímulos fiscales para la generación de fuentes de empleo, mientras tanto la economía informal seguirá funcionando como una válvula de escape de las personas sin empleo.

Usuarios y *vagoneros* tenemos razones de sobra para enjuiciar a los servidores públicos que ante este problema social tan delicado en lugar de trabajar en soluciones para ayudar a contrarrestarlo, lo vean como un gran negocio de corrupción y extorsión.

Acabar con la informalidad en el *metro* significa cortar hilos de corrupción que están arraigados a las entrañas del sistema político mexicano desde hace años, ellos son los que fomentan este régimen de ilegalidad generando condiciones que provocan el fastidio y la inconformidad de la sociedad, pero por lo que dicta la rutina de la actual forma de vida hemos tenido que aceptarlo y aprendido a convivir con ello, estos personajes colorean de naranja urbano al *metro*.



VAGONEROS MUSICALES, Vargas Sinuhé, 2 de septiembre de 2009. [En línea]

Un viaje relajado, sin presiones o preocupaciones es el que un usuario del Metro esperaría al abordarlo, sin embargo, además de los empujones, las malas caras y los insultos, se debe agregar una molestia más: los “vagoneros” que venden música “Sonideras” para los cuates.

Según el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STC) son más de 2 mil “vagoneros” los que ofrecen entre otras cosas plumas, tijeras, bolsas, lupas, chicles, tazos y hasta libros por un costo máximo de 20 pesos según el artículo. Pero entre todos, el más ofrecido son los discos musicales.

Y es que, desde muy temprano en cualquiera de las 11 líneas del STC, abordan los vagones bien armados con su sistema de audio (no es más que una bocina camuflada en una mochila para “disimular”), al menos 10 discos en la

mano y una buena voz para gritar “lleve el MP3 con los éxitos a 10”. Les da lo mismo ver a una embarazada, a un adulto mayor o a un discapacitado, ellos suben el volumen de su reproductor musical e incluso están tan bien organizados que si hay un “colega” antes que ellos, uno vende primero y luego el otro antes de llegar a la siguiente estación, donde se asoman sigilosamente para correr a la siguiente puerta.

Las autoridades hacen su esfuerzo, pues cuando no los sacan del vagón a jalones y los entregan a las autoridades, se firman convenios con las 15 organizaciones en las que están agrupados para sacarlos de ahí donde estorban y ubicarlos en los locales que se construyeron para tal fin. Hay algo reconocible a “los sonideros”, su valentía por desafiar a la autoridad, ya que por muchas razones es ilegal su la venta en espacios del STC o el comercio de piratería.

Ninguno de los 4.5 millones de usuarios diarios del Metro puede pedir que bajen el volumen porque entonces se molestan, reclaman que ellos se están ganando la vida honradamente y que se les deje trabajar porque no hay empleo en otro lado, hasta se ponen agresivos. Pero también hay que reconocer que todos esos millones de personas son los que han permitido su proliferación comprando sus productos, solapando su actividad y haciendo atractivo el “mercado subterráneo”.

Les gusta llamar la atención, ya sea con los pasillos vacíos o repletos de gente, no entienden que a las personas les gustaría leer o hablar por el celular sin ruido, o simplemente escuchar sus pensamientos o dormir a gusto en lo que llegan a su destino.

No queda más que la resignación. Si lo sabe dios que lo sepa el mundo. Desmentir que es una leyenda urbana y presumir que en México el rock, pop, duranguense, salsa y hasta Michael Jackson viajan en el Metro.



CAPITULO 2.

"ANTES DE LOS VAGONEROS"

2.1 REVISION HISTORICA; LO SOCIAL Y LA LITOGRAFIA.

2.1.1 LA CARICATURA, EXPRESION DE LO SOCIAL

“Los salvajes no hicieron caricatura, la sociedad en cuanto más se acercaba a la inteligencia se echan a reír” (Charles Baudelaire, 1988)

La caricatura es un medio de expresión social; la exageración de la realidad, la esquematización y deformación de rasgos expresivos ha sido una constante en el arte, en las civilizaciones más primitivas en la realización de máscaras y figuras para ritos religiosos emplearon una estética de rasgos desnaturalizados para representar a sus dioses.

En la cultura de occidente, los ejemplos más antiguos se encuentran en el arte rupestre y en las primeras expresiones del arte Románico. Cualquier tipo de exageración ya se considera caricatura todo el arte antiguo lo lleva sugerido.

Pocas veces el papel social del humorista ha sido tan claro como en la Edad Media, cuando los juglares ejercían, mediante el humor una de las pocas críticas toleradas contra el rey y sus cortesanos, eran los únicos que decían las verdades por nadie más emitidas, su influencia en las decisiones políticas resultaba en ocasiones fundamental, hecho sorprendente porque se les consideraba lunáticos; pero en tanto depositarios de la locura de la corte, un rey brillante solía tener un bufón brillante.

Al extinguirse las cortes, la caricatura heredó del bufón su carácter conscientemente irracional. Es libre como las asociaciones de ideas de un sueño o una pesadilla; es un acto de locura voluntaria. Las imágenes distorsionadas de los dibujos satíricos lindan con lo absurdo y al ser incontestables como un acto de locura no admiten discusión. (Rafael Barajas, 1999, [En línea])



Junto a Peter Brueghel y Mathias Grünewald, El Bosco fue uno de esos pintores que comenzara a ir más allá de lo establecido, en pleno estallido renacentista de formas ideales en relación a la representación facial humana estos pintores configuraron rostros en los que el dolor, la maldad y toda la miseria del ser humano quedaban reflejados de forma extraordinaria.



Entre estas cuatro figuras (Verónica, Jesucristo y los dos ladrones) se agita una turba clamorosa que lanzan miradas amenazadoras. Sus caras alteradas y deformes arden con un resplandor terrible, estos no son hombres sino demonios, encarnaciones perfectas de todos los deseos y pasiones que jamás hayan podido mancillar el alma. El Bosco nunca había transmitido a la fisonomía humana un carácter repulsivo tan intenso.

El Bosco realizó estas caras tan expresionistas desestimando la caricatura como un recurso menor y consciente de que el alma humana retorcida podía ser representada de manera "no natural". Demostró que los métodos de pintura, que habían evolucionado en el sentido de representar la realidad de manera más verosímil, podían volverse del revés, es decir, ofrecernos un reflejo de las cosas que nadie ha visto jamás. Y en realidad nadie había visto hasta entonces cómo se representaba con tanta intención la cólera, el odio y la "satanización" del hombre en forma de gestos o muecas.

Sus inicios se identifican en algunos retratos de Leonardo Da Vinci, pero él invitaba tipos eligiendo motivos reconocibles, más que hacer caricaturas. Es en Italia, finales del siglo XV que surge el vocablo “caricare” acuñado por el pintor Aníbal Caracci para definir su forma de pintar, acentuando, recargando y exagerando los rasgos.

Aunque se refería a una técnica específica de dibujo, la aceptación del término caricatura provocó que el lenguaje popular la asimilara como sinónimo de dibujo de humor. La caricatura abarca todo el universo de lo gráfico; lo satírico-político, los pastiches, las distorsiones visuales, imágenes de humor “absurdo”, cuadros de enredos, imaginaria de lo grotesco, escenas de equívocos, estampas alegóricas, retratos burlescos y reflexiones gráficas.

La caricatura es sobre todo un estilo mordaz y crítico propio de la modernidad, se distinguen dos tipos de caricatura; la que establece vínculos con lo grotesco del modo clásico que recrea personajes híbridos como faunos o gárgolas y el tipo que corresponde a la caricatura moderna donde se realiza un comentario a través de la exageración de rostros y cuerpos. Trata de captar de manera inmediata la esencia de un personaje *nace en plena etapa manierista como una rebelión contra la Academia y sus cánones estéticos. Nunca pretendió ser un arte mayor sino, precisamente, una burla de sus exigencias de prestigio.* (Rafael Barajas, [En línea])



Dibujos de cabezas grotescas realizadas por Leonardo da Vinci, 1490, Anibal Carracci “El Beaneater”, 1590, “La juventud riendo”, 1583.

La modernidad la emplea como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, exagera un aspecto del cuerpo (por lo general el rostro) para burlarse o denunciar un efecto moral a través de un defecto físico; en este sentido la caricatura hace feo el objeto, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad.

La caricatura política-social se establece cuando los dibujantes satíricos del siglo XVII (sobre todo en Inglaterra) sintetizan “las dos tradiciones caricaturales mejor establecidas desde el siglo XV: por un lado los grabados alegóricos holandeses donde una multitud de personajes debía proporcionar el equivalente visual de una situación política. Y el otro (de la tradición italiana) en que la deformación de la fisonomía ocupaba todo el lugar.

Esta caricatura está dirigida a humillar y hacer aborrecible el sujeto, aunque con ésto a menudo se logra un conocimiento más profundo de su carácter logrando destacarlo.

La auténtica caricatura tanto en el pasado como en la actualidad ha estado ligada a cuestiones políticas y sociales, una vez más Daumier es el artista que logra la máxima expresión del género.

El empleo de este lenguaje, toma fuerza de expresión con los movimientos sociales, se ve impulsada por el revolucionario campo ideológico del siglo XIX. La caricatura fue el medio para ridiculizar a personajes y situaciones principalmente de carácter político: la caricatura es quizás el correctivo más poderoso, la censura que más han empleado en todo tiempo los oprimidos contra los opresores, los débiles contra los fuertes, los tiranos y hasta los moralistas contra la corrupción.

Gran cantidad de caricaturas se difundieron en volantes de colores en Francia, Inglaterra, Rusia y Norteamérica, gracias a la litografía. Esta nueva técnica abarató los costos de impresión consiguiendo una mayor y más rápida tirada de una misma plancha, logrando que las estampas llegaran a un número mayor de personas, fue vehículo fundamental para el desarrollo y expansión de este género la hizo asequible y popular.

La caricatura supone una ruptura estética con las tendencias establecidas, se convierte en el arma principal del periodismo de combate, que lucha por la libertad de pensamiento,

es una batalla por conquistar la libertad de prensa encabezada por el partido liberal, anticlerical y nacionalista.

El Romanticismo permeará la estética de las caricaturas de este período con la exaltación de la lucha por la libertad, como estandarte principal que conformará la conciencia nacional. Durante este tiempo se muta del artista-caricaturista al caricaturista-periodista, a partir de ahora el caricaturista se convierte en un periodista que va a utilizar una serie de medios a su alcance (sobre todo la imagen) para poder llegar a las masas que en su mayoría no sabían leer ni escribir.

2.1.2 LA LITOGRAFIA; BANDERA SOCIAL

La litografía apareció con el fervor de la Revolución industrial muy a propósito de los movimientos sociales que comenzaban a formarse en Francia, que rápidamente la adoptaron y la convirtieron en una de las principales armas contra el absolutismo monárquico, hecho que la hermana con la historia de los movimientos sociales.

En 1796 el músico y dramaturgo Aloís Senefelder residiendo en Alemania, buscaba una manera económica de comercializar sus partituras musicales y obras de teatro. Descubrió por el azar de la observación y a partir de ensayos previos un método de reproducción gráfica que utilizaba como soporte una piedra caliza la cual era sometida proceso químico, la llamo Imprenta Química y pronto se le denominó Litografía debido al material de la matriz.

Para 1808 Senefelder termina el primer capítulo de su tratado de Litografía que fue publicado diez años después debido a problemas de autoría del invento. Ante la necesidad de aclarar sus derechos de autor, Senefelder terminó describiendo una historia detallada del invento así como de todos sus procedimientos y métodos inventados por él. Inmediatamente se hicieron ediciones de este documento distribuidos en Francia, Inglaterra, España e Italia; a su taller instalado en Munich, llegaron artistas e impresores de toda Europa: A su vez, él mismo realizó viajes para dar a conocer su invento.

Esta nueva técnica de impresión fue difundida y perfeccionada rápidamente. Los impresores Godefroy Engelmann y Charles Philibert de Lasteyrie du Saillant instalaron en 1816 el primer establecimiento litográfico en París donde desarrollaron la técnica se; su lenguaje de un dibujo ágil será utilizado por los románticos Theodore Gericaultl, Eugene Delacroix, Francisco de Goya, Jean Auguste Dominique Ingres y Adolf Menzel.



«El famoso americano Mariano Ceballos», «Bravo toro», «Diversión de España», «Plaza partida».

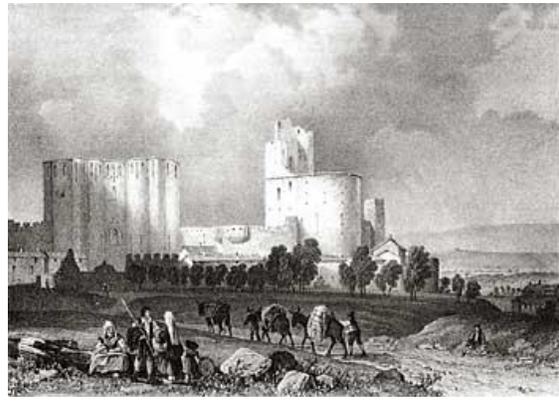
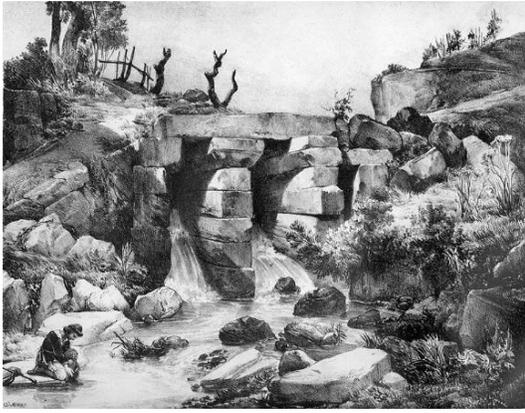
Toros de burdeos, litografías 1825. Francisco de Goya realizó cuatro litografías de asunto taurino al final de su vida cuando contaba 79 años de edad y residía en Burdeos lejos de su patria. Por tanto, para él supusieron un ejercicio de nostalgia, el recuerdo de las escenas taurinas contempladas en España. Son poderosas composiciones dibujadas directamente sobre la piedra llenas de vigor y libertad.



Eugène Delacroix, litografías “Mefistófeles” 1826, “Hamlet y Horacio en el cementerio” 1843, “Macbeth consultando a las brujas”, 1825, “El fantasma sobre la terraza” 1843.

Goethe escribió “y ya que yo mismo e de aceptar que monsieur Delacroix haya superado los cuadros que yo me habia imaginado sobre las escenas que yo mismo habia escrito, con mayor razon los lectores encontraran estas composiciones llenas de vida y muy superiores a las imágenes que ellos ya hayan creado” (Renée Loche, 1975, p.94)

Debido a su éxito en Francia, ésta se difundió en los salones de los nobles como curiosidad y diversión, donde con prensas manuales se hacen retratos de los presentes para repartir y regalar al momento. Los ingleses la emplearon en la elaboración de álbumes “pintorescos” de sentido costumbrista, con los asuntos e imágenes que traían consigo los viajeros románticos.



Pont des Arches Villards-d'Héria (Jura) 1825, Porte Narbonnaise, 1830. Litografías. Barón de Taylor (Isidoro Justin Séverin Taylor 1789- 1879) "Viajes Pintorescos y Románticos por la Antigua Francia" (Obra de carácter monumental y recopilatorio impresa por Engelmann en 24 tomos, 2700 litografías aparecidas entre 1820 y 1878). Sobre croquis y esbozos de Taylor, otros dibujantes somborean y completan. Participan en la extensa obra dibujantes ingleses, franceses etc. Entre ellos Truchot, muerto en 1823 y el inglés Richard Bonnington, autor de atmósferas notables. Además se utilizan numerosos recursos litográficos, talleres, prensas etc. (sobrelitografia.blogspot.mx)

Aunque en sus inicios la litografía fue ejecutada por artistas, se destinó para impresos comerciales que incitaban a adquirir bienes y objetos, el canal de las sociedades capitalistas fue adecuado para la distribución y venta de la producción en masa que comenzaban a generar las fábricas que aparecieron con la Revolución industrial.

Se introdujo en los talleres de imprenta y casas editoriales. Albergaba en sus entrañas a la *prensa* la cual fue de enorme importancia para el desarrollo de las publicaciones periódicas que incluían originales litográficos y que se convirtieron en instrumento de sátira y crítica popular contra los gobiernos conservadores. Debido a la rapidez y economía de su procedimiento y a la posibilidad de realizar tiradas casi ilimitadas la litografía llevó la imagen al alcance de una mayor población convirtiéndose en un medio de difusión masivo, los editores lograron que se convirtiera en una industria rentable en un mercado de masas en expansión que permitía al consumidor reconocerse en imágenes.

Éste procedimiento permitía dibujar directamente sobre la plancha sin la necesidad de grabadores intermediarios por lo que se convirtió en el medio ilustrativo por antonomasia de la prensa, promoviendo nuevas posibilidades gráficas de las cuales **la caricatura** será sobresaliente en la creación de la crónica social viva y de una sátira más o menos libre.

Su estrecha relación con los movimientos sociales franceses de 1830 y 1848, dieron lugar aún estilo de litografía que se compromete con la sociedad y la crítica política.

Esta litografía combatiente fue recibida entrañablemente por editores liberales franceses como Charles Philipon quien la impulsa al máximo, a través de volantes, panfletos, carteles, revistas ilustradas o periódicos que hacían llegar las noticias del día de manera casi inmediata. Esas imágenes de crítica frente al pueblo susceptible de ser influenciado de opinión, fueron una bandera de batalla que se convirtió en enemigo

político público del gobierno por lo que fue severamente censurada a través de leyes que restringían una libre impresión de ideales.

Al mismo tiempo aparecieron publicaciones semanales en Alemania y los Países Bajos que incluían noticias de diversas partes de Europa, ilustradas con algún grabado o mapa. Algunos impresores tuvieron que comprar un privilegio para poder publicar esas gacetas, otros recibieron ayuda de los gobiernos con la condición de que las noticias sirvieran a sus intereses. Algunos gobiernos utilizaron la imprenta para dar información y órdenes a la gente, intentaron controlar lo que se publicaba, pues la libre circulación de noticias y de opiniones era peligrosa.

El auge de las ciudades, la nueva vida urbana, y el rápido crecimiento económico provocaron que a mediados del siglo XIX se generaran nuevas necesidades publicitarias, los comerciantes industriales buscaban hacer atractivos sus productos y el cartel resultó el medio más eficaz para lograr impresiones económicas y rápidas que alcanzaban a una gran cantidad de personas. La técnica litográfica revolucionará las artes gráficas explotando la cromolitografía a través del cartel, siendo el primer exponente Henri de Toulouse Lautrec.

Los carteles remplazaron a los pregoneros que recorrían los pueblos del monarca y fue en Francia donde los edictos reales dejaron de ser emitidos por pregoneros para ser fijados en carteleras marcando el inicio formal de la publicidad en exteriores. El empleo de imágenes en los carteles ayudaba al entendimiento de una población analfabeta, de manera que el mensaje se transmitía mediante asociación de ideas al presentar imágenes relativas al negocio o denominación. El uso de la litografía llegó hasta las colonias españolas en América Latina formando parte de la construcción de las identidades nacionalistas para posteriormente, seguir su camino junto a los movimientos sociales.

2.1.3 EMPLEO DEL LENGUAJE SOCIAL EN EL ARTE.

A lo largo de la historia los grupos humanos han manifestado su interés en registrar los eventos de la vida sin discriminar los individuales de los sociales; los cotidianos de los relevantes. Es posible encontrar en vasijas, mosaicos o murales imágenes que hoy son datos históricos que permiten conocer las anteriores formas de vida.

En Japón por ejemplo, las pinturas *ukiyo-e* son ricas en representaciones de gente en su tiempo de ocio y trabajando. En la Edad Media el arte religioso empleó el retrato social en decoraciones de frescos y en miniaturas al margen de libros de horas para dotarlos de un sentido moralista.

En el Renacimiento surgieron las escenas de género, Jerónimo Bosch *El Bosco* y Peter Brueghel *El Viejo* exploraron este tipo de escenas para ilustrar proverbios e historias, hoy a menudo perdidas; lograron dotar de laicidad la obra religiosa. Particularmente Brueghel propuso las imágenes de campesinos y sus actividades como tema de muchas de sus pinturas con un enfoque irónico.

Por otro lado, en el periodo barroco Caravaggio plasmó escenas de género que representaban músicos, jugadores y escenas de taberna que contrastaban con los

bodegones y paisajes de la época. La pintura de género se refiere a las escenas de la vida cotidiana, su temática es la calle, las tabernas, la vida familiar, las excursiones campestres y las fiestas tanto de tipo burgués, como campesino o cortés. Su nivel de iconicidad es realista.



“Danza campesina” “Prudentia” 1568, Peter Brueghel el Viejo.

Las escenas de género alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XVII en los países Bajos, al norte de Europa. El florecimiento de esta pintura sucedió en Holanda y Flandes a partir de las reformas protestantes que por un lado, tenían un componente iconoclasta que rechazaba la representación de escenas bíblicas y de la veneración a los santos; y por otro, permitieron el desarrollo de las clases mercantiles y los grandes comerciantes que preferían las obras realistas; fáciles de entender y de tamaño adecuado para su exposición en los hogares de la clase media.

Estas escenas se desarrollaron además en Inglaterra, Francia, y de manera destacada en España con Diego Velázquez, Francisco de Goya y Bartolomé Esteban Murillo. Este tipo de pintura se encuentra ligada a la representación de lo social, exige al artista un gran dominio de géneros como el retrato o el paisaje además de conocer los datos históricos y cronológicos de los acontecimientos.

El romanticismo fue el periodo en que este tipo de escenas se emplearon con más frecuencia mediante una relación representativa histórico-social de confecciones Academistas que mezcla la pintura de historia y de género en acontecimientos de gran importancia pública con escenarios y ambientaciones históricas. Se trataba de representar la vida diaria con el trasfondo histórico.

Los artistas a menudo incluían mensajes morales, afirmaban que sus trabajos eran también instructivos eficientes para la vida cotidiana, incluso superiores porque más gente sería capaz de aplicar la lección implícita en una representación de la vida familiar que en una de una muerte heroica en el campo de batalla. Esta perspectiva rompió con la regla de los pequeños acontecimientos no son para grandes formatos que solo debían reservar para grandes acontecimientos.

Enmarcado por el Romanticismo, el Costumbrismo se formalizó en el siglo XIX; inició como movimiento literario y se expandió posteriormente a otras artes. Este género pone especial atención en la representación de las costumbres típicas de una región, tuvo gran auge en América Latina debido al surgimiento de naciones que en ese momento,

formaban su identidad; éstas se valieron de la pintura que representaba escenas típicas del campo, fiestas populares o los barrios de las nuevas ciudades y sus personajes para manifestar la fusión cultural de las épocas de colonia.

La brecha que abrió el Romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y sobre todo de la naturaleza, aunada al cambio ideológico y social que causaron la Revolución industrial y las Revoluciones sociales francesas que dieron como resultado el Realismo Social que cuenta como representante principal con Honorato Daumier cuyo trabajo es por excelencia el más representativo de esta tendencia artística que se interesó en representar la vida social y política. Sus imágenes tienen como tema principal los acontecimientos sociales que irán punteando la historia, posteriormente en 1850 Gustav Courbet acuñó el término Realismo al referirse a su estilo de pintura que enaltecía a sencillos personajes.

Este Realismo brindó una atención mayor hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento. Estas interpretaciones se fusionaron con los conceptos modernos de los movimientos de vanguardia, e iría matizándose con los diferentes momentos a lo largo del siglo XX.

2.1.3.1 FRANCISCO DE GOYA; SU REALIDAD SOCIAL

La obra gráfica de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), expresa la realidad social a través de una interpretación personal, toda su producción refleja la actualidad de su propia existencia y su relación con su contexto.

Goya comenzó con encargos oficiales en los cuales manifestó el más nítido ejemplo del derrumbamiento de las grandes tradiciones religiosas y monárquicas. Poco a poco se inclinó por el registro concreto del comportamiento humano y la forma en cómo se desenvuelve.

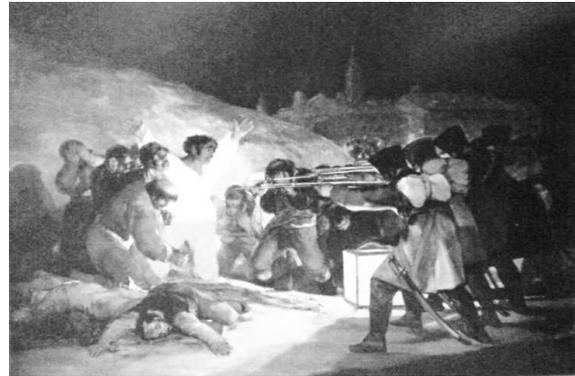
Al inicio del siglo XIX, España mantuvo una sangrienta resistencia frente a la ocupación napoleónica; Goya fue invitado a viajar a Zaragoza donde contempló la destrucción de la ciudad que había caído en febrero de 1809. La población estaba casi extinta y una epidemia de tifus provocada por los cadáveres putrefactos quebró la resistencia. Las vivencias de aquel viaje impresionaron al artista de forma duradera, fue testigo ocular de violaciones, saqueos, matanzas y mutilaciones; con esas experiencias recopiló una antología espantosa y objetiva, que se publicó de forma póstuma en 1863 como una serie de ochenta aguafuertes titulada: *Los desastres de la guerra*, es una carpeta gráfica en la que Goya capturó una realidad que nos informa de manera visual cómo se vivió esa guerra. Las escenas horripilantes que contemplo quedan para la posteridad en dos palabras, Goya escribió: “yo vi esto”



Desastres: 44 “Yo lo vi”, 43 “También esto”, 45 “Y esto también”, 1810-1820.

Los desastres de la guerra se distinguen en los siguientes grupos: los Desastres 2 a 47 con los horrores de la guerra, escenas de violaciones, de fusilamientos, carnicerías, mutilaciones, campos sembrados de cadáveres, heridos, muertos, ejecuciones con el garrote, hombres que huyen, saqueos de iglesias... Se presenta la guerra como la experimentó el hombre en concreto. Los desastres 48 a 64 tratan del hambre que se abatió sobre Madrid en 1811-1812. Durante ese tiempo murieron 20.000 personas Goya describe los avances del hambre, la pena que producían los cadáveres consumidos, las fosas comunes, la servicialidad con la que se prestaban mutua ayuda los pobres ...censuro duramente a los ricos que pasaban junto a la miseria sin experimentar el menor sentimiento de solidaridad. Las láminas 65 a 82 presentan una crítica anticlerical revestida de simbolismo emparentada por los Caprichos y los Disparates.

Los Desastres de la guerra es una carpeta gráfica en la que Goya capturó una realidad que nos informa de manera visual cómo se vivió esa guerra. Pero no sería la única vez que se valiera de la imagen para denunciar asuntos sociales; tras la muerte de Napoleón en 1814, Goya sintetizó las impresiones terribles de la guerra, el resultado fueron dos enormes pinturas que documentan la situación en dos partes: la primera, es sobre la insurrección popular contra las fuerzas mercenarias francesas en la Puerta del Sol de Madrid el 2 de mayo de 1808. La segunda, las represalias del 3 de mayo de 1808 cuando los franceses ejecutaron sin juicio previo a todos los españoles sospechosos de complicidad.



Francisco de Goya El 2 y 3 de Mayo, 1808.

El efecto inicial es de un terror cegador instantáneo, a forma de fotografía se capta el preciso instante entre el apretar el gatillo de los rifles y la extinción de la vida de las víctimas. Se aprecia una víctima arrodillada alumbrada estridentemente por una luz blanca intensa de un farol, bajo el cielo de la noche sobre la colina del Príncipe Pió en las afueras de Madrid.

Goya da sentido de documento vivo, presenta una secuencia cinematográfica de tres figuras que lideran cada grupo en un simbólico paso de la vida a la muerte; primero el hombre que asciende al montículo con sus manos cubriendo sus ojos, en segundo lugar la víctima central agonizando viva en ese penúltimo momento antes de que la bala lo toque, sus ojos expresan temor y resignación. Este hombre es un antihéroe, un ciudadano sin nombre que muere innoblemente con sus compatriotas –en ambas víctimas se puede leer la desesperación en sus caras. Y por último el espantoso cadáver que ha caído a nuestros pies con su cabeza como pulpa sangrienta y con sus brazos extendidos que evocan los de su compañero aún vivo. Verdugos sin cara con piernas arqueadas y brazos extendidos que se prolongan a través de los rifles se convierten en una máquina de muerte. El retrato inclemente de los hechos físicos y psicológicos de una ejecución militar es tan crudo en su realismo documental que puede llevarnos a aceptarlo como verdad. Se concibe como testimonio del valor y los sufrimientos del pueblo español. (Wolf Norbert, 1999)

Al final de su vida, debido a la enfermedad que lo dejó sordo, exploró los mundos privados con extraños comentarios sobre sucesos verdaderos o imaginarios reflejados en pintura negra, que no dejaron de evocar su realidad en el sentido de lo social. Antes de 1808 estas exploraciones de lo irracional pudieron considerarse como excentricidades privadas propias de un mundo de sueños y fantasías pero marcadas por la historia, después de esa fecha estas imágenes se volvieron profecías de horrorosas verdades públicas.

Goya como artista del realismo fungió como testigo visual de los cambios de su sociedad, dejando registros pictóricos y gráficos que nos indican cómo ocurrieron los hechos, convirtiéndose en documentos de la realidad social a la hora de escribir la historia.

2.1.3.2 EL ROMANTICISMO, LA EPOCA DE LO SOCIAL

La Europa del siglo XIX fue sacudida por la Revolución Industrial que introdujo el empleo de nuevos métodos de producción con máquinas que permitieron la expansión de las fábricas, provocándose el cambio de una economía agraria a una economía urbana, esto aceleró el fenómeno de migración de los campos a las ciudades, y fragmentó la vida orillando a los migrantes a condiciones precarias.

En este periodo es trascendente el fenómeno ideológico de la *Ilustración*, caracterizado por la inquietud científica y el interés por la arqueología que logró importantes descubrimientos de objetos artísticos de la antigüedad clásica en Italia y Grecia. Estas formas grecorromanas se ajustaban singularmente a las ideas de la Ilustración por lo que fueron adoptadas como modelo artístico y teniendo como contexto el imperio Napoleónico, se formó el **Neoclásico** estilo que retoma las características del arte clásico griego y romano, fue Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) su más importante representante. El estilo Neoclásico es una fría visión del mundo plasmado a través de los tratamientos Academistas, donde la razón es guía para lograr un “*arte puro*”.

Por otro lado, la dinámica del **periodo revolucionario francés** y sus cataclismos sociales, políticos e industriales originó nuevas formas de pensamiento y enfrentó a los artistas a la imagen de un mundo de rápidos cambios; a la fría razón de la ilustración se contrapusieron el sentimiento y la fuerza de la imaginación que surgía del sentir individual, se produjo una nueva forma de ser que exaltó los sentimientos de amor a la patria, a la libertad, a la vuelta del pasado glorioso de cada nación.

A esta nueva forma de ser se le llamo **Romanticismo** fue la época de la emancipación del individuo y la era del gran hombre que alcanzó la cima por sus propios esfuerzos, en este periodo se desarrollaron diferentes estilos artísticos caracterizados por cada región (Alemania, Francia e Inglaterra) cada uno impregnado de las peculiaridades nacionales propias.

El romanticismo fue la contra postura del neoclásico, aunque compartieron conceptos artísticos por haber surgido simultáneamente, por ejemplo ambos emplean los tratamientos pictóricos realistas-academistas. El Neoclásico rescata los valores del antiguo arte, está identificado con la razón mientras que el criterio fundamental del arte Romántico es la propia sensibilidad y pasión del artista.

El Romanticismo es una revolución artística, política, social e ideológica, la culminación de un largo proceso de maduración de tendencias e ideas que surgieron y se mezclaron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII suponiendo ruptura. El carácter revolucionario de su aparición significó un cambio en el gusto y pensamiento estético de la época, heredero del legado ilustrado, el Romanticismo nació en un nuevo mundo que lo marcó ambiguo en sus inicios, contradictorio en sus manifestaciones e impreciso en sus límites temporales. Las premisas básicas que le dieron forma fueron la inspiración y observación de la naturaleza, una rescatada conciencia del pasado, un sentir social y un ideal de artista que proclama el individualismo y la exaltación del “yo” exigiéndose una libertad sin límites. Se creó el modelo del “héroe romántico” bajo el cual trabajaron los artistas, que enaltecían a sus personajes con figuras de poses épicas, y utilizaban la alegoría como recurso para representar la realidad.

La naturaleza fue motivo de interés para la expresión en esta época, su fidedigna representación fue divergiendo sus conceptos interpretados por los diferentes estilos. Lo natural regresó a los artistas a la pintura de paisaje abandonada por el neoclasicismo significara la gran aportación del Romanticismo.

El paisaje romántico, se diferencia del realista bajo el nombre de **Naturalismo**, el cual buscaba la representación de la naturaleza, a través del meticuloso uso del detalle. Los paisajistas británicos son los más reconocidos, entre ellos Caspar David Friedrich, Joseph Mallord William Turner y Jhon Constable, quien tuvieron de gran influencia en los paisajistas franceses, quienes fundaron la llamada Escuela de Barbizón que formó parte del **Realismo** pictórico francés, tuvo como grandes exponentes a Camille Corot, Théodore Rousseau y Jean-François Millet entre otros quienes se dedicaron a la pintura de paisaje sumergidos en los aspectos objetivos de la naturaleza, pintando al aire libre para mantenerse lo más fieles posibles a las percepciones visuales que sugiere el ambiente, su forma de pintar fue precursora del Impresionismo.

La pugna entre Academicismo y ruptura marcó todo el siglo, las tendencias artísticas estuvieron marcadas por la pintura más que por cualquier otra expresión artística, ésta determinará los cánones que construyen este segmento de la historia del arte.



Jhon Constable, "El carro de heno", 1824.



"El puente de Mantz", de Camille Corot.

"El carro de heno" de Constable no sólo representa la alegoría de un sentimiento, sino que puede percibirse el interés del pintor por conseguir una representación de la naturaleza intensamente realista.

Los Románticos Théodore Gericault (1791-1824) y Eugéne Delacroix (1799-1863) son pioneros del **Realismo**. Gericault de formación Neoclásica pintó "La balsa de la medusa" en 1819 conmocionando la opinión pública, ya que el evento representado (un barco que naufraga y a falta de balsas salvavidas termina en una masacre) fue un suceso real. La capacidad para transformar una experiencia contemporánea en una metáfora épica explica la importancia de este cuadro.



Théodore Géricault, “La balsa de la Medusa”, 1819.

“La Medusa” un barco del gobierno francés lleno de colonos, se inundó en una tormenta frente a la costa africana, por culpa según se dijo de la incompetencia del capitán. Había pocos botes salvavidas y murieron muchos. La opinión pública interpretó la tragedia como una acusación contra la indiferencia del gobierno por el bienestar y la seguridad de sus súbditos. Géricault profundamente afectado por el desastre escogió un momento especialmente doloroso y conmovedor, en el cual un grupo de supervivientes agitan frenéticamente los brazos pidiendo ayuda a un barco que pasa sin verlos; algunos siguen en el empeño, otros se dejan caer sobre los cadáveres y mueren de desesperación.

Casi 150 supervivientes amontonados en una balsa viajaron a la deriva durante 12 días, sobreviviendo solo 15. Mediante entrevistas con algunos de los supervivientes y relatos de la prensa Géricault compuso un macabro mosaico de canibalismo, amontonamiento y prolongado tormento físico y psicológico. El depósito de cadáveres le proporcionó cuerpos para estudiar los diferentes estados de composición, en su propio estudio construyó un modelo de la balsa. Estudio en Le Havre el movimiento de las olas. Una barroca composición piramidal de cuerpos muertos y agonizantes culmina en la figura de un superviviente negro; el dramático claroscuro subraya los extremos de desesperación y esperanza.

En un principio, el gobierno y las altas esferas trataron de ocultarlo por las responsabilidades que el hecho implicaba, pero en otoño de 1817 se vieron acometidos por la publicación del relato por parte de los supervivientes. Esta pintura superó por mucho el mero reportaje, se expuso en el salón de 1819 e indignó a la mayoría de quienes lo vieron no por su confección perfectamente Neoclásica sino por la presunción del artista al emplear el gran formato para representar ese tema que no estaba lo bastante idealizado. Se suponía que las representaciones de desastres debían evocar un destino humano universal, no debiendo resultar demasiado concretas o personales ni afectar el ánimo del espectador. Géricault logró un drama heroico convirtiendo al espectador en testigo y partícipe de la angustia. *“Su ambición era combinar la sensación de inmediatez del suceso real con la monumentalidad de la pintura histórica”* (Reynolds, 1985)

Hay que advertir las relaciones que se establecieron en el Romanticismo, en esta pintura la realidad se cobija bajo lo histórico lo que permite interpretar el Realismo.

En un viaje de Gericault a Inglaterra quedó impresionado con los paisajes de Jhon Constable, en su estancia en aquel país realizó dibujos de la vida que resultaron obras maestras documentales y a partir de las cuales realizó grabados con el nuevo método litográfico convirtiéndose en uno de los primeros artistas en utilizar este medio.

Por otro lado, de espíritu indiscutiblemente romántico, Eugéne Delacroix interpretó el realismo bajo un nuevo concepto; en su retrato de la lucha social agregó su punto de vista personal. Aunque sus tendencias políticas y sociales eran más aristocráticas que proletarias Delacroix presenció de cerca las sublevaciones populares de Paris y en 1830 pintó los días revolucionarios de julio bajo una alegoría titulada “La libertad guiando al pueblo”.

En esta imagen Delacroix fue capaz de orquestar, en un convincente conjunto, tanto del simbolismo ideal y retórico de la libertad como el relato periodístico sobre unos civiles vivos o muertos que luchaban en las calles vestidos con trajes del Paris moderno. *(Roseblum, 1984, p.261)*



Eugene Delacroix, “La libertad guiando al pueblo (28 de julio de 1830), 1830.

La violación de la constitución francesa por parte del rey Carlos X que trato por todos los medios de reinstaurar la monarquía absoluta condujo a la sangrienta revuelta popular de 1830, la cual Delacroix pintó, sin imaginarse que se convertiría en la imagen programática de las revoluciones que vendrían después.

El dramático acontecimiento está compuesto con el rigor propio de la manera Neoclásica. En primer plano los luchadores caídos por la libertad sobre una barricada de adoquines y vigas, son guiados por una alegoría de la libertad, siendo la figura de una mujer semidesnuda, tocada con una gorra jacobina y sosteniendo un mosquete mientras enarbola la bandera tricolor con aire de estatua, y no obstante de gesto vehemente. Los rebeldes enfurecidos cargan hacia delante por entre las nubes de polvo y el humo de las armas del fondo, se vislumbran vagos cañones de fusiles que indican la presencia de una gran multitud de personas. El mismo Delacroix se ha incluido en el cuadro junto a la libertad vestido como estudiante con sombrero de copa, sostiene cautelosamente el fusil; mientras pareciera que se pregunta por el sentido de aquella matanza. *(Wolf Norbert, 1999, p.261)*

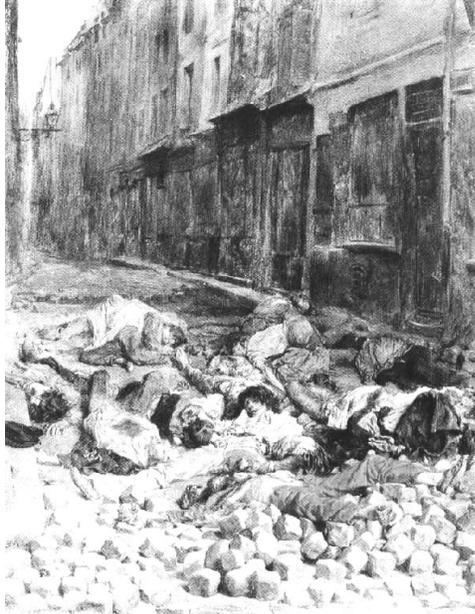
Delacroix no solo mostró el sentimiento sino que trató de exaltarlo en toda su intensidad, en esta pintura en la que muestra un compromiso auténticamente social aunque le comprometa políticamente. Con ello dio pauta a la modificación del sentido de idear la realidad, lo que marcó un cambio en los temas pictóricos que fueron teñidos de verdad e historia.

2.1.3.3. REVOLUCION: EL REALISMO SOCIAL

Esta expresión designa momentos de la historia del Arte y la Literatura, es la asociación de los términos "realismo" y "social", especialmente la denominada "cuestión social" que hace referencia sobre todo a la situación general de los más desfavorecidos. La industrialización determinó la transformación del artesanado en la nueva población obrera que se acumuló en los centros urbanos. Con ello se alteraron las condiciones de vida y se sufrió una transformación económica y social profunda. Esta alteración se reflejó en las nuevas formas de pensamientos y organización. El cambio social que se produjo a consecuencia del capitalismo encontró su primera expresión clara en los levantamientos de 1848 en Francia, cuando la nueva clase obrera participó por primera vez en la historia con pretensiones políticas propias.

Los movimientos obreros marcaron definitivamente la historia, representaron la segunda revolución después de la caída del imperio Napoleónico, y provocaron una serie de gobiernos provisionales, caóticos que crearon centros de asistencia social para mitigar el rápido desempleo; las mejoras provisionales en las condiciones de los obreros de París fueron anuladas por los giros del gobierno hasta el punto que estallaron tremendas revueltas en los barrios obreros que culminaron con cuatro días sangrientos, del 23 al 26 de junio de 1848.

Ese mismo año, en Londres, fue publicado el Manifiesto del Partido Comunista de Karl Marx y Friedrich Engels que llamaban a una revolución proletaria internacional y señalaban que los conflictos económicos entre libres y esclavos se transformaron en una lucha entre capitalistas y obreros.



Missonier, "La barricada", 1849.

Hasta el año de 1848 Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-91) había pintado agradables temas de precisión miniaturista que les prestaba un aire de distanciamiento y de nostalgia por un pasado revolucionario. Pero durante los días de junio de 1848 fue llamado a filas como capitán de la Guardia Nacional y ante el ayuntamiento el cual defendían sus tropas fue testigo desde las barricadas del espectáculo que él describe con sus propias palabras como: "defensores asesinados, abatidos lanzados desde las ventanas, cubriendo el suelo con sus cuerpos sin que la tierra hubiera tragado aun todo a su sangre". A partir de esta traumática revelación del horror moral y físico Meissonier creó una catarsis pictórica que presento en el salón de 1849 bajo el título de Juno y que después decidió posponer hasta el Salón de 1850-51, cuando apareció bajo el título La barricada. Detrás de los escombros de piedra de las barricadas y como en una fotografía hecha desde muy cerca yace lo que un contemporáneo describió con humor negro como una "tortilla de hombres".

Meissonier eligió una paleta patriótica que evoca con la sangre roja y las ropas blancas y azules de la bandera tricolor. Esa misma calle había sido en lugar destacado en otro Apocalipsis urbano; una epidemia de cólera.

Toda la poesía empírica de la escena de Delacroix sobre lo gloriosos días de julio de 1830 se ha desvanecido en el aire, dejando tras de sí solo las espantosas realidades terrenales.

Durante el siglo XIX se suscitaron cambios importantes en el mundo del Arte, el Romanticismo abrió las puertas a una pintura más libre y con nuevos temas, los cambios sociales influyeron poderosamente en los artistas que se cuestionaron su papel dentro de este proceso de transformaciones.

Como tal el **Realismo Social** se constituyó como una corriente estética que germinó en la revolución de 1848, que enlazo al *Academismo*, *Neoclasicismo*, *Naturalismo*, *Romanticismo*, *litografía* y *caricatura* y culminó con el *Impresionismo*. Este realismo perduró más allá de las vanguardias. A diferencia de los otros pensamientos estéticos, cuyos cuadros mostraban la realidad que sólo podía contemplarse con los sentimientos, el Realismo Social fue más crudo las obras representan el dolor humano de la miseria, de la vida, de la desesperanza y sobre todo, del drama de la revolución.

Esta expresión de la realidad manifiesta una pintura del hombre, para el hombre y desde el hombre, los lenguajes plásticos que se utiliza tienen que ver con una captación de la realidad inclinada hacia una forma individual y expresionista aportada por la liberación Romántica.

Los artistas ya no tenían como objetivo el refinamiento artístico para conseguir la representación fiel de la realidad, los pintores buscan ahora la concientización de las causas sociales; la desigualdad de clases, las condiciones laborales, las viviendas insalubres, no dudan en manifestar su opinión al respecto. Combinaron el fervor moralista de la revolución con un sentido de responsabilidad social, se sintieron impulsados a dedicarse a una causa justa. Las artes dejaron de ser producidas para los aristócratas y se dirigieron a un público anónimo cada vez mayor.

El ser humano es la medida del mundo, el realismo reivindica el apogeo de la realidad destacando la relevancia del hecho de que los temas cotidianos sean tratados de un modo objetivo sin idealización ni pintoresquismo. En este sentido el Romanticismo abrió las puertas al insistir en el paisaje sin mitos, las temáticas pretendían afrontar la realidad sin idealizar las imágenes y permitiendo al hombre aparecer en sus tareas normales.

2.1.3.4 DAUMIER, EL CRONISTA DE SU TIEMPO.

Honore Daumier (1808-1879) tenía 20 años cuando estallo la revolución de julio de 1830, presencio muchos acontecimientos políticos notables en la historia de su nación, es autor de una producción gráfica memorable que interpreta la vida política y social tal y como fue cuando el existió.

Charles Phillipon (1800-1861) quien fundó el semanario La Caricature (1830) y Le Charivari (1832) reconoció tempranamente el genio de Daumier y lo hizo uno de sus más apreciados colaboradores en la traducción de la cólera acumulada en Paris y toda Francia.

La Caricature es una prodigiosa comedia satánica, tan pronto bufona como sangrante en la que desfilan ataviados con trajes variados y grotescos... Esos dibujos con frecuencia están llenos de sangre y furor. Masacres, encarcelamientos, arrestos, pesquisas, procesos, aporreamientos de la policía, todos esos episodios de los primeros tiempos del gobierno de 1830. (Charles Baudelaire, 1988)

La Caricature deja de aparecer en 1835 tras la supresión de libertad de prensa, Philipon pidió a los artistas que trabajaran con él que dibujaran algunas piedras de formato superior que publicó con el título L'Association Mesuelle vendiendo a franco la prueba. La litografía y la prensa hacen que la imagen comience adquirir importancia, la convirtieron en una temible arma política. Daumier creó las cuatro planchas que se consideran entre las más importantes contribuciones del arte de la estampa (El vientre legislativo, Libertad de prensa, Lafayette abajo!... y Rue Transnonain , 15 de abril 1834).



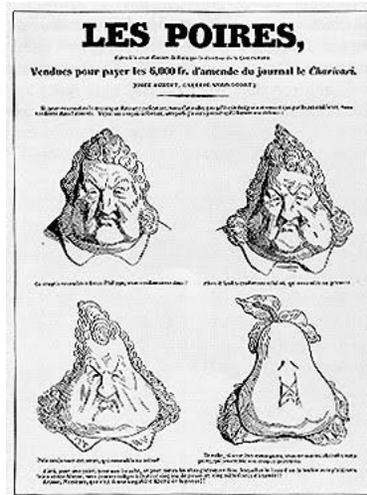
Daumier, "Libertad de prensa" "Lafayette abajo!..." y "El vientre legislativo" ,” Litografias 1834.



Rue Transnonain, Abril 15, 1834.

A propósito de la lamentable matanza de la calle Transnonain, Daumier se mostró como un auténtico gran artista; la imagen es rara pues la incautaron y la destruyeron. No es precisamente caricatura, es historia de la trivial y terrible realidad. En una habitación pobre y triste, la habitación tradicional del proletario, con muebles banales e indispensables, el cuerpo de un obrero desnudo en camisa y gorro de algodón yace sobre la espalda a todo lo largo, las piernas y los brazos separados. Indudablemente en la habitación se ha producido una gran lucha y un gran alboroto, pues las sillas están tiradas, lo mismo que la mesilla y el orinal. Bajo el peso de su cadáver, el padre aplasta entre la espalda y la baldosa el cadáver de su hijito. En esta buhardilla fría solo hay silencio y muerte.

Le Charivari y La Caricature estuvieron dedicadas a la actividad política que informaban sobre las actividades de Luis Felipe el rey ciudadano, Daumier obtuvo una condena de seis meses en prisión en 1832 por sus mordaces contribuciones a una imaginaria satírica cada vez más popular que convirtió al rey Luis Felipe en “Gargantua el monstruo glotón”; una caricatura que tuvo mucho éxito, (una pera que ridiculizaba la cara del rey) esta imagen llegó a aparecer en varias pintas sobre los edificios de París. Ni aun después de haber estado preso quiso dejar que la censura afectara su obra demostrando que fue un hombre de fuertes convicciones.



En 1832 Luis Felipe, el Rey Ciudadano, al sentirse agraviado con las litografías de Daumier, lo mandara encerrar no en una cárcel sino en asilo para lunáticos. Para el gobernante, los dibujos de Daumier no desafiaban las leyes de Francia sino las de la razón y en particular las de la razón del Estado. (González Natalia, 2010, [En línea])



“Gargantua el monstruo glotón”, 1831.



“Héro de julio”,

Es un cronista visual, un periodista gráfico, es el artista que personifica el verdadero significado del Realismo social, estuvo consiente y despierto de su entorno y quiero pensar que sus propios problemas no lo separaron de lo que sucedía en el exterior.

Vivió para dibujar encontró la forma de comunicarse a través de imágenes gráficas halló en la litografía la difusión para su ideología, poseyó gran habilidad para trasladar los temas de la realidad contemporánea al impreso del papel, examinó con rápidos trazos todas las contradicciones entre el idealismo y la cruda realidad satirizando su sociedad a través de una novedosa y auténtica representación caricaturizada de trazos profundamente expresivos.

Fue poseedor de una memoria maravillosa que le hace a veces de modelo en sus series bosquejo todo aquello que tuviera que ver con la vida en París, desde el comportamiento corrupto y pomposo de jueces y diputados como los ciudadanos en los baños públicos, también heridos y muertos revolucionarios y la ridícula vanidad de los aristócratas. Consiguió crear nuevas realidades urbanas logrando entrar en contacto con la multitud del pueblo al cual refleja trágica y cómicamente.

Su extenso trabajo está archivado en series gráficas por ejemplo la serie Historia antigua publicada entre 1841 y 1843 en Le Charivari consta de cincuenta litografías, obligado a renunciar de momento a la caricatura política Daumier emprende contra las costumbres y traza un cuadro lúcido, verídico y sin complacencia de la sociedad de su época, de igual forma reinterpretó algunos de los sagrados temas clásicos y los actualizó a la realidad de su París moderno.



De la serie "Los bañistas" 1840.



De la serie "Tipos parisinos" 1838.

Hojeen su obra y verán desfilar ante sus ojos, en su fantástica y sobrecogedora realidad, todo aquello que contiene una gran ciudad de monstruosidades vivientes. Todo lo que en ella encierra de tesoros terribles, grotescos, siniestros y bufones, Daumier lo conoce. El cadáver viviente y hambriento, el cadáver gordo y ahíto, las ridículas miserias del hogar, todas las tonterías, todos los orgullos, todos los entusiasmos, todas las desesperaciones de lo burgués, nada falta. Nadie como él ha conocido y amado (a la manera de los artistas) lo burgués, ese último vestigio de la edad media, esa rutina gótica que lleva una vida tan dura, ese tipo tan banal y excéntrico a la vez. (Guati Rojo, 2000, p.82)

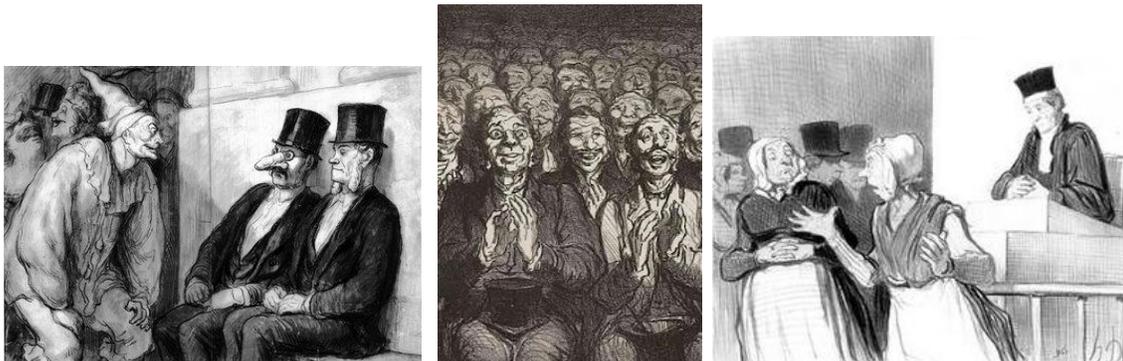
La serie Robert Macaire fue la inauguración decisiva de la caricatura de costumbres la caricatura a partir de entonces tomo un nuevo cariz, dejó de ser específicamente política para convertirse con la sátira general de los ciudadanos. Esta célebre serie que decidió la gloria de Daumier, incluye 100 matrices que aparecieron en Le Charivari entre agosto de 1836 y noviembre de 1838; otras veinte aparecieron entre octubre de 1840 y septiembre de 1842.



Imágenes de la serie “Robert Macaire” 1836.

Entre 1836 y 1837 realiza la notable serie “Robert Macaire”, con textos de Philipon, lo que vendría a ser una parodia literaria y política de la obra que el actor romántico Frederic Lamaitre representaba en aquellos días. (Guati Rojo, 2000, p.13)

Este artista hizo de la litografía un arma destinada a luchar contra el poder y la hipocresía, toda su inmensa obra es la de un visionario que pinta un fresco de la humanidad en el que se encuentran y a la vez se enfrentan burgueses, vagos, obreros, jueces y policías. “En su obra no hay adulación, ni lisonja, ni erotismo, sino crítica social: “la leña esta cara y las artes no marchan”, escribió al pie de una de sus obras. (Guati R., p 11)



La auténtica caricatura tanto en el pasado como en la actualidad ha estado ligada a cuestiones políticas y sociales, Daumier es el artista que logra la máxima expresión del género.

Daumier no estuvo solo en su papel de artista y observador social, otro notable ilustrador fue Paul Gavarni (seudónimo de Guillaume-Sulpice Chevalier 1804-1866) fue su más distinguido contemporáneo, hombre que se movió en altas y bajas esferas sociales aunque la verdadera gloria y misión que los une es seguir a Balzac.

[* La **Comedia Humana**, es el título de uno de los mayores proyectos narrativos de la historia de la literatura: Honoré de Balzac (1799-1850), su autor, se propuso escribir 137 novelas e historias interconectadas que retrataran la sociedad francesa en el período que abarca desde la Restauración borbónica hasta la Monarquía de Julio (1815-1830).]

Otros caricaturistas franceses de la época fueron Carle Vernet (1758-1836), Edme-Jean Pignal (1798-1872), Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), Henri Monnier (1805-1877), J.J. Granville (1803-1847), Joseph-Louis Trimolet (1812-1842).



Paul Gavarni; incluso antes de su estancia en Londres donde al igual que Gericault llegaría a tener verdadera conciencia del patetismo y del horror de la ciudad moderna, ya había observado en París sobre el desgarrador abismo existente entre ricos y pobres. (Roseblum, 1984, p.225)





EL artista comprometido con su tiempo se convierte en testigo de sus circunstancias. La obra de Daumier se convierte en testimonio de las desigualdades y absurdos de su época. La obra de Daumier ofrece un panorama de la vida Parisina. Ilustra un espléndido panorama de la Francia del siglo XIX; estas obras son el testimonio de las modas de sus vestidos, las costumbres, los actos políticos... y evidencias que el hombre y sus flaquezas no han cambiado.

Largo sería enumerar y aun comentar sus escenas de la vida familiar y el mundo del artista su obra barca el teatro, el circo, la feria, interpretaciones del Quijote etc., se comprueba que llega a ser antecesor de Toulouse Lautrec y Degás, en aquella obra suya Pierrot tocando la guitarra, en la que se anticipa al movimiento impresionista por muchas décadas.

2.1.3.5 EL REALISMO.

La vida cambio rápido y radicalmente a causa de los progresos obtenidos por la Revolución industrial, las máquinas de vapor, las fábricas y los ferrocarriles se volvieron cotidianos y los artistas se volcaron a registrar las cuestiones de la vida diaria. Voltearon los ojos hacia el nuevo mundo de la gran ciudad en busca de material de inspiración. Lo artificial substituyó a lo natural y los encantos urbanos eclipsaron a los de la naturaleza. Para mediados de siglo, el hombre se había convertido en un esclavo existencial de las máquinas, en el engranaje de una gran empresa con fines lucrativos. Muchos pintores que maduraron con la experiencia de las revoluciones de 1848, llegaron a creer que los acontecimientos rutinarios de la vida en la ciudad y el campo eran la única fuente vital de la verdad.

En continuo avance social, a la representación naturalista que se desarrolló dentro del periodo Romántico le abrazó un nuevo sentido de la realidad, influenciado por el Positivismo científico.

[Positivismo corriente filosófica que surge tras los avances técnicos y científicos, propone la observación rigurosa y la experimentación como únicos métodos para llegar al conocimiento de la realidad.]*

El Realismo surge del Romanticismo para oponerse a él. Las fechas aproximadas de su desarrollo son de 1840 a 1880, fue una reacción contra las visiones subjetivas de la naturaleza y de la fantasía exagerada del paisaje Romántico. Este movimiento que tiene estrecha relación con el Realismo social, también surge a raíz de la revolución (París 1848) la cual desencanta y lleva a los artistas a dejar de lado el tema político para centrarse en el motivo social.

La realidad se convierte en su fuente de inspiración y no admite ningún tipo de belleza idealizada, el artista debe reproducir sin embellecer respetando las particularidades.

(Eisenman S., Noehlin L., 2001)

Influenciados por una creciente preocupación científica de la realidad y en su capacidad para resolver los problemas humanos trataron de crear un arte lo más lo más apegado a la realidad tangible, primero lo aplicaron al paisaje y poco a poco incluyeron situaciones extraídas de la realidad social denunciando principalmente las injusticias sociales que afectaron la época, estuvieron atentos a la industrialización, la revolución, la consolidación de la burguesía como clase dominante, el crecimiento urbano del poderío capitalista y la aparición del proletariado.

El Realismo dio espacio temático a lo humilde y lo común de los sectores socialmente desposeídos y marginales hasta entonces considerados carentes de interés. Aparecen entonces las representaciones de obreros, campesinos, lavanderas, traperos, mendigos ya no en calidad de telón sino como figuras protagónicas de las composiciones pictóricas. Los artistas realistas buscaron la verdad perceptual y también intentaron comprender la realidad interna del sujeto.

Se desviaron de los temas históricos y se concentraron en los hechos cotidianos y sucesos aparentemente triviales intentando plasmar objetivamente la realidad reproduciendo francamente el ambiente social de forma sencilla para que todos la comprendieran.

El retrato del trabajo cotidiano es el motivo central del Realismo, este encontró gran expresión en el pintor Jean Francois Millet, de origen humilde su realidad estuvo en el cultivo de los campos, el trasquilado de las ovejas y el cuidado de la cosecha. Por ello los campesinos son un tema constante en su obra, es muy significativa su pintura “Las espigadoras” que es una denuncia de las jerarquías económicas que en 1850 comenzaban rápidamente a establecerse entre las clases campesinas. En una granja rica y densamente poblada tres mujeres recogen los escasos restos que quedan en los campos una vez que los ricos terminaron su cosecha, son el equivalente rural de los mendigos urbanos que buscaban migajas y monedas en las calles de París.



Jean Francois Millet, “Las espigadoras”, 1857.

Los campesinos se habían convertido en una temática artística muy popular ya algunas décadas antes de 1848 es posible que al contemplar las escenas de campesinos, no se perciba la industrialización, la urbanización o la cultura de masas pero era lo que estaba ocurriendo. Al otorgarle tal dignidad pictórica a la población rural más pobre de Francia, Millet no solo revitalizaba en un contexto agrario el vocabulario heredado del arte clasicista sino que también les decía a los nerviosos espectadores de la clase alta que debían tomar a este grupo de la población como una fuerza emergente. (Roseblum, p.264)

Gustave Courbet (1819-77) es considerado el creador del **Realismo**, participo abiertamente en la revolución de 1848 gano reputación por su arrogante actitud y su pintura mostrando siempre una feroz independencia.

Gustave Courbet formo parte de la generación posromántica de artistas y escritores franceses que incluía a Daumier, Millet, Gustav Flaubert y Charles Baudelaire. Nacieron al final de una época heroica. En su juventud asistieron al colapso del clasicismo y la disipación del idealismo revolucionario. En su madurez vieron el abandono de los principios de la ilustración y al final de sus vidas conocieron la promesa y la amenaza de la insurrección comunista y el total desmoronamiento de la esfera pública burguesa. Vivieron una ruptura cultural de dimensiones sin precedentes: la “modernidad” (Eisenman S., Noehlin L., p.218)

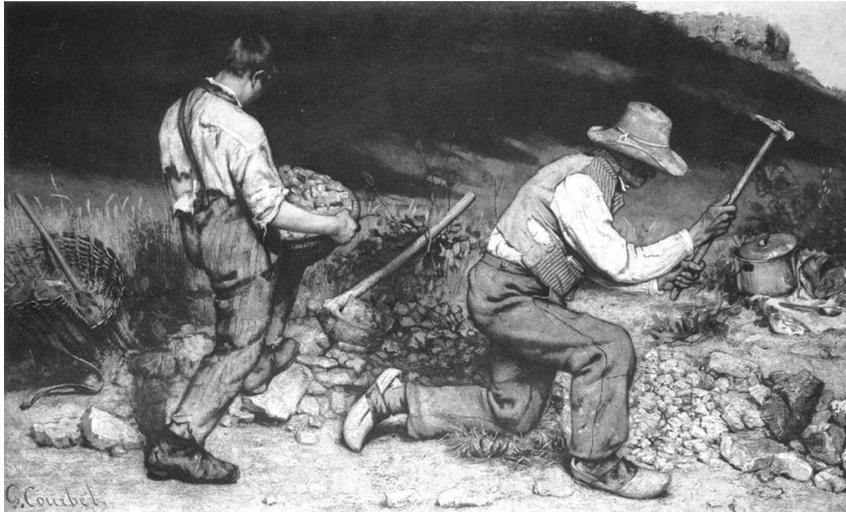
Cuando no se le permitió que sus cuadros fueran expuestos en la Exposición Universal de Paris en 1855, el pintor improvisó su propia muestra de carácter privado en un recinto cercano. Encima de la puerta colgó un gran cartel que decía “*Pabellón del realismo*” G. Courbet , se toma esa fecha como inicio del movimiento realista.

Fue autodidacta y socialista, explica su concepción del arte a través de un "Manifiesto Realista" publicado en 1855 en el que señala que el término Realismo le fue impuesto, la etiqueta habla de una cuestión social y no estética. Su objetivo no es el arte por el arte sino “extraer del pozo del conocimiento de la tradición el sentimiento razonado e independiente de su propia individualidad”. Saber para poder fue el pensamiento que llevó a Coubert a traducir las costumbres, ideas y apariencia de su época desde su punto de vista, ser no sólo pintor sino también hombre; “ si no existe un conocimiento previo a la realidad, no puede llegarse a expresarla de forma adecuada: es un saber ante todo vivido visto y oído.”

Courbet se presenta así mismo declarando “Las etiquetas nunca han representado la realidad”, reconoce que su arte es individual, intransferible y que la tradición antigua y moderna le ha servido de guía pero no de modelo, se proclama fiel a los temas sacados de la vida moderna. Este escrito conlleva un matiz individualista que cae en lo egocéntrico, a sus padres escribe “Por fin estamos a punto de construir una escuela, de la cual yo sería el representante pictórico.” (Mapfre, 2004, p.13)

Fue atacado por representar tan solo la superficie de las cosas, por negar importancia a la imaginación y al contenido, al artista reducido a la categoría de escriba vacío de ideas, solo le queda levantar el acta de todo lo que ve y de todo lo que toca. Hacer un arte vivo significa no hacer un arte anclado en mitos o sucesos del pasado hay que tener conciencia de que se hace para un público contemporáneo reflejando el sentir de la época.

Creía que los artistas solo debían pintar lo que podían experimentar con sus propios sentidos: las personas, los lugares y las cosas que realmente se encontraban a su alrededor. Señala que la naturaleza es bella mientras sea real y visible,. Coubert pinta lo que ve, no pinta ángeles porque nunca ha visto ninguno. En su lugar pinta a los picapedreros en su duro trabajo.



Courbet, “Los picapedreros”, 1849 (Salón de 1850-1851)

Esta imagen fue destruida en la segunda guerra mundial, ya era un símbolo del proletariado. La imagen indica una vida totalmente desperdiciada como bestia humana de carga: el emparejamiento de un trabajador joven y otro viejo en alusión al largo y esclavizante ciclo existencial de un trabajador; el esfuerzo ascendente de levantar un cesto de piedras frente a la fuerza ascendente para picarlas con un martillo; las lamentables señales de pobreza en la ropa, desde los pantalones medio caídos y el talón del calcetín roto hasta los zapatos destrozados. Su proximidad parece amenazadora. El joven, sostiene una cesta de piedras recién picadas sobre la rodilla avanzada, le vuelve la espalda al espectador. Tampoco puede reconocerse la cara del hombre mayor está tapada por la gran ala del sombrero. De esta manera los personajes consiguen un anonimato que los convierte en representantes de toda una clase. El pintor no describe los destinos de nadie en particular, sino que explica sin más la miseria de toda una capa social. Esta pintura fue una desgarradora acusación contra el capitalismo.

Los motivos de la cotidianeidad habían sido representados en pequeñas pinturas de Género costumbrista con caracteres anecdóticos, en manos de Courbet se convierten en inmensos estudios sociales en los que puede apreciarse claramente su concepción política-socialista provocando un enérgico rechazo del público conservador y los críticos de arte. El público burgués que generalmente solo toleraba el tipo de pintura académico, creía que entretenerse con seriedad y humildad en la representación de cosas “banales” era una degradación del arte.

El Realismo trató de eliminar toda carga subjetiva que el pintor pudiera añadir a la imagen e intento que el ojo del artista solo captara los objetos de la realidad tangible. La pintura fue convirtiéndose en una especie de apunte instantáneo, un fragmento de espacio y un momento en el tiempo.

Este género adoptó como grito de combate “il faut être de son temps” (que el artista sea de su tiempo) dicho atribuido a Honore Daumier.



“Fuego” de Jean-Pierre-Alexandre Antigna (1817-78) POBREZA Y PIEDAD: La necesidad de Millet y Courbet después de 1848 de transformar las realidades sociales en arte era compartida por innumerables pintores de su generación quienes también sentían que los hombres y las mujeres vulgares debían reemplazar a los reyes y dioses. A menudo los resultados suponían una especie de compromiso entre los convencionalismos del pasado y las innovaciones del presente, por ejemplo el “Fuego” de Jean-Pierre-Alexandre Antigna (1817-78) presentada en el salón de 1850-51 Toma el tópico periodístico de las miserias de la vida en la ciudad y lo engrandece a través del noble lenguaje de la pintura. Representación de la tragedia urbana familiar trabajadora.



“El llamamiento de las espigadoras” 1859, Jules Breton (1827-1906). Representa una escena corriente de la vida campesina en Courrières, su pueblo de origen en Artois. Elige representar las espigadoras, el fino cuarto de luna creciente arriba en la izquierda, la presencia del guardabosque, adosado a un mojón, llamando para que se recojan con las manos en portavoz, no obstante con el sol poniente, detrás de los árboles que proporciona al cuadro la cálida y dorada luz de un atardecer.



“Trata de blancas” 1894 de Joaquín Sorolla (1863-1923) el tema es la prostitución. Se encuadra dentro de aquellas pinturas que Sorolla realizó por las exigencias de los certámenes de la época, en los cuales se popularizó el tema del realismo social. Pese a la presencia de algunos detalles más realistas, como la ropa usada y rasgada o los pies descalzos de las mujeres, el pintor ha idealizado la escena. La nobleza de las posturas, el porte altanero de los campesinos, el tratamiento en friso de la composición, proporcionan nobleza y poesía, al conjunto.



“La carga”, 1889 de Ramón Casas (1866-1932) este cuadro es una de las obras más significativas del realismo social en España, ya que representa con toda crudeza la represión por parte de la Guardia Civil a caballo de una manifestación obrera en Barcelona, concretamente la que con motivo de la huelga general paralizó la Ciudad Condal el 17 de febrero de 1902. Hay que destacar el realismo del marco donde se desarrolla la escena, que tiene como telón de fondo el paisaje fabril de la ciudad, presidido por la silueta de Santa María del Mar y también lo audaz de la composición, con un manifestante caído en primer término y un gran espacio vacío que le separa de las masas que huyen despavoridas entre la represión. Premiado en la Exposición Nacional de 1904, es considerado como una de las obras maestras de este pintor.

2.1.3.6 LA IDEALIZACIÓN DEL REALISMO SOCIAL EL REALISMO SOCIALISTA.

Es un caso especial el Realismo Social que se desarrolló en la antigua Unión Soviética a finales del siglo XIX y principios del XX. Es un realismo que se entintó en la década de 1930 de los entusiasmos Comunistas dando origen al **Realismo Socialista** (estilo realista que conlleva un mensaje socialista) que se basó en los escritos de Marx, Engels y Lenin, convirtiéndose en la tendencia artística predominante durante gran parte de su historia sobre todo de su época revolucionaria en la que encontró su máxima expresión. Tiene raíces en el Romanticismo y en la literatura rusa del siglo XIX que describe la vida simple del pueblo, como en la obra de Máximo Gorki, *La madre*.

79

El Realismo Socialista, se fraguó en la extinta URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) durante la época de Iósiv Stalin con fines propagandísticos de educación política para la audiencia masiva, tratando de inspirar la admiración de los ciudadanos que trabajaban para construir la sociedad. Su objetivo fue exaltar al trabajador al presentar su vida, trabajo y recreación como algo admirable. Educando al pueblo en las miras y significados del socialismo. La meta de esta propaganda era crear un ser humano completamente nuevo, *el Nuevo Hombre Soviético*. Stalin describió a los ejecutores del realismo socialista como “ingenieros de almas.”

El primer paso hacia el establecimiento oficial del Realismo socialista fue en 1932, cuando el Comité Central del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) decretó que todos los grupos artísticos independientes se disolvieran en favor de las nuevas formaciones controladas por el reciente Estado.

Más adelante, se pronunció un discurso en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en el que se afirmaba que el Realismo Socialista era la única forma de arte aprobada por el Partido. A partir de ese momento los artistas fueron requeridos para suministrar un panorama históricamente concreto de la realidad en su desarrollo revolucionario y de apoyo a la construcción del socialismo. El artista debería pintar sucesos y personas reales desde una óptica optimista e idealizada que proporcionara la imagen de un futuro glorioso de la URSS bajo la era comunista.

En este país, el Realismo Social tomó tal poderío que se impuso obligatoriamente como el único tipo de expresión permitida: el arte debía ser accesible a las masas y tener un propósito social.

El Realismo Socialista describe al trabajador como es la realidad, el proletariado está en el centro de los ideales comunistas y por lo tanto su vida es materia digna de estudio. Esta obra se distancia del arte aristocrático producido por los zares en los siglos anteriores; pero se entronca con la tendencia decimonónica a representar la vida social.

Se representan campesinos alegres y musculosos, los paisajes industriales y agrícolas exhibían los logros de la economía soviética y los músicos creaban de manera verídica, reflejando la lucha del proletariado.

En severo contraste con el ambiente de la vanguardia de la década de 1920, todo arte formalista y progresista fue censurado como capitalista y burgués y desprovisto de cualquier relevancia para el proletariado, debido a los principios subjetivistas que subyacían a ellos y que chocaba frontalmente con la aspiración objetiva del materialismo dialéctico, ya que los temas que trataban el Realismo Socialista sólo consideraban lo relacionado con la política y los trabajadores.

Los artistas estaban obligados a seguir los preceptos socialistas y concentrarse en retratar las realidades de la vida nacional, de lo contrario, eran expulsados de su empleo, exiliados o asesinados por no acatar a los dogmas.

Este frenesí llegó a tal restricción que obras de autores como George Orwell o Dimitri Shostakovich, fueron consideradas por el gobierno soviético como panfletos anticomunistas. Se censuró la senda del arte y la literatura extranjera denunciándolas decadentes. El resultado de esta censura alcanzó hasta la década de 1980 a gran parte del público soviético que tuvo difícil acceso a muchas obras del arte y la literatura occidental, echo resaltado por los críticos del sistema soviético.

Aunque el partido restringió drásticamente la libertad artística, hubo sin embargo una gran variedad de interpretaciones del Realismo Socialista en términos de estilo y de temática. Los asuntos más tratados incluían imágenes de trabajadores en granjas colectivas y en las fábricas, retratos de Stalin y de otras figuras públicas, escenas históricas de la Revolución e idealizaciones de la vida doméstica.



Kustodiev, "El bolchevique", 1920.

Boris M. Kustodiev (1878-1927) "Sobre los tejados nevados se abre paso un Gulliver bolchevique con la bandera roja ondeando hasta el horizonte, dándonos una idea de la elasticidad del "Realismo". En la gran exposición de 1933 titulada "Quince años de arte en la URRS" esta pintura que estaba lejos de ser realista fue elogiada por simbolizar al Partido como el líder, el guía, la fuerza central de la revolución; represento el tipo de política correcta." En su solución alegórica el requerimiento de representar la revolución debe más a los convencionalismos de la Ilustración que a la tradición del arte realista.

De la Unión Soviética se difundió el Realismo Socialista a otros países comunistas, la doctrina fue cobrando vigencia con diversos grados de rigor convirtiéndose en la forma predominante de arte a lo largo de unos cincuenta años. En China fue el único estilo aceptado hasta la muerte de Mao Zedong en 1976.

En la República Popular China el arte socialista se puede observar en imágenes idealizadas que promueven el programa espacial o en la propaganda oficial. Durante el gobierno de Mao, el Realismo Socialista se materializaba generalmente en literatura y cuadros que ensalzaban a los trabajadores y a la revolución.



Imágenes del Comunismo chino. Algunas características distinguibles advierten que la producción anónimo artística refleja el desarrollo social y económico del pueblo chino; se exaltan los lemas del partido comunista, el arte funciona en favor de la educación-ideología-gobierno, existe el rechazo a lo individual por la integridad social.

Con la muerte de Stalin en 1953 y con el declive de su reputación con Nikita Jruschov, el Realismo socialista decayó a fines de la década de 1980. Aún permanecen ecos de esta estética oficial en su utilización de forma irónica en algunas obras que critican el antiguo sistema comunista.

El mundo manifestó los radicales cambios sufridos en los campos científico, económico, social y cultural provenientes de las Revoluciones del siglo XIX. En toda Europa se dieron transformaciones que conformaron las metrópolis, el sistema de alumbrado, las nuevas edificaciones, grandes avenidas por las que circulan los primeros automóviles, el dominio de la burguesía a partir de sus ideas de liberalismo, el culto a la razón, la fe en la ciencia, el progreso y el apego al mundo real cambiaron para siempre el estilo de vida ciudadano.

Ni la litografía ni el Realismo social se extinguieron con el fin del siglo XIX, por el contrario se adaptaron al nuevo siglo para ser antecedentes y partícipes en las

vanguardias artísticas del siglo XX, legando los criterios que se formularon en el Romanticismo.

En México el Comunismo y el Realismo socialista tuvieron gran repercusión sobre el movimiento muralista, la representación de la realidad se caracteriza por un claro compromiso social, una expresa vinculación ideológica con el socialismo y cierto despojamiento de elementos puramente ornamentales o formales en favor de la claridad y eficacia del mensaje social.

2.1.4 LA LITOGRAFIA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

A lo largo del siglo XIX la litografía de alma Romántica fue un instrumento de batalla de los movimientos revolucionarios que avivó los medios gráficos de los cuales sobresale la caricatura que abrió un nuevo lenguaje a la representación.

Por sus ventajas respecto al grabado en cobre significó una revolución total por la posibilidad de impresión de textos e imágenes que pueden presentarse en conjunto. Desarrollo la prensa editorial consagrando a la publicación periódica y acaparó la ilustración de libros, hojas sueltas, álbumes, gacetas etcétera que se producían en grandes cantidades.

La burguesía que buscaba un medio rápido y eficiente para difundir imágenes en una época en que la ciencia marcaría la brújula del progreso, encontró en impresión litográfica un vehículo para propagar ideas de toda índole. Estos impresos que llegaban a toda la masa analfabeta evolucionaron la comunicación humana y se concibió como sinónimo de modernidad.

Como prensa comercial se utilizó con fines lucrativos explotándose en talleres de imprenta y edición respondiendo a intereses capitalistas, mercantiles y políticos. En esta segunda mitad del siglo XIX la cromolitografía patentada por Godefroy Engelmann ya se aplicaba ampliamente. Esta técnica desarrollo el arte del cartel el máximo representante fue Toulouse-Lautrec con sus carteles este artista revolucionó el arte de la publicidad.

No obstante los adelantos y perfeccionamientos tecnológicos no cesaban y en el año de 1824 el científico francés J. Nicéphore Niepce (1765-1833) obtuvo las primeras imágenes fotográficas. Retratos a la forma “daguerrotipo” empezaron a divulgarse y

popularizarse entre la clase burguesa por ser más baratos que los pintados, lo que dio un gran impulso a esta nueva técnica.

Esta técnica fue introducida en los talleres editoriales creándose técnicas como la fotolitografía o el fotograbado que empezaron a desplazar a la litografía en diarios y revistas. Posteriormente aparecieron las rotativas que emplearon láminas flexibles de zinc o de aluminio en sustitución de las pesadas piedras. Con la incorporación de la fotomecánica dichas planchas dejaron de ser dibujadas a mano debido a la sensibilización de su superficie que permitía exactas reproducciones fotográficas. La litografía viendo amenazada su existencia cayó en declive a partir de la década de 1890.

Fueron los artistas quienes le dieron un giro renovador a la técnica regresándola a sus principios como estampa de artística. Odilón Redon (1840-1916) utilizó los recursos litográficos con extrema independencia incluso para añadir sabias innovaciones. Este “poeta de lo fantástico” fue la revelación de un arte de profunda delicadeza de los tonos negros es poseedor de una visión totalmente original y puramente plástica, que ayuda a que la litografía llegue al siglo XX con un lenguaje estético propio.



“En el sueño” y “Vision” 1879, “El ojo como globo grotesco se dirige hacia el infinito” 1882.

Odilon Redon (1840-1916) Pintor, grabador y dibujante francés. Vivió en su ciudad natal hasta 1870, año en que se trasladó a París donde en 1884 se convirtió en un personaje público a raíz de la aparición de una novela en la que el protagonista coleccionaba dibujos suyos.

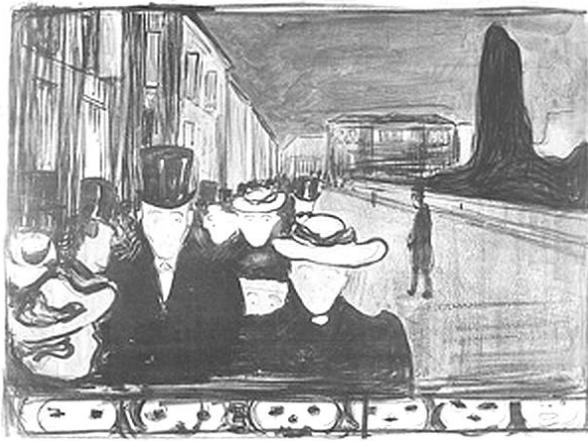
Hasta entonces se había dedicado en exclusiva a la ilustración al carboncillo plasmando imágenes pobladas de seres fantásticos en las que exploró el juego misterioso de las sombras y el ritmo de las líneas mentalmente concebidas.

Llegó a dedicar varios álbumes de litografías a plasmar sus interpretaciones e imágenes evocadas tras sus lecturas, admirador de Alan Poe, su relación con la literatura le llevaría a ilustrar varios libros de su amigo Baudelaire. También mantendría una estrecha relación con científicos como Charles Darwin y Armand Clavaud (quien le hace estudiar anatomía, osteología y zoología). Todas estas influencias se reflejan en su trabajo.

Con el rompimiento del ideal clásico apoyado por el abandono del naturalismo creadores como Corot, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec y Gauguin, en los últimos tramos del siglo XIX, así como Beckman, Kokoschka, Grosz, Matisse, Rouault, Léger, Braque y sobre todo Picasso en el XX, que exigían un color exagerado y emotivo junto con una línea firme y simplificada potenciaran este arte gráfico.



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). “El palco con el mascarón dorado”, 1894. Las litografías de Toulouse-Lautrec mantendrían una actitud irreverente hacia el pasado, además de mostrar una soberbia capacidad para el dibujo. Introdujo su propia técnica, que era introducir un número limitado de colores, los cuales transgredían los perfiles de las formas de manera que el diseño completo no aparecía hasta el momento de imprimir la piedra final.



Edvard Munch (1863-1944.) Izq. "El grito" 1895, reproducción litográfica de su pintura del mismo título realizó cuatro versiones de la pintura, dos de las cuales fueron robadas y sólo una fue recuperada.

En esta imagen se elimina todo rasgo de naturalidad de la apariencia humana para mostrar a través de un lenguaje más propio de la caricatura el horror y el desasosiego.

En Alemania el auge del expresionismo a comienzos del siglo XX, impulsó las artes gráficas llevando este arte a un alto nivel de de caricaturización de la sociedad, en esta tendencia se muestran otras facetas humanas como el sufrimiento, la pasión o la soledad; aspectos que la caricatura como arte independiente suele mostrar con humor y disimulo.



Henri Matisse (1869-1954.) Izq. "El resto del modelo", 1922. Llama la atención la ausencia del color en su obra gráfica. El rey del cromatismo, una de las paletas más vibrantes de la pintura de principios del XX, opta conscientemente por prescindir del color y centrarse en la pureza de la línea incursionando en la litografía. El trazo de las litografías es muy similar al de sus óleos, y la temática la misma que le ocuparía hasta los años 30: las odaliscas, el desnudo femenino, la sensualidad del cuerpo en reposo.



Pablo Picasso (1881-1973). Izq. “El viejo rey” 1959. Este artista elevó la impresión en color al rango de obra de arte. La litografía en color no había sido bien acogida hasta entonces por parte de los artistas. Sólo unos cuantos pintores se sintieron lo suficientemente atraídos por esta técnica como para experimentar con ella. Antes de que Picasso trabajase con esta técnica, todas las imágenes auto-litografiadas se realizaban según los métodos tradicionales, que implicaba la utilización de cola, crema y tinta, introduciendo variaciones sólo en la forma de la aplicación. Esto hacía que la imagen tuviera una forma etérea y arenosa, siempre asociada a este tipo de impresión.



Georges Braque (1882-1963). “Naturaleza muerta” 1926. Braque cuya sobriedad en cuanto a técnicas es constante dice de la litografía “He intentado tratarla de una forma nueva y casi la he convertido en pintura en lugar de buscar de acuerdo con la tradición una especie de dibujo realzado”.



Marc Chagall (1887-1985). Pequeño Arlequín 1962. Artista de origen bielorruso convirtió sus piedras en un festival de color y alegría.

2.4.1 KATHE KOLLWITZ ARTISTA DE LA EXPRESIÓN SOCIAL LITOGRAFICA.

La expresión social de la litografía es herencia que se refleja en artistas como Kathe Kollwitz (1867-1945) de origen alemán registró los hechos de su tiempo con los que estaba en desacuerdo. Relacionada con el movimiento expresionista pero sin ser parte de él, la obra de Kollwitz se caracterizó por una profunda crítica social. Recreó las injusticias que vivían los trabajadores alemanes del último tercio del siglo XIX y principios del XX, así como las condiciones más penosas de la guerra. Presenció los terribles episodios del ascenso del nazismo sus imposiciones, el estallido y el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial y los bombardeos que destruyeron el país incluida su casa-taller donde se perdió gran parte de su obra.

Se interesó por representar la situación de las mujeres, de las niñas, los niños y la muerte. Las madres fueron emblemáticas, ellas se encargaban de suministrar comida, cariño y cuidado a los sobrevivientes de la guerra. Aparecen como el principal personaje, con su imagen transmite el horror del hambre y la tragedia que vivieron al ser tratadas como botín de guerra del régimen nazi, contra el cual protesta y renuncia; a través de su obra nos muestra su visión de las miserables condiciones de vida de la masa obrera que vivió de cerca .

La obra de esta alemana se agrupa en cinco series de estampas: “Una revuelta de tejedores”, “La guerra campesina”, basada en la revuelta campesina de 1522-1525 y en un texto de Wilhelm Zimmermann en esta obra se manifiesta ya una constante de su interés jamás muestra a los perpetradores de las injusticias, sólo a las víctimas y el hecho de no detallar tiempo y lugar buscando una expresión universal de los temas.

“Guerra”, “Proletariado”, “Revuelta de tejedores” que tiene origen en la obra dramática de Gerhart Hauptmann del mismo nombre. Trata sobre la sublevación de los tejedores manuales de Silesia en 1844. Esta obra le valió la fama de defensora de los trabajadores incorporándola a las filas de quienes creían que el arte

debía estar comprometido socialmente. y “Muerte” en la que trabajó casi exclusivamente con la litografía. Este tema lo sufrió directamente con los devastadores efectos de la guerra mundial (1914-1918), en la cual llegó a perder un hijo.



Kathe Kollwitz; “Brok!” (Pan! 1924, “Nunca más guerra” , “La muerte se apropia de niños” 1934.

La representación formal y estética de sus personajes no posee la belleza, armoniosa o sobrenatural de las pinturas clásicas. Su obra es adusta, fuerte y amarga, los rostros de sus personajes son sombríos, la muerte inunda las casas y se lleva a los hijos.

Las técnicas de dibujo y estampa le permitieron desarrollar profundamente sus preocupaciones sociales de manera expresiva y dramática. Se dedicó de manera casi exclusiva a la litografía al encontrar que con pocas líneas lograba grandes significados “se restringe justamente a lo esencial”.

...La razón por la cual elegía casi exclusivamente motivos de la vida obrera, fue que estos me daban simple e incondicionalmente aquello que yo consideraba bello. Bello era para mí el peón... Bellos, los movimientos generosos del pueblo. La gente burguesa no tenía atractivo alguno para mí. Toda la vida burguesa me parecía insípida. El proletariado, en cambio, tenía una gran fortaleza. (Kromberg Marita, 1985)

Esta mujer de cuna burguesa dedicó su habilidad y su capacidad creativa a las clases obreras y campesina que en aquella época eran las más numerosas, por ello tuvo que vivir recluida desde 1933 hasta su muerte en 1945 pues su trabajo fue denunciado por el régimen nazi.

Su manera directa de representación, su estética y sus técnicas influyeron en otros artistas como George Grosz y Otto Dix.

2.2 LITOGRAFIA Y REALIDAD SOCIAL EN MEXICO.

2.2.1 LA LITOGRAFÍA EN MÉXICO; IDENTIDAD NACIONAL

Paralelamente en México se desarrolló la técnica litográfica, el país acababa de pasar por la guerra de Independencia e iniciaba a reconstruirse cuando apoyados por el presidente Guadalupe Victoria, los italianos Claudio Linati de Prevost (1790- 1832) y Gaspar Franchini, trajeron a este país el primer taller de litografía en 1826.

Linati romántico visionario, vio en México un país nuevo en el cual podía realizar sus ideales de libertad y justicia. Su interés por venir también obedeció a motivos políticos. Ambos formaron parte de una organización conocida como *los carbonarios*, con quienes participaron en movimientos liberales en Italia y España, volviéndose proscritos en su país. Por lo que solicitaron ayuda al gobierno mexicano para traer y establecer un taller a cambio de la enseñanza gratuita de este nuevo arte.

Linati fue un revolucionario, estableció las bases ideológicas de la litografía mexicana, misma que quedará vinculada a un rol social. Corresponde a un momento histórico renovador, de manera que no puede ocultar su entusiasmo por el pasado inmediato y por el porvenir y su antipatía por formas tradicionales que juzga inútiles e imposibles. Se trata de una visión apasionada de artista, interesado en la vida cotidiana en sus cuestiones sociales y políticas.

A la par de la enseñanza que ofrecía Linati con ayuda de Fiorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia, fundaron el periódico *El Iris* en 1826, esta fue la primera revista literaria del México independiente en la que aparecieron las primeras litografías.

En la presentación de *El Iris* confesaron tener por objeto ofrecer distracción a sus lectores y sobre todo al “bello sexo” con sus secciones de literatura, música, teatro, artículos de divulgación cultural y moda. Pero el periódico se encauzaba en exponer temas de reforma y de política; retratos de Guadalupe Victoria, Morelos e Hidalgo, los editores agregaron comentarios de actualidad política que pronto desataron polémica. Se habló de la instrucción pública y de del sistema militar pero cuando insinuó posibles invasiones extranjeras y dictaduras tuvo que callar.

El Iris fue calificado como una encendida publicación subversiva, crítica y radical concepto que sus autores no trataron de desmentir. Linati, para entonces había formado un pequeño grupo de discípulos mexicanos a quienes enseñó la nueva técnica.

La caricatura política género del periodismo gráfico que se inicia en México en 1826, en el periódico "EL IRIS" con un cartón titulado "La tiranía" hecho por Claudio Linati. Es considerada la primera caricatura publicada en el país. La imagen muestra al dictador pisando con su pata de burro, el libro donde están los derechos del hombre, se interpreta como una crítica a la tiranía de los gobiernos dictatoriales y una defensa a la libertad de expresión.



“La tiranía” En el pie de la imagen se lee:

*Entre superstición y fanatismo
La feroz Tiranía mira sentada,
Y con terror y mercenaria espada
De quien siembra la muerte el despotismo.*

Esta caricatura fue la gota que derramó el vaso, arreció las críticas contra *El iris* y finalmente, el gobierno invitó al artista a abandonar el país. La revista dejó de publicarse y Linati salió a Europa llevando consigo las acuarelas que en 1828 editaría en Bruselas con el título "Trajes civiles, militares y religiosos de México".

Se trata de una colección de estampas que el dibujante, realizó con enorme estimación por México. Fue un proyecto planeado para informar a Europa de toda suerte de aspectos americanos.

Las costumbres que despertaron el interés de Linati corresponden a la vida y costumbres de criollos, mestizos, indígenas y negros; su intención era recuperar la legitimidad de la independencia al retratar a los distintos personajes con dignidad. Su libro es una visión bastante idealizada de ese nuevo mexicano, a excepción de las indumentarias que sin duda observó con mucho cuidado reproduciéndolos con una fidelidad objetiva. Estas litografías exponen la modernización de los trajes en el momento y las modas en torno a los años que van de la independencia a los inmediatos posteriores a Iturbide.

El artista de la litografía se formó bajo principios neoclásicos, fue discípulo del pintor francés Jacques Louis David, su dibujo es por lo regular excelente, sabía sintetizar y dar a las líneas gracia soltura y movimiento. Sin embargo, sus litografías no lograron del todo una realidad convincente que expresara el carácter del pueblo mexicano, la representación gráfica de sus personajes son más bien prototipos académicos clasicistas modelados a semejanza de nuestros tipos, hizo una de las indias una especie de sacerdotisas y apolos de los indios. El arquetipo de raza negra se aproximó al verdadero porque que no perseguía el interés de presentar lo bello. A diferencia de sus dibujos de las clases altas que son pintorescos y los de héroes y autoridades son fantasiosos. Equivalentemente, la arquitectura rural propia del país, los caminos y el paisaje tampoco tienen carácter propio, aunque salva lo primordial.

Las 48 estampas están acompañadas con agudas descripciones que hablan de la simpatía del autor por la pluralidad social mexicana, son observaciones de interés y opiniones sobre la situación histórica de México, que si bien complementan la escena, en conjunto deben ser considerados como un documento para la historia social y política de nuestro país. *(Fernández Justino, 1956)*



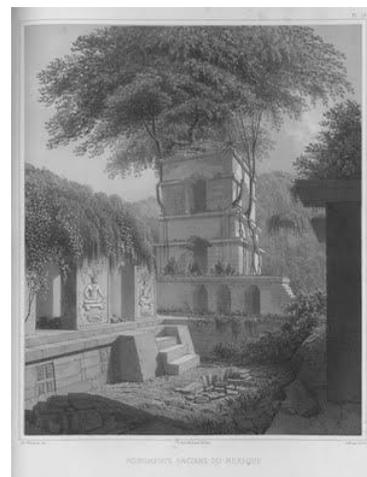
Imágenes del álbum “Trajes civiles, militares y religiosos de México” 1828, Pleito de dos indias (detalle), El lépero: vagabundo, e indio que saca pulque.

La impresión es excelente y todo el volumen precioso. El interior del volumen sin paginar está compuesto ingeniosamente de manera que el texto quede siempre frente a la lámina que le corresponde, para tenerla presente al hacer la lectura y dejando las vueltas de las litografías en blanco.

El álbum Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828) de Linati, es de un carácter completamente social, registra con un tema muy particular la nación mexicana que comenzaba a formarse, describe a los personajes a través de sus vestimentas y permite distinguir algunas actitudes que caracterizan a cada uno en su oficio u ocupación, es posible apreciar las formas de transporte ofreciendo una idea de los alrededores. Su aportación fue haber registrado un tiempo, un lugar, y una forma de existencia que le significaron profundamente.

Por el camino que Linati trazó otros artistas europeos llegaron a México los llamados "artistas viajeros", los litógrafos viajeros: Carl Nebel, Emily E. Ward, Frédérick Catherwood, Thomas Egerton, John Phillips, A. Roder, Pietro Gualdi, Frédéric Waldeck, descubrieron paisajes urbanos campestres, y arqueológicos supieron plasmar con admiración y verosimilitud los tipos sociales, costumbres e indumentarias; paseos y costumbres que plasmaron en álbumes litográficos difundidos principalmente en Europa y en Estados Unidos donde se pusieron muy de moda. Estas reproducciones fueron una proyección de lo mexicano en el extranjero lo que promovió gran auge de la litografía. *(Aguilar Ochoa, [En línea])*

Frédéric Waldeck (1776-1875) llegó a México con el interés de explorar el país, consiguió apoyo del gobierno mexicano e hizo expediciones arqueológicas. Fue contemporáneo de Linati y continuó su labor de difusión de la técnica litográfica. En 1827 publicó el libro *“Colección de las antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional”*, que se cree fue impreso en el taller de Linati. Fue acusado de saqueo a la nación y su trabajo fue decomisado.



Frédéric Waldeck, *“Monumentos antiguos de la República mexicana”*, láminas litográficas.



Frederick Catherwood. *“Vista general de Palenque y Cabeza colosal Izamal”*, litografías iluminadas 1844.

Pietro Gualdi (Italia, 1805-1857) arriba a México en 1838 como escenógrafo de una compañía de ópera. Enseñó perspectiva en la Academia de San Carlos, sus conocimientos de arquitectura lo llevaron a la apreciación de nuestros edificios civiles y religiosos que evocó en 1841 a través del álbum “*Monumentos de México tomados al natural*”, formado por una docena de litografías en blanco y negro basadas en sus paisajes urbanos que brindan gran exactitud de los detalles arquitectónicos a través del buen manejo de la perspectiva. Las láminas se acompañan de breves textos suyos en los que se sintetiza la historia, y la descripción de cada uno de los monumentos y edificios públicos contenidos. La impresión estuvo a cargo del taller de Massé y Decaen y fue el primer álbum de litografías sobre la ciudad de México al estilo de las obras románticas europeas.

A partir de la llegada de la litografía a México se crearon distintos talleres durante el siglo XIX. La influencia de los dibujantes franceses Honoré Daumier y Paul Gavarni vehículos del pensamiento romántico dejó huella en la obra de la mayoría de los artistas de aquella época, sobre todo en el trabajo litográfico de caricatura política que siguió el modelo revolucionario francés, al retratar la realidad social.

El francés Antonio Decaen fue un prestigiado impresor que sobresalió por la perfección y belleza de sus creaciones, estableció seis talleres con distintos socios. Con Federico Mialhe con quien fundó un taller dedicado a realizar viñetas y papelería comercial; con Baudouin produjo ilustraciones con temas religiosos y más tarde con Agustín Massé produjeron novelas como *Don Quijote de la mancha* y la historia de Napoleón; en sus talleres empleó la cromolitografía.

Este auge de los talleres litográficos está relacionado con el aumento de periódicos, la edición de libros y elaboración de álbumes haciendo de la ilustración un elemento indispensable. Esta nueva producción litográfica si bien es un acierto desmerita la calidad que caracteriza a la litografía y se convierte en producto *mercantilista de consumo*. Los editores de la época supieron convertir esta expresión gráfica en una industria rentable que satisficó a un mercado de masas en expansión. El cliente buscaba la litografía para reconocerse en ella, buscaba los espacios propios de su cotidianidad, descripciones de los sucesos que lo conmovían, su geografía, sus montes, sus ríos etc. Estas imágenes fueron de vital importancia para la creación de una identidad de lo mexicano.

La formación de los primeros litógrafos mexicanos se debe a Linati quien contó con valiosos discípulos como José Gracida y el teniente de ingenieros José Ignacio Serrano para quien produjo mapas, trabajo que le valiera una solicitud por parte de la honrosa Academia de San Carlos para impartir la enseñanza de este nuevo procedimiento. En 1828 ese instaló el taller litográfico de Linati en la Academia, tuvo una producción escasa y una vida efímera, funcionó de 1831 a 1835.

En el género de la litografía mexicana se reconocen como pioneros a los artistas gráficos Hesiquio Iriarte, Hipólito Salazar, Plácido Blanco y Joaquín Heredia, entre otros, por tener el mérito de ser los primeros en trabajar la litografía comercial de carácter público y por consecuencia de dar nacimiento al periodismo gráfico mexicano.

Sus primeros trabajos se lograron mediante la copia de patrones europeos como “*El diario de los niños*” (1840), tradujeron materiales y revistas españolas, francesas e inglesas.

Hesiquio Iriarte autor de “*Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*” 1854, se define como el gran costumbrista de personajes urbanos. Sus láminas registran los principales oficios y profesiones de una clase media y una burguesía incipientes.



Hesiquio Iriarte, “*Los mexicanos pintados por sí mismos. Tipos y costumbres nacionales*” (1854), “*la partera*”, en una habitación iluminada con velas una campesina se sienta con las piernas cruzadas en el piso mientras asistió a un recién nacido, alrededor están esparcidos silla de partos, lavabo, telas, tijeras y botellas, en la mesa detrás la imagen de un arcángel al revés.

“El Cajista”, un compositor de excelente impresión con sombrero de copa, chaleco, camisa, delantal improvisado, bufanda, pantalones a rayas con una función de tipo de polainas, con un cigarrillo en la boca está de pie ante un armario de tipos y en el fondo se ven dos hombres que trabajan con papel. “La Casera” una anciana se encuentra en una sala con un manojo de llaves. El texto señala que Eva, y Adán estaban felices porque no viven en una casa y por lo tanto no tenía necesidad de alguien como la casera.

Hipólito Salazar, tradujo los ciento uno *Roberto Macarios*, con textos de Maurice Alhoy y Louis Huart y reprodujo las admirables litografías del célebre Daumier; y Placido Blanco quien hizo litografías para la *“Gran orquesta”* (1857), representó con espléndido trazo y desbordante fantasía a los políticos del momento, los transformó en bestias híbridas sobre las cuales vuelan espíritus malignos y alebrijes.

La época de oro de la litografía está representada por Casimiro Castro (1826-1889). Fue aprendiz de Gualdi y se influyó por los litógrafos viajeros. De pensamiento conservador, dominó el dibujo y fue maestro impresor, realizó el álbum denominado *“México y sus alrededores”* (1855), que contiene 31 láminas donde definió la imagen de México afirmándose a sí mismo como el gran cronista y paisajista del México del siglo XIX. Su álbum fue publicado por entregas y reunido en un solo volumen por Decaen. Las imágenes están acompañadas de textos que funcionan como artículos descriptivos; los artículos eran de la autoría de José María Roa Bárcena, José T. Cuéllar, Francisco González Bocanegra y entre las láminas más famosas se encuentran la vista de la Ciudad de México tomada desde un globo, así como las perspectivas aéreas de la Alameda y la Villa de Guadalupe.

Cuando comenzaba a correr en México el ferrocarril cerca de 1877 realizó el álbum del *“Ferrocarril Mexicano”* con litografías a color; Castro es al paisaje urbano lo que Velasco al paisaje natural. Su paisaje plasma al hombre en el escenario de la vida cotidiana con su urbanismo, dentro de su arquitectura civil, religiosa o militar al igual que las costumbres de su sociedad y sus actividades comerciales y culturales. Realiza las primeras vistas panorámicas de la ciudad, logrando en su dibujo extrema armonía de proporciones en miniatura de forma extraordinaria. Castro consagra la ciudad de México como una capital de abolengo del mundo.



Del álbum México y sus Alrededores “Palacio Municipal”, “El pueblo de Ixtacalco” Litografías polícromas, (iluminadas) y “El fandango” con interesantes tipos populares retrató prácticamente toda la ciudad de México: las elegantes fachadas, los barrios pobres, los monumentos y paseos, los canales y los lagos, los edificios barrocos novohispanos de fines del siglo XVIII. Supo captar los cambios que daban lugar a la austeridad republicana: la extensión del traje negro y la ropa hecha en serie, resultado de la revolución industrial que transformaba a México.

El nacimiento de México como país independiente lo enfrentó a problemas de tipo político, económico y social. El país pasó por estructuras monárquicas, republicanas, centralistas o federalistas; la nación sufrió constantes pugnas por el poder. Las constituciones de 1824, 1857 y Las Leyes de Reforma pretendía estabilizar el país pero debido la corrupción interna así como la codicia externa -la guerra contra Estados Unidos (1847) y la Intervención Francesa 1865-67)- obstaculizaban ese ideal. Sin embargo, esa codicia por el poder permite el surgimiento en la prensa de la caricatura medio a través del cual se generaran fuertes críticas.

La prensa fue uno de los principales actores de cambio en el país, las contribuciones artísticas, culturales y políticas de los *caricaturistas de combate* fueron fundamentales para el nacimiento, la revolución y las transformaciones de la nación mexicana.

Al igual que ocurrió en Europa se desarrollaron las publicaciones periódicas que usaban la sátira, la crónica y la caricatura hechas con la litografía y que se distinguía por su lenguaje tabernario y su calumnia fácil, se criticaron los excesos de los políticos, caciques, curas y dictadores. (Barajas Rafael, 2000.)

Los *caricaturistas de combate* fueron los artistas que se dirigieron a las masas, animados por la convicción de que los pueblos hacen la historia; estos dibujantes satíricos plantearon un proyecto político y cultural que ejerció una notable influencia en varias generaciones de mexicanos.

Hesiquio Iriarte, Plácido Blanco y Joaquín Heredia cultivaron el género caricaturístico en el “*Gallo pitagórico*” (1842-1844) este órgano de información incluía caricaturas políticas de índole fantástica y caricaturas civiles o sociales de carácter jocoso. Las caricaturas solían publicarse en periódicos políticos principalmente, de igual forma se incluyeron en volantes, libelos y panfletos que se distribuían de forma anárquica.

Un impreso de gran importancia por sus caricaturas fue el periódico “*El Tío Nonilla*” (1850) del autor masón Joaquín Jiménez que, como litógrafo fue torpe; sus dibujos son infantiles y sin embargo ocuparon un lugar significativo en la caricatura por la creación de personajes de rasgos esencialmente mexicanos.



El político vampiro que vuela sobre un maguey con un ocote con el que chupa el aguamiel de la planta (el maguey representa al pueblo mexicano; el pulque es su sangre). La obra de Joaquín Jiménez se enfoca en la crítica de los poderes anticlericales y dictatoriales de Santa Ana y su gabinete conservador al que presenta con figuras de animales prehistóricos. Es el ideario mismo de la masonería que transforma este país en una nación moderna.

La escasa libertad de imprenta durante la dictadura de Antonio López de Santa Ana hizo que los caricaturistas no firmaran sus trabajos por temor a la represión. Más adelante, gracias a las reformas de Juárez, la libertad de expresión fue respetada y apareció el periódico *La Orquesta* (1861-1877) en donde los litógrafos Constantino Escalante, Santiago Hernández, Alejandro Casarín, Jesús T. Alamilla y José María Villasana, lograron publicar sus dibujos firmados hecho que los convirtió en los "padres de la caricatura mexicana".

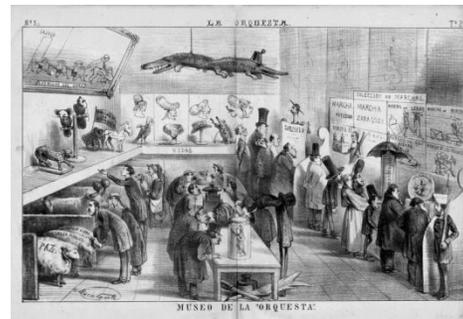
La Orquesta se consideró la publicación más importante de este periodo; sus temibles caricaturas criticaban tanto a los liberales como a los conservadores. Las páginas de este bisemanario ilustraron el Imperio de Maximiliano y su fusilamiento; el regreso de Juárez y la República restaurada; así como la ambición por el poder de Porfirio Díaz y Sebastián Lerdo de Tejada.

A la muerte de Juárez, Lerdo de Tejada se propone hacer efectiva la Constitución de 1857 y Las Leyes de Reforma, además de reconstruir la economía a través de la inyección de capitales; sus acciones, así como las del joven Porfirio Díaz, fueron registradas magistralmente por el caricaturista José María Villasana en el periódico *El Ahuizote* (1874-1876). Esta libertad volvió a ser mermada cuando Porfirio Díaz asumió la presidencia y cuya intolerancia hacia la crítica obligó a la desaparición la publicación.

Constantino Escalante (1836-1868) quien demostró grandes cualidades de soltura y espontaneidad en su dibujo, su trazo sobre la piedra comunicó vitalidad y desenfado. Creó una insólita fauna como borregos burros guajolotes y lagartos. Nada escapó a su mordacidad, ni la desvergüenza de los políticos que devoraban el presupuesto nacional, ni las campaneadas borracheras entre compadres y amigos, ni los pésimos servicios

públicos, ni la avaricia de los comerciantes, fue un implacable árbitro de su sociedad. Fundó junto con su primo Carlos Casarín *La Orquesta* (1861) pliego de cuatro páginas al que adjuntaban las estampas satíricas que divertían a los suscriptores. La existencia de este medio fue muy efímera pero abarcó toda la vida política mexicana de la época.

La Orquesta dotó al arte litográfico de libertad y creatividad lo que le permitió superar la técnica convencional y abrió un nuevo camino en el arte que dio cabida a gente como: Santiago Hernández, José María Villasana, Alejandro Casarín que, entre otros formaron la primera generación de ruptura del siglo. El trabajo de cada uno acabó con los remilgos académicos, liberó a la línea y animó el espíritu transgresor de las órdenes sociales y estéticas de su tiempo. Estos artistas se nutrieron con la obra de Daumier, Granville y Gavarni y poseyeron fina agudeza. Armados con lápices y plumas, lucharon y manifestaron la intensión de generar nuevos conceptos y conductas.



La orquesta”, Constantino Escalante, “LA ceniza en la frente” y “Museo de la Orquesta”

Aunado a este grupo de artistas se encuentra Gabriel Vicente Gahona “*Picheta*” (1828-1899), originario de Yucatán que creó el periódico satírico *Don Bullebulle* en el que retrató una sociedad bulliciosa, mofándose de los prejuicios de la sociedad provinciana y caricaturizando los vicios públicos de sus paisanos. La influencia cultural que consideró fue la cubana, madre de las culturas del golfo de México, su línea de trabajo derivó un poco más de la tradición burlesca española que francesa. Picheta fundó también *La Burla* (1861), periódico de chismes enredos, rechiflas, chácharas, retozos y rebuznos

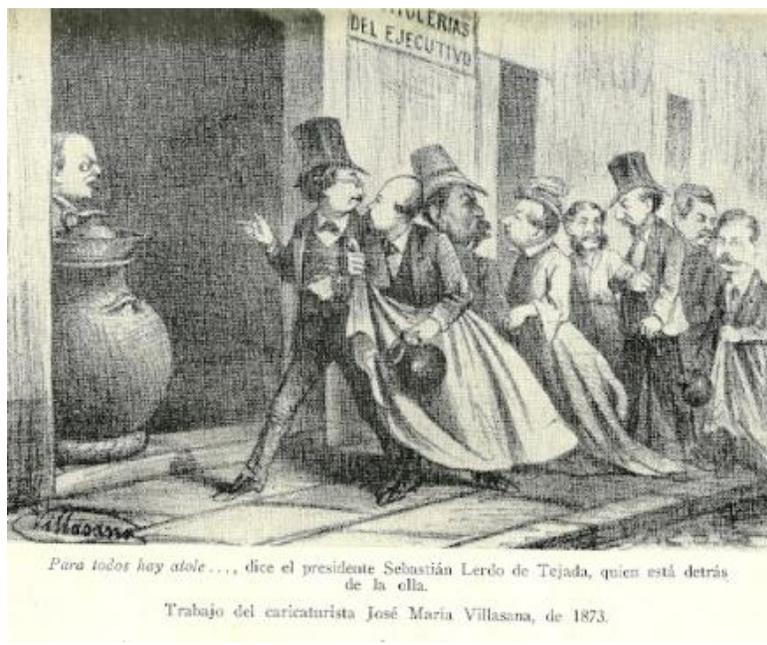
cargado de un sentido grotesco y simple que lo llevó a la esencia de la crítica social con refinamiento y gracia popular. El artista revisó los valores del mundo que le rodeó, relató la vida de los yucatecos de mediados de siglo; denunció la barbarie de la guerra de castas, el genocidio de los indígenas o su venta como esclavos a los cubanos; fue el poeta jocoso y campechano de la vida tropical de los costeros y uno de los pocos representantes del arte provinciano.

Desde otra postura se encuentra José María Villasana (1848-1904), un nacionalista radical, inventor de imágenes, considerado el antecedente directo de Posada. En 1872 ilustró el periódico *México y sus Costumbres* obra que representó el paisaje mexicano y la vida indígena y mestiza. Elaboró *La historia danzante* (1879), un semanario musical ideado por el mismo en el que cada una de las estampas constituye el delirio de la caricatura litográfica; su dibujo desprovisto de solemnidad, estalló rebosante de espontaneidad, de libertad de criterio plástico y de conciencia crítica jocosa. Uno de los intereses de Villasana fue el *art nouveau* por su dibujo refinado y sensible. Fundó *El ahuirote* que continuó con la tradición de *La orquesta* y fue pieza capital en la historia del arte litográfico mexicano.

El Ahuirote (1874-76), fue un periódico que atacó al presidente Sebastián Lerdo de Tejada. Fue la primera publicación que dejó atrás la litografía dibujada con lápiz grueso y combinó otras técnicas para iniciar la ilustración a pluma y tinta litográfica. Además, aportó un sin número de personajes típicamente mexicanos.

Al ascender Porfirio Díaz a la presidencia de México, el carácter crítico y mordaz de Villasana desapareció para convertirse en un “consentido” del presidente; su trabajo de ilustrador caricaturista perdió sus atributos, pero ganó en calidad expresiva un uso más eficiente de la viñeta, un dibujo cada vez más personal.

Empezó a explorar el empleo de imágenes ya dibujadas para volverlas a insertar en otras viñetas. La década de 1880 fue de mucho trabajo, sus dos aportes más importantes de la época son sus colaboraciones para los periódicos *La Patria Ilustrada* y *México Gráfico*; el primero, reunió a dos extraordinarios artistas Villasana y Posada.



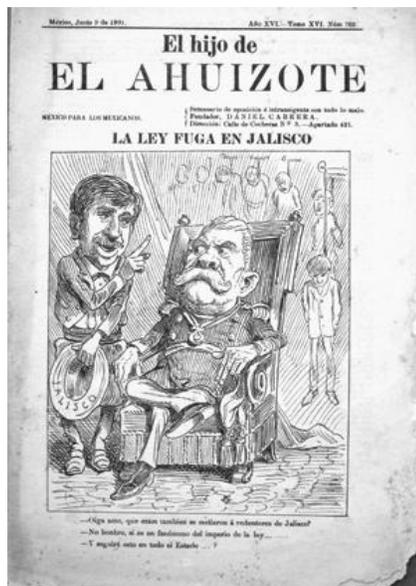
José María Villasana "Nueva aplicación de las voces militares", en *La Orquesta*, 26 marzo de 1873, "Aprended flores de mí", en *el Ahuizote*, 5 de febrero de 1874. "Toma de posesión, a la presidencia, de Lerdo de Tejada", en *México y sus costumbres*, 15 de Agosto de 1872.

Otro destacado revolucionario y artista fue Daniel Cabrera (1858-1914), fundador, editor, dibujante y autor de muchos textos y editoriales de la revista *El hijo del Ahuizote* (1885-1903), siendo él mismo el *hijo del ahuizote*. Desde el primer número creó a un personaje propio personaje cuya fisionomía a lo largo de 20 años no se modificó, es la caricatura de un muchacho que muestra el colmillo, ataviado en frac y chistera, descalzo, con el calzoncillo remangado mientras taja su pluma y su lápiz litográfico; el hijo del ahuizote es, literalmente, una auto-caricatura con referencias biográficas claras.

Este semanario con caricaturas fue un monumento a la perseverancia, a la necesidad principista y al valor civil. Cabrera defendió el ideario liberal mexicano y

encabezó la lucha contra la dictadura porfirista en una etapa en la que criticar al régimen o satirizar al

Presidente era arriesgar la libertad y la integridad física. La revista contribuyó como ninguna otra a organizar y difundir las demandas, el ideario, el programa y el proyecto de nación de varias generaciones de mexicanos inconformes, por lo que es merecidamente considerada como una importante precursora intelectual de la Revolución Mexicana; sus periodistas, Enrique Flores Magón, Ricardo Flores Magón, Vicente Riva Palacio, Luis Cabrera (redactor principal de la Constitución mexicana de 1917 el documento más importante surgido de la gesta revolucionaria).y sus litógrafos, Daniel Cabrera, José Guadalupe Posada , José María Villasana, Santiago Hernández y Jesús Martínez Carreón iniciaron la revolución ideológica previa al levantamiento armado de 1910.



La publicación llegó a trascender en el lenguaje cotidiano y político propagándose como sinónimo de ocurrencia el término “ahuizotada”.

El conjunto de litógrafos mexicanos incluye a Jesús Martínez Carreón (1860- 1906) quien vivió la época porfirista del historicismo y del costumbrismo y cuyos rasgos transmitió en una caricatura poblada de aguadores, cargadores, lecheros y otros tipos populares, fue el segundo al mando en *El hijo del ahuiizote*. Humorista nato, conocedor de la chispa natural del “*peladito*” palabra que (en su acepción decimonónica) designaba al hombre pícaro y patriota que vivía de peón en las obras de construcción de la ciudad, este personaje es depositario de la sabiduría popular e inspiración continua en el trabajo de Martínez Carreón.

A este trabajador de la gráfica se le atribuye la paternidad inmediata de los cómicos de carpa y teatro de principios del siglo XX como Manuel Hedel, Cantinflas, Don Catarino, La Wilhelm, por mencionar algunos, y que desempeñaron igual que la caricatura en los periódicos el papel de críticos sociales políticos y divertidores. Gracias al conocimiento de la vida de los tipos que representó pudo superar el costumbrismo pintoresco, sus escenas de costumbres y caricaturas son testimonios germinados de la vida cotidiana del pueblo.

No menos destacados fueron los trabajos de Bautista Urrutia (1871-1938), Joaquín Heredia (1895-1936) y Plcido Blanco. El primero, trabajó en los talleres de la cigarrera *El Buen tono*, diseñó carteles en color que impulsaron la publicidad comercial al grado de ser calificado como el “padre de la publicidad moderna” en México, creó los *logogrifos* (divertidos y curiosos jeroglíficos de gusto popular) donde empleó figuras y signos fonéticos que mezcló con palabras y resultaron de difícil comprensión para la gente de escasa cultura, entre sus historietas se encuentra *Aventuras maravillosas de ranilla* (1922) con personajes de la política, la burguesía y el pueblo. El segundo, comenzó en la imprenta de Cumplido ilustrando *La guirnalda* y participó con caricaturas en *El gallo pitagórico*. El tercero, se destacó en la litografía de retratos, las estampas científicas y los mapas. Su aportación más importante fueron los *Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos* de 1848.

Hasta aquí, una serie de referencias que nos apuntan hacia una historia para la litografía en México, con la cual se ilustró todo lo mexicano: la educación científica, el género de batallas, el ámbito religioso y sobre todo escenas de la vida cotidiana en la ciudad y en el campo. La caricatura satírica o de combate jugó un papel primordial en los cambios del rumbo político de México en el siglo XIX, fue un medio catártico para desahogar las preocupaciones del pueblo, su lectura requiere mínimamente de un cierto conocimiento de la situación política. La litografía ha rescatado su justo valor a través de una continua relectura del arte, agregando lo complejo que resulta este lenguaje; transmitir un concepto con un discurso ideológico y una buena carga de humor, ingenio y conocimiento con gran calidad artística.

La guerra de libertad de prensa de principios del siglo XX y los nuevos mecanismos de impresión terminaron por desplazar a la litografía. Una vez transcurrido un periodo de tiempo, el oficio fue rescatado por la generación de muralistas y más entrañablemente por los miembros del TGP (Taller de Gráfica Popular) quienes dieron un enfoque artístico a las reproducciones muy acorde al cambio ideológico.

2.2.2. POSADA; ILUSTRADOR DE LA VIDA MEXICANA.

José Guadalupe Posada (1852-1913) es el heredero iconográfico del siglo XIX, adquirió el oficio de litógrafo en el taller de Trinidad Pedroza quien estaba ligado al movimiento reformista; de sus prensas salieron numerosos ejemplares en los cuales se puede contemplar la rica variedad tipográfica romántica mexicana.

En 1871 se trasladó con T. Pedroza a León Guanajuato donde instalaron un taller de imprenta y litografía que, en 1873 quedó a su cargo. Dos años después, Posada litografió varias piedras para cajas de cerillos con reproducciones de monumentos, edificios y paseos públicos de León; creó viñetas en las que abundan arabescos y ornamentos vegetales, realizó variados encargos, diplomas, anuncios e imágenes religiosas; a partir de 1884, dio clases en la Escuela de Instrucción Secundaria.

Años adelante, Posada comenzó su colaboración en el taller de Vanegas Arroyo del que no se separó hasta su muerte; la Editorial se había especializado en la edición de gacetas populares en las que se informaba acerca de los sucesos que más impresionaban el alma sencilla de la gente: catástrofes, crímenes, escándalos, incendios, procesos sensacionales, peregrinaciones, milagros.

El trabajo gráfico de este maestro impresor ilustró periódicos como “*El Jicote*” “*Argos*”, *La Patria*”, “*El Ahuizote*” y “*El hijo del Ahuizote*” *El fandango*, *Fray gerundio*, *Gli Blas cómic* y *El padre Cobos* todos de oposición al gobierno de Díaz; el artista asumió su profesión de periodista, comentarista y crítico de su sociedad, entroncando lazos con la población. Con su trabajo no solo hizo reír a los mexicanos, sino que los sacudía y despertaba su inquietud; satirizó a los hacendados, a los hambreadores, a los falsos ministros de Dios y al supremo dictador. Se burló de los pleitos y tragedias del pueblo por medio del retrato corpóreo, síquico, social y humano. Ilustró centenares de corridos, juegos de salón, silabarios, calaveras, cancioneros, novenarios, estampería religiosa y patriótica, cuentos infantiles, carteles de toros, de teatro y de circo, naipes, planos y anuncios comerciales de los temas más variados. “las hojas callejeras” que se publicaban transformaban todo en noticia, en cuento, relato o comentario en otras palabras hizo de todo.



Entrada de Madero a México



El petatero.



Asalto de zapatistas.



El paseo de la Reforma.

Octavio Paz se refiere de Posada " Muchos críticos se han empeñado en hacer de Posada un prototipo del arte en protesta. La verdad es que en su obra apenas si hay ideas políticas; aunque sus grabados expresen sentimientos sociales muy intensos, no defienden ninguna causa ni propone este o aquel remedio a los males de su tiempo ni quiere reformar o cambiar la sociedad; quiere retratarla. Su retrato es simultáneamente realista y fantástico, piadoso y burlón. No hay en su obra anónimo vengativo ni propósito reformador" . (CONACULTA INBA, 1997)

La trascendencia del trabajo de Posada radica en el retrato que logró de su sociedad a través de los sucesos diarios, ya fuera en forma de imagen amarillista de alguna catástrofe, o bien cierta fiesta, advirtió las costumbres de la ciudad. De su obra es posible reconstruir a la sociedad y a metrópoli, diferenciando entre las vestimentas o las formas de transporte público del pasado con las de hoy. En sus imágenes se aprecia la vida, la interacción de las personas, vistas a través de la imaginaria popular: diablos con cuernos, fauces que escupen llamas, etc. Todo su repertorio de figuras está arraigado a las representaciones del pueblo. Sus soluciones formales también son consideradas caricaturas el sentido cronológico e intención crítica que conlleva su trabajo es muy similar al de la obra de Goya.

Nos dejó el legado su época, los motivos callejeros, los incendios, los temblores, los cometas, las amenazas del fin del mundo, los monstruos, los suicidios, los fusilamientos, los milagros, los grandes amores y tragedias; todo captó este grabador que fue una antena sensible de su tiempo. De igual forma, ilustró con litografías innumerables cuentos, corridos y calendarios, imprimió viñetas, diplomas, anuncios comerciales y otros, fue maestro, fue cronista gráfico y expresó talentosamente los sentimientos y creencias de un pueblo sometido con una mezcla de fantasía, ironía y realidad.

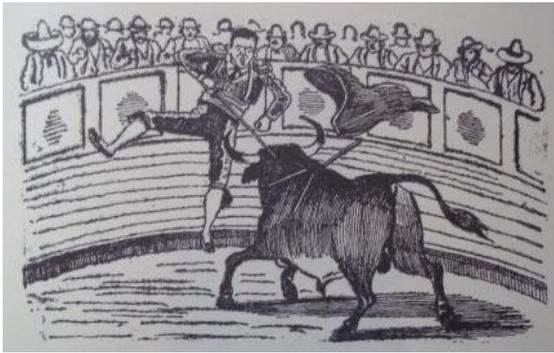
Las imágenes de este artista gráfico reflejaron los problemas sociales de la ciudad de México de finales del siglo XIX y principios del XX.



“El comercio”



“El cometa del 82”



“Cogida y muerte de Timoteo Rodríguez”



“Una dama de alcurnia”



“La inundación de León en 1888”



“Descarrilamiento”

Dice Orozco: “El tema en el arte es un medio y no un fin”, concepto que ha de confundir o indignar a los epígonos del llamado realismo, ignorantes de que la plástica tiene sus propios fines y sus propios medios y que desgastado el tema por el correr del tiempo, solo nos queda la forma. Y para la plástica la forma lo es todo. (FPM, 1963)

.2.3 EL MURALISMO; LA RECONSTRUCCION CULTURAL DE MEXICO.

Mientras en Europa se acumulaban sucesos que culminaron con la Primera Guerra Mundial, en México los acontecimientos desembocaron en la Revolución Mexicana. Este suceso transformó la nación e inició una nueva vida en la que se debaten las ideas, los viejos y nuevos problemas de la nacionalidad: la tenencia, la explotación de la tierra, los derechos de los trabajadores fabriles, el dominio sobre los grandes recursos naturales, la educación de las mayorías y la formación cultural.

Esta revolución, iniciada con objetivos políticos de democratización de toda la vida nacional y en particular de sus instituciones, tuvo hondas connotaciones sociales; fue impulsada fundamentalmente por los campesinos, los obreros y la gente de la clase media, como consecuencia el nuevo orden social y político tenía que apoyarse en ellos teniendo la nueva cultura mexicana que exaltar sus trabajos y sus luchas. Cuando este movimiento ya había obtenido importantes triunfos y concreciones políticas, un grupo de jóvenes artistas revolucionarios fundaron el Sindicato de Pintores, Escultores y Obreros Intelectuales (1922), la necesidad de este gremio fue contribuir al enriquecimiento de una cultura popular y que no fuera individualista.

Los integrantes del Sindicato se propusieron como trabajadores culturales, ilustraron la historia de la nación entroncada directamente con la fuerte tradición comunitaria de la América Precolombina y los ideales de la revolución además que glorificaron el futuro socialista. Por ideología, el Sindicato se incorporó al Partido Comunista y dejó que su periódico, *El Machete* (1924), fuera cooptado y se volviera el representante literario de la izquierda radical de entonces.

Un año antes de la publicación de *El Machete*, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, German Cueto y Carlos Mérida habían publicado el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* documento que contenía las propuestas pragmáticas del movimiento entre las que destacan la exaltación del arte público y el rescate de la tradición indígena y popular.

El sindicato fue plataforma de las ideas muralistas, el impulsor más importante fue el filósofo y político José Vasconcelos entonces Secretario de Educación Pública quien, comprometido con una concepción de la cultura popular entendida como creación colectiva de las grandes mayorías, apoyó a los jóvenes del Sindicato de Pintores y alentó sus ideales. Vasconcelos ofreció la posibilidad de pintar varios edificios públicos como la Secretaría de Educación y la Escuela Nacional Preparatoria, con este hecho, el arte ganó las calles y los lugares públicos; salió de su encierro para marchar al encuentro del pueblo. Así inició en 1922 el movimiento Muralista mexicano que dejó hondas huellas en la cultura continental y mundial.

Entonces un grupo de artistas con una visión revolucionaria del arte y de la vida social comenzaron a pintar la existencia e historia de su nación bajo el auspicio del poder público. Cada uno tuvo una técnica y una personalidad distinta,

compartieron aspiraciones comunes, realizaron su aprendizaje en las academias, pero se dejaron cautivar por los retablos, las pinturas de las pulquerías, los grabados de las corridas de toros, la caricatura política, el color y el dibujo de las telas fabricadas por indígenas, la alfarería, y la juguetería del pueblo. Tomaron como antecedente el trabajo de Posada.



“LA trinchera” (1926 detalle) José Clemente Orozco (1883-1949) que fue uno de los protagonistas de este movimiento, pintó la virulencia y el sarcasmo de la sociedad a través de una forma caricaturizada que básica en el estilo de diseño de carteles y volantes.

La Escuela Nacional Preparatoria no fue el primer edificio en llenarse de color, pero sí fue el más importante al constituirse en el laboratorio del movimiento. Ahí los artistas experimentaron con técnicas, forma, color, espacio y con nuevas temáticas.

Los muralistas mexicanos tuvieron muy bien clara la noción de su arte, Orozco dijo:

“A nosotros nos tocó llevar la pintura a la calle, al muro. Meterla en la vida nacional, hemos tratado de interpretar a México como es, cosa que alarma a muchos inocentes... los murales son biblias pintadas... cuando en México existe mucha gente que no puede leer libros.” (Pellicer C. y Carrillo A, 1989)

Los muralistas se convirtieron en cronistas de la historia mexicana y del sentimiento nacionalista, desde la antigüedad hasta su momento actual, su producción de obras monumentales retrata la realidad mexicana y sus luchas sociales especialmente enfocados al indigenismo.



Diego Rivera, "El reparto de tierras" 1924

La gran pintura mural que venía gestándose en la actividad artística de México desde principios de siglo toma sentido con el movimiento revolucionario, este arte nació casi al mismo tiempo que la revolución política, en un momento en que el marxismo estaba en plena ebullición, la estética marxista proveniente de la revolución Rusa y que asimilada después por la revolución China llegó en forma de pintura alegórica al movimiento Muralista.

Al concluir la fase armada de la revolución surgió la inminente necesidad de generar una imagen en torno a la cual pudiera cohesionarse la diversa sociedad mexicana. El Muralismo contribuyó al despertar una conciencia de nación por parte del pueblo mexicano con su historia, sus luchas e ideales, que son su principal inspirador y protagonista. La década de los treinta trajo una serie de cambios que marcaron el desarrollo del movimiento Muralista. La tónica del momento era la del radicalismo político que surgió como respuesta a condiciones internacionales como el ascenso del fascismo en Europa.



Siqueiros, "Retrato de la Burguesía (detalle) Sindicato Mexicano de Electricistas (1940)
En un reducido cubo de escalera, el pintor parece haber encontrado respuesta a sus búsquedas en torno a la transformación del espacio pictórico y las posibilidades expresivas de materiales de origen industrial. Siqueiros resolvió admirablemente el mural tomando en cuenta al espectador en movimiento, envolviéndolo en una atmósfera en la que los recursos formales se ponen al servicio de la eficacia del mensaje: la condena al fascismo.

El movimiento Muralista tuvo tal proyección que fue tomado como modelo para los pintores latinoamericanos, despertó la idea de generar un movimiento similar pero transportable, que no se quedara en los muros; sino que estuviera en contacto directo con el pueblo; *la gráfica*, dio respuesta a estas exigencias.

La última etapa del movimiento muralista, se encuentra estrechamente ligada a las transformaciones ocurridas en el país, con motivo de la industrialización impulsada por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. La ciudad se expandió en todas direcciones y dejó atrás sus antiguos límites, su fisonomía cambió a toda velocidad al igual que la vida cotidiana con el auge de la radio y el cine.

2.2.4 EL TALLER DE GRAFICA POPULAR: RETRATO Y REALISMO SOCIAL

El fascismo afectó la política mundial. En México la crisis económica, el desempleo elevado, la represión política que amenazaba con la posible instauración de un gobierno fascista, representó para Lázaro Cárdenas en 1934, una lucha del pueblo mexicano por su liberación política y económica.

Durante el gobierno del general se impulsaron organizaciones sociales que impidieran la penetración de la falsa cultura imperialista. El movimiento muralista inició una nueva fase y se manifestó en edificios populares como el mercado Abelardo L. Rodríguez, o los Talleres Gráficos de la Nación. (CONACULTA INBA, 1997)

A finales de 1933, por iniciativa de escritores, músicos y artistas miembros todos del Partido Comunista Mexicano se formó la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* conocido por sus siglas LEAR. Años más tarde, David Alfaro Siqueiros propuso que la Liga abriera un Taller-escuela de Artes Plásticas, el TEAP que funcionó como centro de enseñanza y creación para los afiliados a la LEAR. Apoyados por el Gobierno, el grupo funcionó en unidad y enfocado en pro de la clase trabajadora; publicaron escritos ilustrados que exponían los temas de los conflictos sociales y criticaron las condiciones de trabajo de la masa campesina y obrera.



Leopoldo Méndez, cartel 1935.

En el Taller de Gráfica del TEAP participaron Leopoldo Méndez, Ignacio Aguirre, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Ángel Bracho, Antonio Pujol y otros. No se puede asegurar que haya adquirido un estilo como el que después fuera a lograr el TGP, pero cierto es que se enfocó a un lenguaje entendible para el pueblo, lo discutieron Rivera y Siqueiros antes de la apertura de la escuela acerca de lo propicio de manejar un estilo *Realista socialista*.

El TEAP fue un taller multidisciplinario donde la gráfica gozaba de mayor demanda que las otras especialidades. Así que dos años más tarde se acordaría la creación por separado de un centro de trabajo exclusivo para grabadores, denominado TEGP (Taller editorial de gráfica popular) e inaugurado en 1937. Fue más un reacomodo que un divorcio, ya que al comenzar sus actividades firmaron sus obras con las siglas LEAR-TEGP.

Con el nacimiento del TEGP se recogió la herencia del grabado mexicano, que en su árbol genealógico cuenta con caricaturistas e ilustradores del siglo XIX y principios del XX, como Joaquín Giménez *El tío Nonilla*, Constantino Escalante, Hesiquio Iriarte, Carlos R. Casarín, Santiago Hernández, José María Villasana, Jesús T. Alamilla y Alejandro Casarín el escultor de *Los Indios Verdes*; así como el yucateco Gabriel Vicente Gahona *Picheta*, Manuel Manilla, Daniel Cabrera, Jesús Martínez Carreón y especialmente José Guadalupe Posada, cuyo influjo marcaría la vida del taller y su producción no solo por su habilidad técnica y formal, sino por el uso que dio al grabado como producto de consumo popular .

Incitados por la fuerza de la Revolución, a 20 años de promulgada la constitución de 1917 y en pleno fervor cardenista, los talleristas ponían sus esfuerzos en un arte politizador que exaltaban los valores nacionales como el indigenismo, la educación popular, el agrarismo, la gesta petrolera o la organización sindical. Los talleristas mostraban su disposición a combatir la voracidad imperial y los horrores del fascismo. También dedicaron buena parte de sus esfuerzos a recrear personajes, escenas populares y paisajes en el ámbito de lo social.

La plástica posrevolucionaria dio prioridad a la obra pública de ahí que la gráfica ocupó un lugar tan importante como la escultura monumental y el muralismo. Para esos creadores, la obra individual destinada resultaba apenas un mal necesario para la sobrevivencia de los artistas. Lo importante era llegar a la gran masa, educarla y orientarla políticamente... (Musacchio H., p24.)

Después de un año, el taller adoptó su característico nombre Taller de Gráfica Popular mejor conocido como TGP sus fundadores fueron Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. El Taller halló las condiciones propicias para llevar a cabo la intensa actividad que habría de caracterizar su existencia como organización de trabajadores al servicio del arte, mediante carteles y telones para reuniones políticas masivas, carpetas de grabados, libros ilustrados y otras aplicaciones populares. (CONACULTA INBA, p.12)

Desde sus inicios el taller fomentó una concepción del grabado como un arma de combate del pueblo, sus miembros vieron en él la posibilidad de llevar mensajes de forma masiva de la misma manera en que lo había logrado el Muralismo por lo que se advierte la influencia de aquél en éste cuando se observa la similitud entre sus composiciones.



Mariana Yamplosky y Alberto Beltrán. Composiciones propias del mural aplicadas a la gráfica.

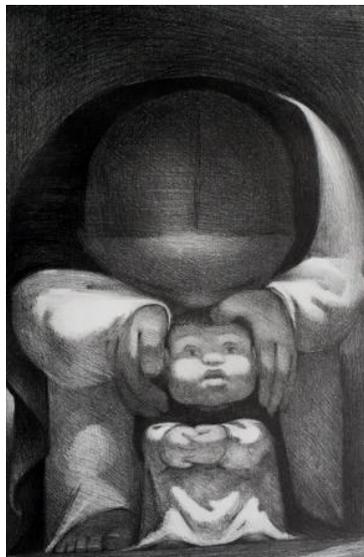
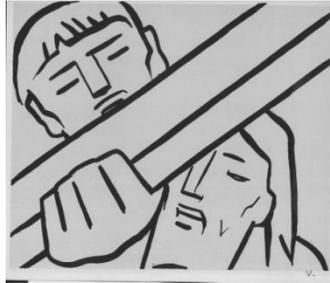
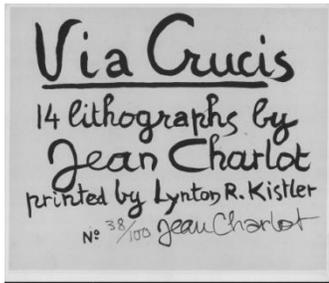
El TGP se definió bajo la posición de *colectividad*; la cual les exigía un ritmo de trabajo uniforme así como el llegar a un acuerdo para tratar sus formas en un estilo homogéneo.

Fue ocho años después de su fundación se dio a conocer su *Declaración de Principios (1945)*, en la cual se especificó como un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura; en esta declaración ratificó el esfuerzo para que la producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano; consideró que la finalidad social en la obra plástica es inseparable de la calidad artística.

Leopoldo Méndez (1920-1969) contribuyó de manera capital a la vida y desarrollo del taller, sus indicaciones y críticas pertinentes sobre las obras de sus compañeros y sus relaciones con los sindicatos obreros, los editores y las galerías de arte fueron relevantes porque en sus inicios el TGP no contaba con un programa de orden estético para revolucionar las formas, sino que pesaba más el fin que perseguían: estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo mexicano y desfavorecer el fascismo. (Musacchio H., p29.)

Al respecto, Jean Charlot (1889-1979) artista francés, impulsó a un gran número de mexicanos en el arte gráfico, gracias a la serie *Via Crucis* en la que resumía de manera clara y expresiva las corrientes artísticas más importantes en Europa con lo que contribuyó en la consagración del grabado como un arte independiente.

Charlot se involucró en la escena artística al promover las técnicas litográficas, con sus escritos, rescató a José Guadalupe Posada como el gran artista gráfico de México con la colaboración de Lynton R. Kistler maestro impresor de litografía en Los Ángeles, se dedicó a temas de familia y la clase obrera revelando la universalidad de la naturaleza humana



Jean Charlot "Primeros pasos" 1936, "Tortilleras" 1938 Litografías.

Otras influencias plásticas que anteceden al TGP están vinculadas al *Estridentismo* de los años veinte y al futurismo italiano. Por otro lado, la fotografía histórica se utilizó para recrear los hechos trascendentes de México y el mundo. En cuanto a las técnicas, se empleó con entusiasmo **la litografía**, el grabado en metal, madera y sobre todo el linóleo, un material que permite manejar con facilidad las gubias y da una excelente impresión en blanco y negro de gran impacto visual; este efecto resultó muy conveniente para la hoja volante y el cartel callejero. El grabado se volvió una versión del mural en un lenguaje más activo.



*Alfredo Zalce “Enfrentamiento entre choferes comunistas y la caballería de los dorados”
El TGP creció rodeado de la iconografía que concentro el archivo Casasola...Tal
imagería revolucionaria, que va del Romanticismo al Expresionismo resulto más evidente
en el grabado.*

*La impresionante foto de Manuel Montes de Oca, donde un caballo de los dorados es
embestido por un auto de alquiler mientras su jinete se ve derribado sirvió de modelo para
dos trabajos de Alfredo Zalce, en un linóleo con las figuras invertidas y otro en litografía,
en la cual el artista ejecuto un cóctel de formas que remiten al Guernica de Picasso.
(Musacchio H., p14.)*

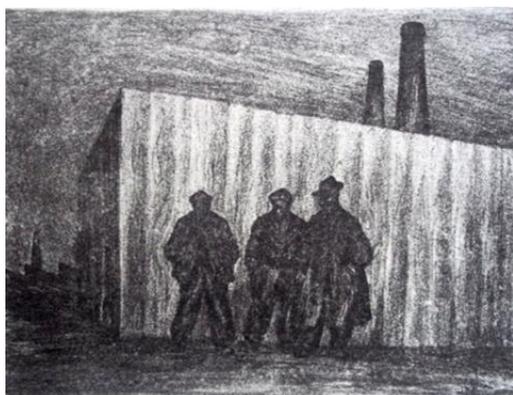
En el taller se elaboraron carteles, volantes y folletos, telones para los mítines, mantas para manifestaciones, periódicos anuales de calaveras, corridos, dibujos y hasta la decoración de carros alegóricos para los desfiles obreros y antifascistas. La litografía se empleó en todos los impresos pero en los carteles consiguió mayor proyección social, ya que éstos amanecían pegados por toda la ciudad y frecuentemente eran retirados por manos anónimas para después localizarse en los hogares proletarios.





Carteles producidos en el TGP.

El trabajo del TGP fue apreciado en los Estados Unidos pero contradictoriamente no en la Unión Soviética. Después de una exposición en 1940 en Moscú los críticos soviéticos consideraron lamentable que no hubiera una sola obra en la que el campesino o el obrero estuvieran dotados de rasgos de belleza moral o física. Esta crítica se denunció a partir del Realismo Socialista que obligaba a maquillar la vida proletaria, embelleciendo a sus personajes. (Musacchio H., p.27)



Pablo O'Higgins "Almuerzo en Nonoalco", Luis Chacón "Obreros", Jim Egleson "En la zona fabril". Lo soviéticos criticaron lo enfermizo de las representaciones del taller.

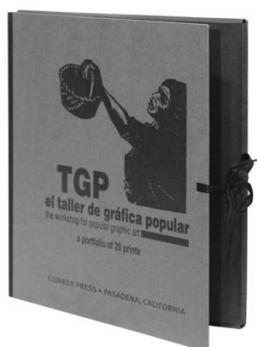
Los artistas del TGP reiteradamente declararon su vocación realista (siguiendo la tradición artístico-revolucionaria proveniente del siglo XIX), consideraban que se rendía un mal servicio al pueblo poniéndole disfraces. Algunos miembros del taller consideraban el arte soviético como excesivamente académico *mucho contenido y poca pintura* sin dejar de reconocer el profundo amor y lealtad que los *sóviets* promulgaban por su estado.

Para 1952 Ernesto P. Uruchurtu (funcionario notable por sus obras materiales) gobernó el Distrito Federal e impuso la prohibición de pegar propaganda en las calles. Salir a la calle algunas madrugadas para pegar carteles era parte del trabajo político de los grabadores, esto daba a su actividad un estimulante aire conspirativo a tono con su visión ideológica. Pero con la prohibición esta actividad se tornó peligrosa y menos frecuente. Sin embargo, *los miembros del TGP estaban obligados a salir en busca de paredes para probar su temple y lealtad.* (Musacchio H., p.48)



Un grito de combate en cada esquina.

Enmudecidas las paredes, la producción tallerística se orientó hacia la participación activa en los salones de grabado y la obra fue exhibida en galerías mexicanas y extranjeras. Por sugerencia del arquitecto suizo Hannes Meyer (ex director de la Bauhaus) asilado en México, el TGP creó su propia editorial *La estampa mexicana* de la que el alemán Georg Stibi, también refugiado, fue administrador. Los objetivos de ésta editorial fueron comercializar la obra de los miembros del Taller.



Carpetas elaboradas por el TGp.

REALISMO Y RETRATO EN LA GRAFICA DEL TGP.

El TGP creó un *retrato social* post revolucionario, sus imágenes recrean las escenas de la ciudad, las calles, la gente con su personalidad y su temperamento, con sus celebraciones, sus costumbres y con todo lo que involucró su cotidianidad. En sus inicios, el Realismo Social se encargó del movimiento revolucionario, pero una vez culminado se reabrió el sendero de la impresión gráfica con los nuevos temas sin dejar de lado el retrato social que representaba la vocación misma del Taller; la convicción más arraigada de los *talleristas*.

Analizando la vasta producción social del TGP, propongo una subdivisión que diferencia en dos grupos su trabajo: uno de *Realismo social*, que son las imágenes de lucha y concientización política que se ajusta a las intenciones del panfleto; el segundo grupo se refiere al *Retrato social* que son los lugares y gentes habituales, es el retrato del estar, del proletario romántico, de ese mexicano que se vuelve rápidamente urbano. El recalcar esta diferencia me resulta importante porque a partir de ello es que refuerzo mi idea de RUS (Apéndice 3). No incluyó todas las fichas de las imágenes, me interesa más que se distingan los grupos.

REALISMO SOCIAL DEL TGP





**¡FUERA DE GUATEMALA
LA INTERVENCION YANQUI!**
PARTIDO POPULAR
México, febrero de 1954



1º de Mayo de 1947
Sólo un movimiento obrero consciente, unido y honesto, puede defender con éxito los intereses de los trabajadores y ayudar al engrandecimiento de México.



**LA MORTANDAD DE NIÑOS
POR HAMBRE Y ENFERMEDADES EN
ROSITA Y CLOETE, ES GRANDE**



AYUDEMOS A LOS QUE QUEDAN



FEDERACION DE TRABAJADORES DEL D.F.

RETRATO SOCIAL DEL TGP.









2.2.5. LITOGRAFÍ SOCIAL; MENDEZ O'HIGGINS, CATLETT, Y BRACHO.

Leopoldo Méndez se involucró en las tendencias modernas a través del trabajo en las escuelas al aire libre, instaladas en amplios paisajes llenos de luz que estimulaban la sensual captación de la naturaleza; Manuel Maples Arce y el grupo de pintores de la Escuela de Chimalistac, solían realizar excursiones que les que sirvieran de ejercicio y expansión estética. Es a través de las excursiones que Méndez tomó conciencia idealizando la diferencia entre el campo y una ciudad que rápidamente se modernizaba, lo que le lleva a alejarse de emociones estéticas superfluas. A través de caminatas por el centro ambos extraían lo cotidiano del vivir y de allí sus motivos de malicia y de risa.

(Maples Arce, 1970)

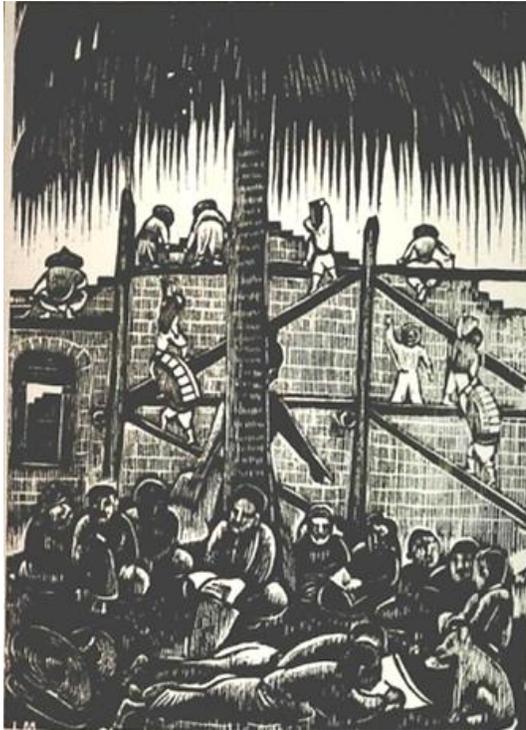
Cuando Maples Arce fue nombrado secretario del Gobierno de Veracruz, emprendió una obra editorial para la cual invitó a Méndez a realizar ilustraciones, las cuales a su vez realzaban el carácter revolucionario de aquel proyecto. Ahí en Veracruz tuvo participación en revistas de carácter social; *Horizonte* (1928) y colaboró en las revistas *Norte* y *Ruta*, para las que elaboró carteles de tendencia social. Durante este periodo tuvo un importante desarrollo.

Por otro lado, Méndez fue maestro en misiones culturales en los estados de México y Jalisco, lo que lo familiarizó con el arte popular cuyas cualidades descubrió con ojo certero y consagró parte de su tiempo al coleccionismo. Participó en el grupo *Estridentista*, la revista *¡30-30!*, en el movimiento Muralista y fue miembro constante de la LEAR, en colaboración con O'Higgins, Zalce y Gamboa pintaron sobre las paredes de los Talleres Gráficos de la Nación.

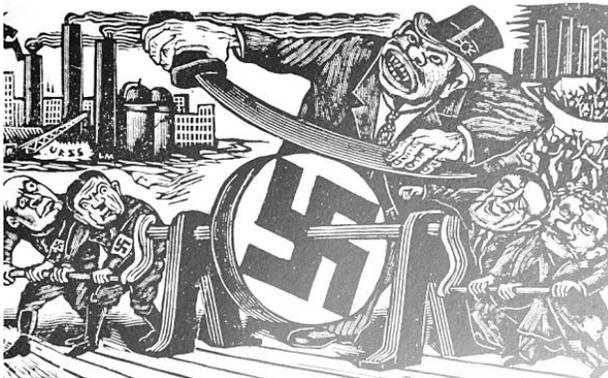
El maestro Méndez fue nombrado jefe de la sección de dibujo del Departamento de Bellas Artes, en esta época trabajó también en la revista *Sembrador* editada por la SEP y destinada a los campesinos a quienes la gráfica aclaraba los textos, la palabra del profesor rural completaba y explicaba los temas.

Sentía una honda vibración cardenista y con complicada dialéctica, imaginación realista y excelentes facultades artísticas expuso la injusticia de que era víctima el pueblo mexicano, su dolor y sus posibilidades de regeneración. Su amor a México le hacía abrir los ojos a las fallas de la vía pública, condenó la dictadura y señaló las debilidades del hombre vinculado con la revolución. La crítica política dominó su arte. Expuso en sus trabajos un retrato de un mundo defectuoso, mezquino, discordante, subdesarrollado e irónico, con sentimiento implícito de protesta que estimule los más profundos resortes morales y se sienten las bases de la nueva sociedad.





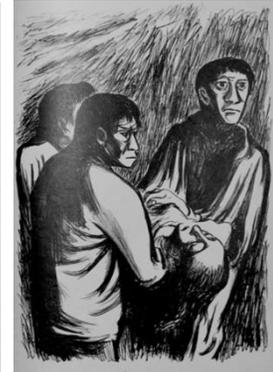
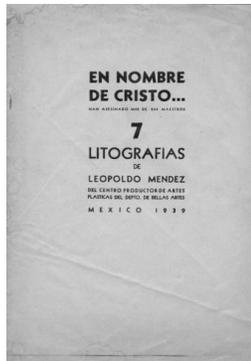
Los temas de Méndez están cerca de el mismo, el pueblo de México es su protagonista principal: la gente que ve en mercados y plazuelas, a lo largo de las calles del barrio en que vive. Por instantes se detiene a observar una escena del movimiento que la ciudad desprende que a veces tiene un carácter humorístico y folklórico.



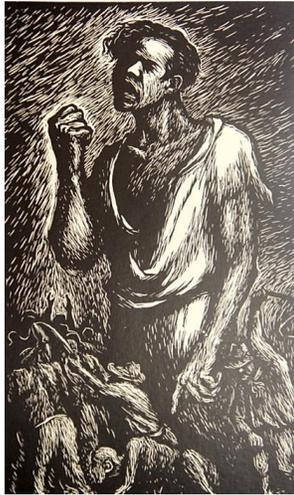
Méndez no solo utiliza la vida nacional como objeto de presentación, si no los medios internacionales, a los que sabe arrancar elementos ópticos de igual fuerza expresiva. Los símbolos que utiliza toman en sus grabados un sentido concreto, acentúan la impresión directa y afirman plásticamente la verdad del concepto.



Méndez se conduce con una intención militante, toma la decisión de combatir las injusticias, es firme y su voluntad ocupa un lugar tan primordial que no teme poner en juego todas las ideas, pensamientos intuiciones y visiones para fortalecer un lenguaje plástico al servicio de su mensaje de hombre profundamente comprometido en los cambio que marcan su propia época.



Cuando fanáticos asesinos motejados con el nombre de Cristeros mataron a muchos maestros rurales, el TGP por encargo de la Secretaria de Educación, preparo un cartapacio, En nombre de Cristo (1939) en el que denunciaban aquella trágica realidad y el horror de las salvajes atrocidades ejecutadas por aquellas turbas



Para Paul Westheim Méndez es un artista para quien la forma es vivencia; para quien la vivencia de la forma es supuesto y legitimación de su crear. El mismo a dicho alguna vez: “En lazo mi obra con la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago todo por ennoblecerla”; para Francisco Díaz de León ocupa el más alto lugar dentro del grabado mexicano “Porque su lenguaje es fuerte y rotundo, porque su mensaje es claro y con expresión propia”.

De los artistas más sencillos en la litografía se cuenta a Pablo O'Higgins que se dedicó a hacer retrato social partiendo de una expresión muy fuerte en su dibujo.



O'Higgins, fue uno de los más activos grabadores en el Taller de la Gráfica Popular. Su obra representó temas con mensaje político y de protesta, sin embargo, muchos otros tratan sus temas románticos y cotidianos.

Otro miembro del TGP fue Elizabeth Catlett (1919-2012) originaria de EE.UU. y descendiente de esclavos negros liberados, su obra figurativa resalta por haber situado en México una imagen de la comunidad afronorteamericana que, a forma de realismo social, denuncia los percances de la raza. Durante sus dos primeros años en México, completó su serie “*Mujer negra*”, en la que rindió homenaje a las mujeres negras con las que luchó para resistir las duras realidades del racismo, la segregación y la pobreza.

Catlett creó obras luminosas que celebraron el genio, la lucha y el espíritu indomable de los negros, de los trabajadores, era una feminista y una incansable defensora de los derechos humanos y las causas progresistas su arte promovía el cambio social. Su membresía en el Partido Comunista y su participación en la lucha política la convirtieron en "extranjera indeseable" y se le prohibió la entrada a EU durante diez años.

La artista se convirtió en ciudadana mexicana y continuó defendiendo la lucha de los negros en los EE.UU y de la mejora de las vidas de los trabajadores mexicanos. México le ofreció oportunidades de desarrollo como artista y educadora, se convirtió en la primera profesora de escultura y fue presidente del departamento de éste departamento en la Universidad Nacional Autónoma de México, enseñó allí hasta su jubilación



“Niño bolero” 1958, “Mujer negra” litografías.

Un último ejemplo del Retrato social es otro miembro del TGP Ángel Bracho (1911-2005), identificado con la Escuela Mexicana de Pintura fue llamado el "artista del pueblo" por su relación con el arte popular Su obra reflejó el interés en los problemas y las luchas del hombre, así como la denuncia y la crítica social de su tiempo, tradujo estos temas en litografías de gran calidad. Después de pasar por múltiples oficios, participó en la realización de murales en el mercado Abelardo Rodríguez. Fue designado profesor de dibujo en las Misiones Culturales y un año más tarde ingresó a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y fue miembro fundador del Taller de Gráfica Popular, en el cual trabajó por más de cincuenta años.

Dentro de su producción gráfica realizó carteles memorables, como aquel en que levanto una protesta contra la ejecución del matrimonio judío de los Rosenberg (acusados de espionaje) en Estados Unidos, o como, en el que festejo la victoria de los aliados contra el fascismo.

Fue autor de grabados que se volvieron clásicos en el TGP así como de retratos y paisajes. De sus viajes por México nació el álbum *El rito de la tribu de los huicholes*, (1940), que fue publicado por La Estampa Mexicana un año después. Lo característico de su trabajo es su visión clara y tranquila proveniente de su convicción por los ideales del TGP, que hacen del interés social del Arte una doctrina estética personal. (MacMasters Merry, 2011, [En línea])



“Peluquería al aire libre” sin fecha, “El nazismo”, cartel, litografía, 1938.



“Puente y el tilichero” (1944) litografía, “! No Olvidemos! A Julius y Ethel Rosenberg” (1953) linografía, “Camino del Coamilt” (Región huichol 1946), litografía.

Con estos artistas tengo que dar por terminado el capítulo dos porque la historia no se detiene y en el siglo XX hay muchas otras formas y artísticas que conceptualizaran el fenómeno social, al igual que la litografía se llena con otro tipo de representaciones en cuanto a su técnica formal.

Investigar en el siglo XX el empleo de lo social y la conceptualización de la litografía equivale a la información de otra tesis de igual o mayor extensión.



CAPITULO 3.

"VAGONEROS TRAJINANDO EN SUS COMERCIOS"

3.1 CARPETA GRÁFICA “VAGONEROS TRAJINANDO EN SUS COMERCIOS” PROCESO PLÁSTICO.

La carpeta *Vagoneros trajinando en sus comercios* forma parte del proyecto de producción los *Anónimos viajeros*. Esta carpeta es una serie gráfica que tiene como temática visual el trabajo de los vendedores ambulantes en el metro aquí en el Distrito Federal, es una carpeta de obra en la cual interpreto, imagino y hago crónica de los “*vagoneros*”.

134

Comencé a tomarles interés cuando mis viajes en metro se volvieron constantes a causa de la cotidianeidad que significó como estudiante trasladarse del hogar a la escuela. De los *vagoneros* atrajo mi atención los artículos que llegaban a ofrecer, y al mirarlos detenidamente me pregunté ¿qué clase de gente son?, entonces me dediqué a analizar su apariencia, su forma de vestir y de peinarse, di atención al tono de su voz pero sobre todo observé una y otra vez su acción de correr de vagón en vagón.

Su actividad y su comportamiento me fueron generando más preguntas con respecto de ellos mismos de la sociedad y sobre todo de la **vida**, con el transcurso del tiempo estos personajes comenzaron a volverse significantes en mi traslado, convirtiéndose en ideas y motivos para la creación en la producción gráfica.

Desde que recuerdo los *vagoneros* son parte del paisaje que ofrece el metro, su presencia no me cuestiona y por el contrario más de una vez he comprado sus chinerías. Pienso que prácticamente he crecido con ellos *he vivido con ellos, he viajado con ellos* y los he **dibujado** como los veo y escucho desde mi asiento en el vagón. He recreado escenas y situaciones con su imagen en mi memoria, con la idea de retratarlos como parte de lo que sucede a mí alrededor.

Me interesé por los *vagoneros* porque son lo que existe aquí y ahora, pensar en ellos me ubica en tiempo y me da una realidad, en ellos puedo reflejar la existencia de mi cotidiano vivir, son un grupo de gente diferentes. Para nosotros los defechos -usuarios del metro- su presencia es “normal” su trabajo consiste en querernos vender *algo* y su encanto es que *ese algo* es una oferta que traen y llevan a lo largo de los vagones lugar que literalmente han hecho suyo, se convirtieron en personajes que caracterizan nuestro metro, *son su fauna viajera en la jungla de asfalto*.

Desde hace un par de años atrás esta actividad se convirtió en protagonista de los problemas sociales en esta ciudad generado diversas opiniones y conductas en las que prevalece la apatía por parte del usuario.

Yo, que he sentido de cerca el trabajo del *vagonero* puedo decir que su rechazo se lo han ganado a medida que es verdad que si gritan y si empujan molestando y veces agrediendo.

Deduzco que el *vagoneo* existe básicamente por tres razones; el problema de la mega urbanización, las consecuencias del modelo económico y la cultura del *defeño*.

El Distrito Federal; se cuenta entre las tres ciudades más pobladas a nivel mundial aquí viven y sobreviven alrededor de 8,851 millones de urbanitas (2010) que generan cantidades excesivas de contaminación estresando su relación con sus entornos y espacios sociales e individuales. La infraestructura insuficiente se refleja en escases de vivienda y reparto de servicios, condicionados siempre por el ingreso económico individual.

El modelo neoliberal en México ha significado el desmantelamiento de la economía nacional, ocasionando la mayoría de los problemas que aquejan al país entre ellos el narcotráfico, la migración o la venta informal a cualquier nivel. Esta economía mantiene una desigualdad extrema entre clases sociales, el capitalismo avasalla el empleo mexicano, no deja crecer el salario e impide el desarrollo cultural. Aunado este sistema económico elitista, el sistema político con toda su corrupción institucional hace de los *vagoneros* un gran negocio además de disponer de ellos como marioneta política.

De igual forma influye en este problema nuestra peculiar forma de ser me refiero a la cultura del mexicano lo que es vivir en el Distrito Federal lo que significa *ser defeño*; ese individuo urbano que no se decide dejar de comprarle al *vagonero* aunque le moleste. El *vagonero* también *defeño* y chilango tiende a una clase social baja pero sobre todo mediocre, se queda planeando lo que algún día tendrá, su misma clase lo envicia volviéndolo conformista los vagones del metro se han vuelto su *zona de confort*. También habría que añadir el comportamiento de nuestras autoridades públicas quienes actúan por intereses de poder.

De estas tres situaciones toma forma el *vagonero* a lo que se resume: en que las autoridades ven en ellos un negocio, mientras los *vagoneros* opinan que trabajan decentemente y todos los demás vivimos con la promesa de que algún día se resuelva ese problema en el que unos y otros

estamos inmersos, esto es cultura urbana de clases. Lo obvio es que en esencia el *vagonero* es un ser humano que tiene las necesidades de cualquiera.

Produje a partir de esta realidad porque me atañe, se convirtió en una preocupación que me hacía falta exteriorizar; ellos los *vagoneros* y también los usuarios en quienes observo multitudes cansadas enojadas y grises. Los dibujé con todo el sentir que influenciaron sobre mí y asumiendo un papel de observadora fui imparcial no los enjuicié ni atacé ni siquiera pretendí criticarlos más bien les cuestiono su pereza y su saña. Retraté a los *vagoneros* no sólo en su apariencia física sino desde la proyección de su interior lo que realmente me hizo verlos sin máscaras, ellos son grotescos y monstruosos su imagen es un referente de angustia y burla.

Esta interpretación **no** la hice bajo un sentido social de concientización, no quise entrar en pleito con este sistema mediático que es mi *modus vivendi*, mis imágenes no pretenden decir más de lo que son, la existencia de este comercio tanto perjudica como beneficia a que este gobierno funcione o simplemente es parte de él. Me pregunto en qué se ocuparía toda esa gente si realmente ésto se acabara ¿que se supone que harían? Pienso que criminalizarlos como lo hacen las autoridades es un drama exagerado, igual que el drama que hacen los *vagoneros* cuando dicen que **sobrevivir** no es un delito.

La crítica que si llego a evidenciar es cómo este sistema por medio de las autoridades enajena a usuarios y manipula a vendedores. Es un círculo que se enlaza con el ritmo de vida de esta ciudad que nos hace indiferentes por medio de agobios que nos hacen sentir solitarios.

En estas litografías expongo el mundo como lo siento, reafirmo al *vagonero* como un icono urbano de lo defenido, son mi observación anímica de como sucede la vida a principios del siglo XXI, es mi asimilación de esta urbanidad que registré gráficamente.

Con el *vagonero* del metro doy temática, contenido y presentación a esta carpeta que inicialmente proponía estar formada por nueve imágenes refiriéndome a nueve vagones de metro aunque en total obtuve doce estampas tres más en las cuales a manera de ejercicio repetí la misma imagen, esto me sirvió para ver el avance en la forma de emplear la técnica. Se imprimieron todas bajo un mismo formato y con el mismo tipo de papel para formalizar un conjunto y establecer sus dimensiones.

La producción de esta obra se llevó a cabo íntegramente en el taller Senefelder Llitografía 117-B vespertino de la ahora FAD, bajo la tutoría del Maestro Raúl Cabello quién me guió en la técnica y me ofreció todos los recursos disponibles en el taller: espacio, material y prensa.

El trabajo de impresión me llevó año y medio y fue hasta terminar el conjunto que me dispuse a la construcción de la carpeta con el objetivo de resguardarlas; pero principalmente quería presentarlas como una sola obra.

La idea de relacionar su presentación exterior con su contenido ya la había aplicado a libros-metro anteriores. Tengo que mencionar que el cuerpo de la carpeta no está construido con material de calidad, piénsese que soy un estudiante de recursos limitados, un problema menor cuando se tiene el corazón dispuesto. Fue hasta que estuvieron las litografías dentro de su respectivo contenedor que les titulé, aunque ahora algunos me apenan porque pretendiendo revelarme muy burlona al final terminé mostrándome vulgar.

Hasta que vi mi carpeta íntegramente terminada es que empecé esta investigación con el propósito de construir su argumento. Primero definí el problema social que dibujé, el cual no ha dejado de ser actual y que por el contrario desde finales de 2013 se hace muy sonado debido a un incremento histórico en el precio del viaje en metro.

La forma de mis imágenes me llevó a la historia del Arte para buscar como se había empleado el tema social el cual por excelencia se muestra en el llamado *Realismo social*, que me ubicó en un periodo de tiempo que comprende el siglo XIX un tanto antes y un tanto después. Mis litografías tienen como la influencia más notable al artista francés Honore Daumier (Marsella 1808-1879) su trabajo me anteceden en todas formas, en su persona se sintetizan todos mis intereses gráficos aplicables a esta carpeta, *el dibujo, la litografía, el movimiento social y la caricatura*.

Al realizar la carpeta busqué por sobre todo mi expresión personal, siento que mis *imágenes* son una realidad amarga que concuerdan con lo que vivo y sobre todo con lo que siento; es mi interpretación del Distrito Federal el lugar donde nací, en el que existo y en la búsqueda de mi permanencia dibujé a los *vagoneros* queriendo registrar un tiempo que ayude recrear la historia de esta ciudad siendo un porqué de producir esta obra.

La carpeta *Vagoneros trajinando en sus comercios* es el resultado memorial de mis traslados en metro, es el resumen de mis cuadernos de viaje, es la forma en que demuestro mi preocupación por la vida, pero también es el resultado de la experiencia

adquirida en el manejo de la técnica litográfica conocimiento que logré a través del proceso de ensayo y error, que consolida esta carpeta gráfica como propuesta artística la cual tomo forma y cuerpo en el espacio del taller.

Los elementos gráficos formales que explican esta obra son; *la carpeta* como un objeto más valioso que un simple contenedor, *el dibujo* como generador de pensamiento, *la litografía* que es el trabajo de oficio, *la caricatura* mi sincera representación y *la crónica* como registro del presente.



Carpeta grafica "Vagoneros trajinando en sus comercios", México DF., 2010.

3.2 ELEMENTOS FORMALES

3.2.1 LAS CARPETAS GRAFICAS.

Las carpetas gráficas son muy antiguas, vienen de la mano de la historia del libro, son un proyecto integral que se usa para conservar nuestras estampas, su elaboración es una tradición en el campo de la gráfica y la encuadernación.

Su diseño cambia el concepto popular de “grabado para ser colgado” pues su contemplación se entiende como unidad. Es un útil que resguarda o clasifica documentos, en su forma artística se emplea para contener obra impresa en papel, comúnmente un conjunto de grabados sueltos que responden a un argumento común definido por iniciativa propia del artista o artistas. Un motivo tradicional es que se origine por encargo bajo la conmemoración de un evento o un acontecimiento también para referirse a un personaje una ciudad, una sensación no hay preponderancia de unos motivos sobre otros. Puede ofrecer varios motivos que se unen bajo una técnica, la finalidad es crear un grupo de imágenes.

Se acompaña de un certificado sobre los pormenores de la edición, el taller donde se hizo, el nombre del impresor, la fecha de la estampación y las técnicas empleadas en la realización de las planchas, un texto explicativo acerca del motivo (state made) y el número total de ejemplares que suele ser limitado convirtiendo a la carpeta gráfica en un objeto de colección.

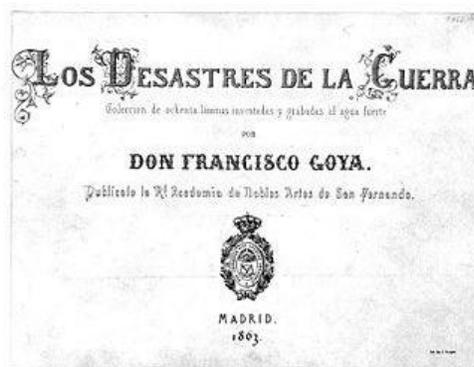
Puede aparecer cierta cantidad de texto como parte integrante de la obra pero su misión suele ser más visual que semántica, las estampas reunidas en una carpeta facilitan su lectura y comprensión. En su origen se confeccionó con papel y cartón, madera o piel, su forma básica es la de un portafolio que se abre en dos y se sujeta con cintas, gomas o broches de herraje, las técnicas de impresión empleadas fueron las tradicionales. Hoy su construcción y su contenido está abierto a las posibilidades ilimitadas de presentación e impresión combinándose con toda la complejidad que se antoja en su diseño.



Concepto tradicional de carpeta.

Cuando una carpeta gráfica se elabora de una forma profesional suele estar patrocinada por un editor, galería o taller, las actividades relacionadas son la edición, publicación, distribución y comercialización de la obra, el editor pacta con el artista la forma y cantidad de remuneración. La presencia del editor en el dominio de la estampa data del renacimiento, su incorporación definitiva fue durante el siglo XVII.

Importantes series se resguardan bajo la forma de carpeta. El maestro español Francisco de Goya recurrió a esta expresión sus famosas series gráficas constituyen carpetas en sí, cada una con su determinado tema, contexto e intención.



Portadas de; “Los desastres de la guerra” primera edición de 1803 la serie registra los horrores de la invasión de tropas napoleónicas sobre España y la “Tauromaquia” serie de 33 estampas donde Goya nos ilustra la corrida de toros el deporte nacional español, esta portada es de una edición de 1970 probablemente un facsímil.

En México un ejemplo magnífico es el Taller de Gráfica Popular quienes trabajaron una importante producción de carpetas gráficas.



Descripción: Título “450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano. Taller de la gráfica popular”. 146 Estampas de la Lucha del Pueblo México.

Autores: miembros del taller de la gráfica popular. TGP.

Portada Elaborada por Adolfo Quinteros, Dirección técnica de la edición: Antonio Pujol, Edición del TGP. Apartado postal 14047. México, D.F. Esta carpeta se imprimió con los grabados originales sobre papel bond de colores del país, 70 x 95 cm. de 50 kg. La impresión fue hecha en los Talleres gráficos de la nación, se terminó el día 31 diciembre de 1960 en la ciudad de México, DF.

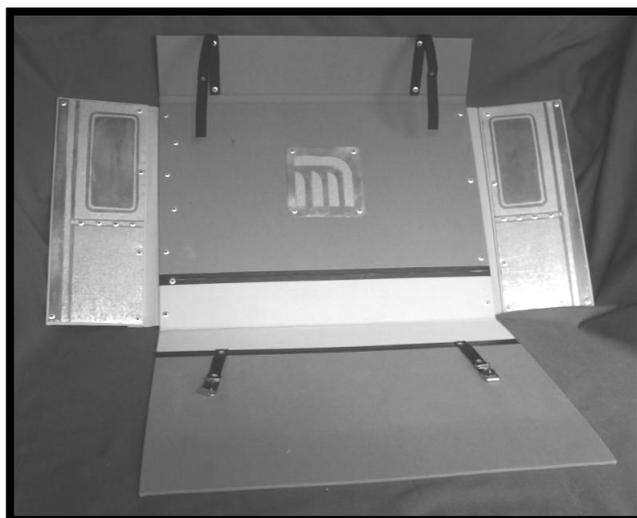
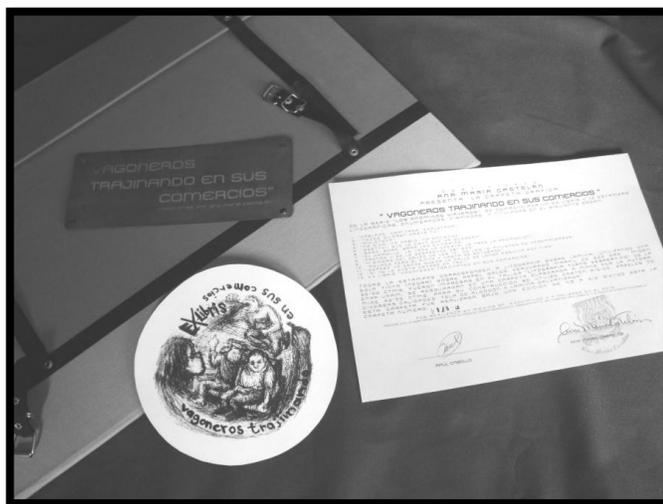
Información adicional: Medidas de la Carpeta 41 X 28 cm. Espesor de la Carpeta 1 pulgada. Medidas de las Hojas de 40 X 27 cm. Hojas de Colores de Papel Bond. Tamaños de las imágenes, variables en cada hoja. Algunos trabajos fueron impresos a varias tintas. Presentación Carpeta.

Actualmente las carpetas gráficas son de uso generalizado, hoy existen prestigiosas ferias sobre el arte del libro donde se abren mesas de discusión, talleres, seminarios todo relacionado al diseño editorial, existiendo una prolífera producción que se comprueba indagando por los blogs en línea del internet.

Construí esta carpeta gráfica consciente del resguardo que necesitaría mi serie de litografías. Asimismo me parecía muy importante darle una forma de presentación que unificara las doce estampas, que este conjunto se concibiera como una sola pieza de obra gráfica.

Como propuesta vinculé el aspecto físico de la carpeta con su contenido para resaltar la temática, como algunas piezas de carpetas y libros anteriores.

La apariencia de la carpeta *vagoneros* busca dar la sensación de metro, emplee los colores característicos de este transporte, el gris urbano, el anaranjado de significativa importancia, el verde chillante amarillo-limón de los asientos y las texturas de metal tipo cromo, vidrios y plástico. Fue un rescate de los materiales de metro aplicándolos a forma de construir una carpeta con papel, tela y cartón; texturas que dan información del contenido.

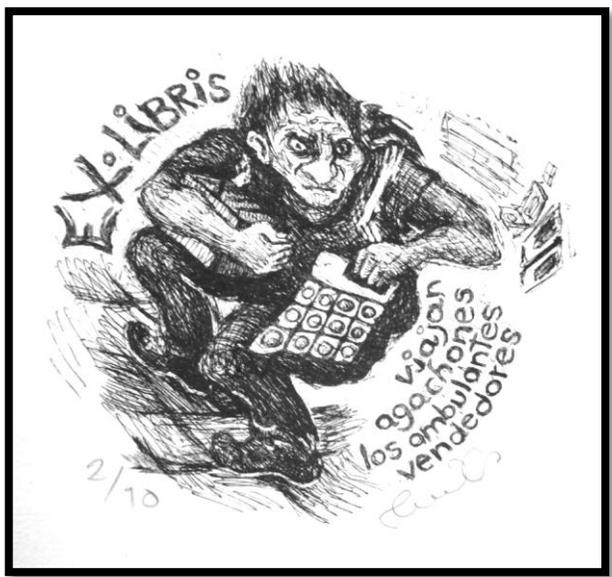




Justificación de tiraje:

Título *“Vagoneros trajinando en sus comercios”*, se compone por doce estampas litográficas y un exlibris. Autor: Ana María Castelán. Dirección técnica: Maestro Raúl Cabello Sánchez. Las imágenes se imprimieron de planchas metálicas originales sobre papel Galgo verjurado marfil de 220 gramo, miden 35*50 cm. La impresión se realizó en el Taller Senefelder Litografía 117-B vespertino de la entonces Escuela Nacional de Artes Plástica, Xochimilco México DF., durante el año 2010.

La carpeta se elaboró artesanalmente por la autora, para su construcción utilizó cartón rígido, papeles de diversas calidades, tela de algodón, cinta plástica y hebillas; para la portada lámina galvanizada quemada al ácido y sujeta con remaches metálicos. Medidas: 42*55 centímetros y 2 de grosor. Se produjo una edición de 5 ejemplares, cada uno debidamente firmado y numerado.



*Exlibris “Vagoneros trajinando en sus comercios” primera y segunda version 12*10 cm. Y 14*14 cm. respectivamente, Litografias, 2010. Edicion de ambos exlibris 10 sobre 10. La segunda version seleccionada como definitiva esta contenida en cada número de carpeta.*

3.2.2 LA LITOGRAFIA.

“...simplemente tiene la propiedad singular de impregnarse de la marca grasa que se confía a su superficie conservándola en su memoria y poderlo entregar al papel, bajo una prensa, en una especie de beso...” (Loche Renè, 1975)

Antes de empezar a trazar los bocetos de esta carpeta ya había decidido que sería la litografía la técnica creadora, podría afirmar que incluso fue ella quien dio inicio a este proyecto.

La litografía es una técnica de reproducción multiejemplar planográfica, mi acercamiento y conocimiento de la técnica es a partir de la enseñanza artística, me confieso desconocer las formas y maquinarias de empleo comercial, tengo algunas nociones por ejemplo que las maquinarias son de programación mecánica y que sus tiradas responden a miles y millones.

El taller 117-B de Litografía turno vespertino de esta Facultad, fue el espacio donde desarrolle mi carpeta. El maestro Raúl Cabello fue el docente que durante 38 años se encargó de introducir a los alumnos en la técnica además de formarlos como litógrafos impresores. El 117-B es un espacio reducido en comparación con los más de 25 alumnos que asisten, cuenta con mesas de entintado, una prensa para lámina y una prensa antigua de madera que es toda una reliquia para el trabajo tradicional en piedra. En recientes años se le hizo una ampliación agregándosele una tarja grande para agua y un tapanco que se usa para el dibujo y preparación de las matrices.

El taller es un sitio para experimentar, un lugar para practicar y reflexionar en conjunto, es el espacio para la duda, la pregunta, el asombro, el error, la rectificación, la crítica o la aprobación; encaminándose siempre a la construcción de un conocimiento oportuno y con alto grado de significación.

Aquí los estudiantes exponen sus intereses con los que experimentan durante el transcurso de la realización práctica estimulando la investigación.

En el taller es fundamental el intercambio constante, la exploración de los diferentes aspectos que propone la técnica y los aportes creativos que se hacen parte de él. Se cumple con una socialización y retroalimentación dinámica que propicia valorar la aplicación de la técnica, reafirmando entonces el concepto que se ha tenido del taller como uno de los espacios privilegiados para la construcción de conocimiento. *(Margarita m. Perez D.)*



Taller de litografía 117-B, compañeros trabajando con las prensas. El Taller Gráfico es un lugar de formación y creación, donde se valora tanto el proceso como el producto.

El trabajo artístico del maestro Raúl Cabello se caracteriza por una insistencia en la figuración realista, los alumnos trabajan de forma didáctica copiando con fotografía en mano para obligarles a sacar partido de la amplia gama tonal.

Por mi temperamento diferente preferí dejar a un lado ese procedimiento, para mí la realidad ya existe y no tiene sentido hacer una réplica magistral, independientemente tuve que exigirme *dejarme inventar* a través de explorar y explotar el dibujo. Me permití realizar todas las audacias posibles siempre y cuando no perdiera de vista ciertas condiciones fundamentales de la técnica, esta libertad fue decisiva en cuanto a representación e interpretación que me ayudó a configurar mi imagen cargada en exceso no sólo de material sino también de expresión.

No seguí un proceso metódico deje que todo fluyera, con el tema y el formato determinados comencé las láminas dándoles a cada una su tiempo. Terminado el dibujo de una plancha inmediatamente la preparada para su impresión que esperaba más o menos por dos semanas porque tenía que dejar actuar el fijador con más insistencia por el exceso de material que cargaba a mis láminas. El proceso de impresión siempre estuvo supervisado por el maestro y por Constantino Cabello a quien aprovecho para agradecer su apoyo.

Elegí la litografía porque me ofreció una libertad que no había experimentado con otras técnicas gráficas, además de su amplia expresión y sobre todo por su hermosa cualidad de dejar fresco el trazo del dibujo.

Sobre el papel se pueden observar fidedignas las marcas de lo dibujado bella propiedad que también puede darle a odiar porque pone en evidencia las mañas y errores del artista dibujante. La técnica es delicada no admitiendo equivocación, no hay cabida al error casi nada puede corregirse la única solución que conocí fue *repetir desde el principio*.

La litografía se distingue del grabado en relieve y en hueco por la utilización de una plancha plana que no se incide físicamente, el registro en su superficie tiene que ver con acciones y reacciones químicas.

El maestro R. Cabello instruye a partir de la litografía en lámina la cual asume el mismo principio que la litografiar en piedra; *el agua y la grasa no se mezclan*. Los aspectos básicos del procedimiento de igual forma son los mismos así como las posibilidades técnicas directas o indirectas aunque sus efectos expresivos pueden variar. En últimos años la técnica en seco *Waterless* ha extendido su empleo posiblemente por la agilidad que implica ya no humedecer la plancha entre copia y copia. Produce las estampas de la carpeta únicamente con **litografía sobre lámina** en húmedo y dibujo directo. En diferentes círculos gráficos a esta técnica se le nombra Algrafía del alemán *Algraphie* o *Aluminografía* términos que hacen referencia al tipo de matriz.

La técnica me ofreció mil complicaciones, la superficie de la lámina es de color gris que hace engañosa la colocación de los tonos, por lo que siempre hay que subir una escala más arriba del tono que se quiere. El tipo de lámina que se emplea en el taller es la de aluminio que en el comercio especializado se adquieren graneadas y sensibilizadas listas para dibujar sobre ellas.

Senefelder ya había buscado un sustituto para la piedra como posible matriz para la estampación litográfica; experimentó en la aplicación sobre papel, madera y metal recubierto con una composición artificial de piedra. En 1834 se inicia la utilización de la plancha de zinc graneada y es en la segunda mitad del siglo XIX cuando su uso se generaliza, las planchas de aluminio empiezan a usarse en la última década de ese mismo siglo y hoy su uso supera al zinc.

Las planchas metálicas ofrecen notables ventajas sobre la piedra tradicional son ligeras, se transportan y almacenan fácilmente lo que hace posible conservar nuestras matrices originales, además son por mucho más accesibles y costeables.

La litografía sobre plancha de aluminio como técnica alternativa e independiente propone sus propios materiales que le brindan cualidades

estéticas únicas. Se sustituyen los finos y costosos instrumentos litográficos para la piedra por materiales escolares como el lápiz de cera comercial, marcadores de aceite comunes *esterbrook* y *sharpie*, el tóner de fotocopidora aplicable en seco y húmedo diluido con alcohol isopropílico (imitando al *toushe*), y el bolígrafo **BIC** material muy de mi gusto porque le da un carácter urbano actual a la técnica.

Dibujé con estos materiales empleándolos a mi capricho, desatendiendo las indicaciones me empeñe en saturar el material al grado de dejar mis planchas texturizadas. Lo hacía porque tenía necesidad del negro, buscaba lo negro-negro así que empastaba la superficie con capas gruesas de grasa y aguadas espesas de tóner aunque esta obstinación después me exigió extremar la cantidad y tiempo de acidulación para lograr estabilizar la imagen. El resultado de tanta carga matérica negra es que se *quemén* las imágenes esto se evidencia en el momento de imprimir, la imagen comienza a ennegrecerse continuamente perdiéndose todos los detalles de luces y espacios blancos hasta que no queda más que una plasta negra, tuve que afrontar las consecuencias de la desobediencia y resignarme a perder algunas matrices.

Con respecto a la impresión, la litografía como tradición conserva esa costumbre de diferenciar entre artista litógrafo e impresor litógrafo. La creación visual la lleva a cabo el artista dibujante, sin embargo el momento considerado "**hacer litografía**" propiamente es el tiempo de impresión, este momento involucra fijar finalmente la imagen, prepara la mesa de entintado y por supuesto manejar la prensa litográfica. En esta acción queda revelada la verdadera capacidad del litógrafo quien debe entender cada parte del procedimiento.

Al ejercitar la técnica observé el procedimiento y con esa experiencia considero que imprimir es la parte más complicada del proceso porque deben mantenerse regulares las condiciones de humectación, entintado y estampación durante toda la edición y son muchos los factores que hay que cuidar para lograr originales múltiples de calidad.

No me reconozco como una impresora litógrafa me faltó mucho por experimentar y más por practicar, sin embargo a lo largo de mi ejercicio plástico, la litografía me sedujo, a partir de involucrarme en ella logré una riqueza en fuerza visual. Asimismo esta técnica me dio una lección de dibujo muy importante; me enseñó el valor de *sugerir la idea*; **la interpretación gráfica.**

Asimismo la litografía me relacionó con todos los temas que conciernen a esta carpeta, su tradición evoca denuncia social y libertad de expresión,

fue el medio de difusión de la caricatura y la noticia de actualidad. Antecesora de los sistemas de comunicación masivos, capacitó al dibujo – o a la imagen- para acompañar la vida diaria, en su momento ninguna otra técnica estuvo más cerca del pueblo. En si misma contiene los elementos formales que respaldan esta investigación.

EL MEDIO <i>técnica</i>		LA CUESTION SOCIAL <i>Motivo</i>
	LITOGRAFIA <i>es:</i>	
EL DIBUJO <i>Expresión</i> <i>(caricaturización)</i>		LA CRONICA <i>discurso</i>

Cuadro sistemático de los elementos formales de la carpeta, partiendo de la litografía como objetivo principal y punto de partida.

3.2.3 EL DIBUJO.

Durante el proceso de esta carpeta el **dibujo** fue vivaz y cargado, aproveché todos los accidentes que ofrece este lenguaje gráfico primigenio, comencé realizando apuntes dentro de los vagones siendo espontáneos expresivos y violentos. Intenté captar esas pequeñas escenas que se formaban en mi cabeza a través de mi insistente observación del *vagonero*, explotando el dibujo de apunte como herramienta de registro.

Ese ejercicio de dibujar comenzó a caracterizar mi forma de representación porque comprendí que el apunte es la esencia de la idea, es la captación de esa realidad inmediata, es la intención que tendrá ese dibujo sobre el cual imagino planeó y estructuró la disposición que tendrá cada elemento, de esos numerosos apuntes salieron varias libretas las cuales fueron la memoria a la que recurrí en el momento del dibujo sobre las planchas metálicas.

Cada estampa tuvo su boceto previo, están reunidos en un “libro- metro” que debe considerarse parte complementaria de la carpeta. Cuando comencé a relacionarme con la técnica litográfica empleé las calcas para repetir las líneas generales de la imagen sobre la plancha, transcurriendo el proceso me dejé llevar por mi ánimo y suprimí este paso lo que me resultó en una sensación de *atreverme a hacer*.

En libertad de utilizar los materiales litográficos mi dibujo dejó respirar pocos espacios de blanco, me incliné por lo cargado y pesado del grano del tóner, por una línea de cera excesivamente cargada, por una aguada espesa y apretadas marañas de líneas producidas por el bolígrafo *bic*, con todo en desorden insistí en proyectar figuración. Utilicé los materiales a mi capricho poco a poco enriquecía la imagen con la saturación del material, algo poco común para la técnica, los valores de línea y mancha definieron los planos creándose atmósferas en exceso oscurecidas. La experiencia de dibujo en esta carpeta fue de total emancipación, a través de mis proyecciones mentales exploré ampliamente el gesto, el dramatismo y el alcance gráfico del negro.

Descubrí que el dibujo es pensamiento, entre más dibujaba más ideas inventaba, durante este proceso me pregunté de todo, sobre la estética, el arte del dibujo, sobre la técnica que estaba ejercitando, también me cuestioné el fenómeno social, sobre los *vagoneros*, sobre el metro y la forma en que transporta a los individuos y la manera en que éstos se comportan.

Una reflexión importante que tuve fue la representación del espacio, se me reveló **móvil y dinámico**, llevándome a construir juegos

espaciales planteados a través de curvas a lo que conseguí dramatismo entre formas y tonalidades, el ejercicio del dibujo cotidiano me exigió el movimiento del escenario urbano.

La línea curva es gracia y movimiento se opone a las rectas, es una perspectiva que abstrae el espacio, la imagen a base de curvas produce el fenómeno de ampliar el campo visual, teniendo la sensación de ser infinito.

Acerca de la interpretación circular del espacio. (Roberto Giménez M., 1988)

La consideración de la perspectiva cónica como sistema de representación del espacio su relación con la imagen visual que obtenemos de las cosas trae a debate el tema de la esfericidad del ojo humano y la posible influencia que la curvatura de la retina puede tener en la imagen perspectiva que dicha pantalla nos proporciona.

Realizar composiciones con perspectivas curvas se advierten en los artistas del renacimiento, también si comparamos la pintura con una fotografía tomada con un gran angular ponemos en evidencia que el mundo organizado en ángulos rectos y aristas se puede representar a través de líneas curvas.

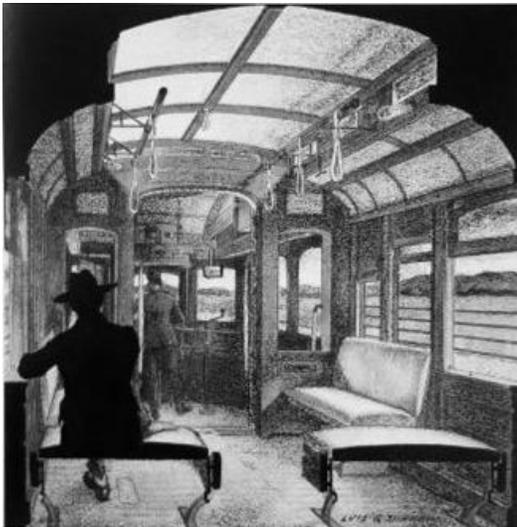
La imagen deformada del gran angular fotográfico actúa sobre la percepción y sobre la representación que el hombre hace de la realidad, claro que en el renacimiento no existían las cámaras pero si los espejos cóncavos y convexos en los que se podía apreciar cierto tipo de deformaciones del espacio. En la fotografía de una esfera metálica se pueden ver acentuados escorzos que ponen en evidencia las enormes deformaciones que se dan en este tipo de perspectiva.

En la pintura “Habitación de Arles” 1868 Vincent Van Gogh adoptó la imagen curvada de una manera intuitiva para obtener una mayor amplitud de visión y poder representar más campo perspectivo en el cuadro.

El holandés Escher emplea este sistema perspectivo como un elemento plástico y expresivo, al tiempo que le permite describir una escena de la forma más idónea. En su pieza “La caja de escaleras” recrea un ambiente espacial mediante la perspectiva cilíndrica, los planos y las aristas curvadas por esta forma de ver siguen una evolución continua que hacen ambiguo cualquier sistema de referencia en la orientación espacial de la escena.

En cierta manera la percepción curvada del espacio está relacionada con nuestro desenvolvimiento en dicho espacio, con la esfericidad de nuestro órgano visual y la situación de los ojos en la cabeza crean una disposición por la que percibimos el espacio organizado alrededor nuestro como curvo, no es raro que tengamos la sensación de ser el centro de las cosas, y finalmente hay que asociar el concepto de que el mundo que habitamos sea esférico, todo esto ejerce una influencia psicológica sobre el artista a la hora de concebir y de crear el espacio en sus obras.

En general hay que considerar todos los sistemas perspectivos como válidos, puesto que son instrumentos eficaces en la ilusión espacial y sus diferencias no hacen sino enriquecer nuestra capacidad de creación.

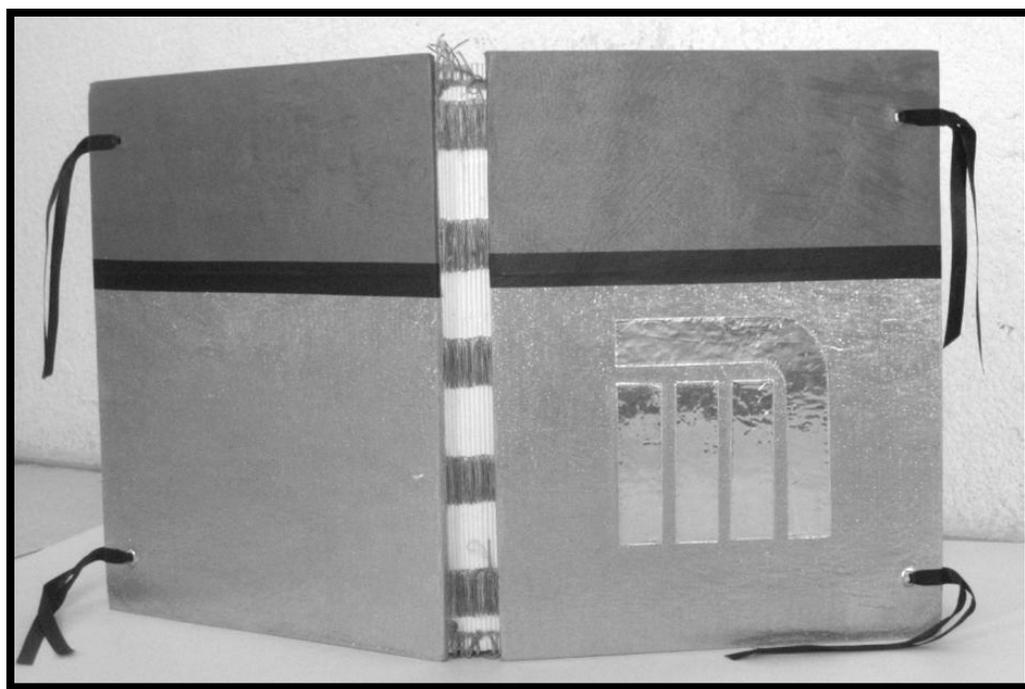


Luis g. Serrano, "En el interior de un tranvía" 1932. Véase la solución curvada del espacio.

Al mismo tiempo que estructuraba el espacio daba forma a mi protagonista; el *vagonero*. La misma acción de dibujar me llevó a reinventar su personaje y a la vez el de los usuarios los cuales reflejan la actitud urbana defecha a la que me he referido, figuras que transitan ajenas unas de otras, individuos sumergidos en la *masa*, los caricaturizo a manera de interpretar esta que realidad me ofrecen. Busqué la *grafía* apropiada que los tradujera verdaderos y móviles por su naturaleza.

A través de dibujar repetidas veces al personaje logre su estereotipo y su gesto representativo *se encuentra recorriendo los pasillos de forma agachada*, de aquí el origen del título de esta carpeta. Es la cotidianidad citadina la que me brinda solución gráfica, el lápiz es mi instrumento para reconocer a los otros y su lugar en la sociedad, el dibujo se volvió mi forma de explorar el mundo se convirtió en el medio de comunicarme con los demás y de hacerles saber sobre ellos mismos.

Lo que me impulsa a hacer este dibujo es mi sentido vivencial por existir aquí y hoy, entendiéndolo que el dibujo no es lo *que ves* si no lo *que sientes*, es reflexión es mi reflejo de lo que existe ante mis ojos; es mi forma de ver y sentir la realidad desde su existencia social que sucede en este tiempo y este lugar: el metro del Distrito Federal.



*Descripción: Sin título. Presentación: Libro-metro, libro de apuntes y bocetos. Empastado de cartulina Bristol color amarilla. Medidas: 35*25 centímetros y 5 de espesor. Este volumen contiene los bocetos de la carpeta “Vagoneros trajinando en sus comercio”, realizados durante el 2010. Propiedad de la autora.*



*Bocetos preparatorios: Carbones, ceras y tintas sobre Bristol 25*32 centímetros 2010.*

3.2.4 LA CARICATURA.

Es un medio ilustrativo que fue difundido y enaltecido durante el auge de la litografía, se gestó de forma inteligente durante la revolución francesa con motivo de lo social y político, rebelándose para sorpresa del arte como una forma de crítica plástica de una tremenda carga expresiva al servicio de los discursos de los políticos en turno, empleada de forma artística es un enérgico medio difusor de ideas.

Consiste en aislar de un modelo sus defectos físicos, mentales, sociales o morales para condenarlo sin remedio a ser sujeto de humor y risas. Su mecanismo esencial resume la intención de todo trabajo satírico; la de ridiculizar; la caricatura no busca extraer los demonios a su paciente sino simplemente exhibirlos. (Umberto Eco, 2007, p.56)

La caricatura es una exageración que deforma situaciones y personas, pertenece al género de los excesos, su fin es ser burlona, irónica, irreverente, iconoclasta, ácida, satírica, subversiva y cuando se amerita debe incluso tornarse despiadada, cruel, violenta, intolerante y grosera, no mata pero como hace escarnio en su presa. Como género gráfico pelea con el arsenal de la esquematización, la antropomorfización, el pastiche, los juegos de imágenes y los procedimientos literarios, posibilidades que son libres de combinarse.

Es una descripción diferente, no se limita a poner en evidencia los defectos ni enfatiza todos los elementos anómalos; la buena caricatura está arraigada en la inteligencia y en el arte ha estado estrechamente ligada al concepto de desproporción.

Para mí la caricatura en esencia es dibujo, viene a involucrarse con las litografías de esta carpeta porque algunos espectadores han catalogado a mis personajes *vagoneros* como caricatura. Para esclarecer esta opinión hay que diferenciar entre los términos ***caricaturesco de caricatura y caricaturizado.***

El primer término entiende los programas televisivos de dibujos animados que sirven para entretener, estos programas y los cómics deben diferenciarse del *diseño* que inventa personajes. Las transmisiones caricaturescas tiene su estética propia en la que destaca el manga que desde empezado el siglo es muy popular. Lejos de hacer de lado esta forma de caricatura debe considerársele en relación a nivel representación con la educación visual que recibimos como generación al crecer con la televisión de niñera la cual nos atiborró de imágenes

caricaturescas estruendosas y exageradas de colorido, las cuales se sumaron a la construcción de nuestra cultura visual.

Mi expresión no sólo tiene obvias influencias de los maestros gráficos de la historia sino también hay influencia de la visualización televisiva.

Por otro lado lo *caricaturizado* se refiere a cualidades estéticas determinadas destinadas a representar personajes de las situaciones reales de la vida; por ejemplo como lo hacen los *moneros* en los periódicos; se puede clasificar según el nivel de burla. Este término lo aplicó a toda la realidad figurativa del género clásico de lo grotesco que me influyó; Goya en sus grabados y pinturas negras; los personajes del Bosco me motivaron mucho en la invención de mis *vagoneros*; por supuesto Daumier que con el continuo progreso de su dibujo logra el arquetipo que caracteriza a sus personajes.



Arriba litografías de personajes públicos dibujados por Daumier en 1833, publicados en *La Caricature*. Abajo personajes vagoneros, nótese la resolución del dibujo de acuerdo a la intención. Solo se llega a la estilización de algún personaje a través del trabajo constante de búsqueda estilística.



Un ejemplo perfecto de caricaturización son las litografías de José Clemente Orozco, aunque no muy abundantes nos heredó un par de series memorables como las 19 litografías realizadas en Estados Unidos entre 1928 y 1932, que versan sobre los temas de la revolución mexicana y los desempleados en Nueva York, y las 10 litografías impresas en el taller de Jesús Arteaga en 1934.



“Pedregal” 1928



“Desempleados”, 1928 y Estudio de la civilización moderna en el palacio nacional de bellas artes, la ciudad de México, 1935.

Incorporado a la revolución empezó a publicar dibujos satíricos, caricaturas de la vida popular cotidiana en el periódico La Vanguardia y en 1916 expuso por primera vez sus dibujos. Dos años después se marchó a EU y a su regreso se integró en la renovación del arte mural. Los temas sociales, la justicia, el campo, están presentes tanto en sus murales como en su caricatura. Puso la fuerza crítica en la línea de sus dibujos, en los que se percibe una influencia expresionista.

Por naturaleza la caricatura involucra lo **feo** y lo **grotesco**; este consiste en exagerar el momento o elemento de una forma hasta la anormalidad y aun así deja intuir el estado natural del mismo, hay que jugar con las desproporciones para producir mayor impacto. Surge de la realidad coherente, irrumpiendo en lo fantástico, lo irreal y antinatural, revelándonos los absurdos del mundo.

El dibujo de estas litografías instintivamente se inclina por una solución grotesca que matiza la estetización de mis personajes, otorgándoles una apariencia de enojo y fealdad, la carpeta dispone de lo grotesco para quebrantar una realidad indiferente al tiempo y a la necesidad de cambio que se empeña en ser eternamente inalterable

Proyecté una figuración categóricamente exagerada, aumenté al *vagonero* cualidades significativas. La sensación de feo desagrada repugna o duele porque forma parte de la esfera sensible que refleja la realidad que concibe el hombre a partir de su relación con el mundo. Feo se entiende como síntoma de degeneración de miseria física y espiritual términos frecuentes que describen a los urbanitas.

Al traducir mis sensaciones feas que observé en la vida real no las idealizo o embellezco, entran en mi gráfica sin dejar de ser feas. También ténganse en cuenta que lo feo para unos, no lo es para todos pero en el caso de los *vagoneros* la opinión es generalizada. Lo feo cambia lo sublime en vulgar, lo placentero en repugnante, lo bello absoluto en caricatura.

Lo desagradable de esta carpeta proviene de la cotidiana realidad defeña en la que experimenté intensamente la fealdad de mi sociedad; lo grotesco del hombre, la tosca actividad *vagonera* que hace fastidiosos nuestros recorridos en metro, ellos actúan sin respeto hacia los usuarios son apáticos, burlones e incluso violentos.

Yo que me guío por lo sensitivo soy receptiva a las cargas de energía de los urbanitas y en el metro percibo hondas palpitations de irritabilidad y agresividad sentimientos que exteriorizo a través de mis grafías obteniendo como resultado una figuración irónica que refleja mi risa tratando de cobrarles la burlas que me hicieron sentir. Describí a mis personajes dotados de la fealdad que ellos mismos me proyectaron y mantengo así la veracidad de lo que vi en mis trayectos en metro.

Con un carácter esencialmente ácido fui sincera al expresarme así de ellos, los caricaturice con saña, recurrí a la deformación de sus expresiones y sus cuerpos, examinando su actitud más que afanarme en su retrato mimético; me apoyé en el espacio que se alarga y curva a través de la gestualidad del dibujo.

Con estas litografías no pretendí desmoralizar a nadie a través del ridículo, no los atacé, intento cuestionarlos más que juzgarlos, tampoco pretendí hacerlos caricatura. Cuando comencé a inventar mis personajes primeramente buscaba reflejar mi sentir por esos *vagoneros* que recorren el metro e insistí en hacerlos bestiales para reflejar su fealdad moral. Exteriorizo a los *vagoneros* con un dibujo severo que muestra sus verdades subterráneas al manifestarse su interior, los veo relacionarse en sociedad llenos de envidia, de arrogancia y avaricia defectos que se muestran a través de sus gestos y sus comportamientos. Su grotesca expresión de inferioridad los revela simbólicamente monstruosos, oscuros y agachados



Emplee la exageración para acentuar las facciones de los vagoneros haciendo hincapié en la nariz por ser el elemento del rostro que otorga más carácter ; las narices grandes disgustan. Estoy de acuerdo en que se exprese que mis imágenes son caricaturas feas.

Esta caracterización del *vagonero* agachado significa su clase y condición social, es su gesto representativo que comparó con un animal de carga como el camello. La caricatura de las imágenes reside en la deformación de los viajeros y el espacio, es una ruta para explicar lo existente. De esta caricaturización aprendí que no hay límites para la representación, que es un fenómeno que debería llevarnos a reflexionar lo que llamamos *realidad*; su preocupación no es lograr semejanzas con la naturaleza sino resolver la realidad con otro tipo de simbologías a partir del recurso de trazos tremendamente simples.

3.2.5 LA CRONICA.

El último elemento formal que constituye la carpeta de los *vagoneros* es la crónica, palabra que incluí en el título de esta tesis para referirme a que voy a describir una situación que está sucediendo hoy en el Distrito Federal; voy a relatar desde mi particular punto de vista lo que están haciendo los *vagoneros* dentro del metro.

Una crónica es un género literario que tiene como principal objetivo informar. Civilizaciones urbanas antiguas la emplearon para transmitir conocimientos, crearon actas, almanaques y gacetas para registrar los hechos políticos y sociales más importantes, es considerada como el testimonio de épocas y autores.

La crónica es tradición que constituye al periodismo, éste se dedica a la búsqueda y producción exhaustiva de noticias para comunicar a la sociedad sobre sus acontecimientos inmediatos.

La crónica periodística fue otro género glorificado por la litografía del siglo XIX se fusionó con la prensa escrita y la producción de la ilustración gráfica para convertirse en vehículo de comunicación de las masas. La publicación de periódicos y revistas reforzadas por la fuerza visual de la caricatura se dirigió a un amplio público con bajo nivel instructivo contribuyendo a disminuir el índice de analfabetismo. Hay quienes afirman que el periodismo es la invención más significativa de nuestra era; toca a las bellas artes, las costumbres y la moral; el periodismo es la crítica del momento en el momento mismo y **la caricatura** es esa crítica intensificada en forma plástica. (Guanti Rojo, 200, p.9)

Existen crónicas que para narrar los hechos no necesitan de las palabras, como mi carpeta de los *vagoneros* la que definió como una **crónica visual** porque está compuesta de imágenes gráficas que son el vehículo de la información.

Ejemplos de crónicas visuales abundan en la historia incluso antes que se inventara la escritura, para ilustrar la crónica artística social que es de mi interés retrocedamos al capítulo dos; en dónde a través de la revisión histórica del *Realismo social* conocí una serie de artistas que hacen de su obra crónicas visuales en las cuales se reflejan los acontecimientos de su tiempo. Me queda muy marcada la serie “*Los desastres de la guerra*” de Goya, para quien la crónica fue un elemento fundamental para su creación. La pintura “*La balsa de la medusa*” de Gericault es prácticamente la noticia pintada; también cuéntense las pinturas de Millet y Courbet y el más importante una vez más Daumier, toda la historia lo reconoce como

el cronista gráfico por excelencia. En México el típico ejemplo de crónica visual son los códices prehispánicos que relatan fragmentos de la conquista a partir de dibujos y signos. Un tanto más reciente el Taller de Gráfica Popular se encargó de la producción de crónica visual social gracias a que sus artistas por interés estaban al pendiente de los acontecimientos diarios, ellos ya estaban antecedidos por Posada.

Sea crónica literaria, periodista o visual, a diferencia del reportaje de estilo puro no solo se trata de recitar la noticia como una fotografía que reproduce un paisaje, hay que hacerlo con la subjetividad del pincel del pintor que interpreta la naturaleza esta responsabilidad concierne al cronista quien es el vehículo con la realidad. El cronista tiene cierta libertad de interpretar los acontecimientos vividos, intenta responder a un *porqué* y a un *cómo* de los hechos relatados crítica, enjuicia, interpreta y puede valorar la información mientras atienda al compromiso de respetar la veracidad, debe ser puntual en su momento. La edad, calidad y dignidad de los narradores influye en la fidelidad de los hechos.

Esta subjetividad con la que se pueden dar a conocer los hechos me abrió el campo a la posibilidad interpretativa que aunada con la caricatura invalidan para mí las representaciones realistas amaneradas como la única realidad creíble; no obstante si me obligué a trabajar la figuración es porque necesito que sea reconocible para todos.

Las imágenes de la carpeta son la *crónica gráfica* del comercio *vagonero* porque nos describe y detalla esta actividad. La comencé en un punto en el tiempo para darle seguimiento en orden temporal como crónica clásica pero durante el transcurso de estos años el problema *vagonero* se ha congelado en la época. Ha existido todo este tiempo aparentemente intacto, yo los he observado con mucha atención desde hace algunos años y quiero comentar que el único cambio notorio es que ahora son una organización más fuerte con mayor número de integrantes y que el espacio del metro solo ha cambiado llenándose de toda clase de comercios; en locales, en tarimas, en los pasillos, en las salidas...

Debido a su permanencia se han convertido en un problema emblemático de actualidad social del defecho significándolo como un icono de urbanidad.

Soy un testigo de la vida y mi carpeta es mi visión del hombre urbano envuelto por la sensación de anonimato; observando cotidianamente descubro las asperezas de comerciar en el metro, me doy cuenta de los trastornos que causa el *vagonero* entre los usuarios quienes sobrellevan la molestia por costumbre.

Mi carpeta de los *vagoneros* también se relaciona con el concepto de contemporáneo en el sentido de estampar lo que está sucediendo hoy. El momento en el que existo es el motivo de esta serie de litografías que entregó como crónica de la historia del Distrito Federal.



**LITOGRAFIAS DE
ANA MARIA CASTELAN**



“No oigo, no hablo, no entiendo”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Es el retrato del *vagonero* sordomudo; este vendedor maniobra de una manera diferente como no habla ni oye empaqueta en pequeñas bolsitas un juego de dulces a los que engrapa un papelito con una leyenda que explica su condición y el precio del paquete que es de cinco peso. Se ahorra el trabajo de aventarte todo su *chorote* poniéndote la tentación en la mano pero esa acción atenta contra tu espacio personal lo que provoca una molesta irritación; por lo que muchas personas no lo compran. Es su táctica para tentar tu corazón pero la decepción es que cualquiera puede ser un charlatán.



”Ssshht;j Que le doy? Que va querer?”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

La antigua venta de dulces en canasta que siempre carga alguien que parece venir de pueblo, solía estar repleta de palanquetas, cocadas, pepitorias, alegrías, dulce de nuez, limones rellenos... todo amorosamente acomodado; este tipo de *vagoneros* eran los que veías en el metro hace unos veinte años, hoy escasean debido a la aparición de las golosinas sintéticas, si, esas que al leer los ingredientes solo entiendes colorantes artificiales.



“Hablada, Vomitada explotataDAjjj”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Vendedor de CD musical, MP3 o video. La imagen describe lo que si ocurre, el *vagonero camello* recorre los pasillos con una mochila-bocina sobre su espalda con el volumen muy alto y además distorsionado que en definitiva causa molestia, enojó o *sacón de onda*... consigue solo enemistar pero no importa el tiene que hacer su *chamba*.

El *vagonero* definitivamente tiene una percepción del metro distinta de lo normal.



“Muloteca”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Muloteca de Mulo= mula

Teca= donde hay mucho títulos musicales.

Sobre el lomo de la una mula, hago hincapié en la forma en que los *vagoneros* trabajan ; andar o caminar recorriendo los pasillos ofreciendo artículos que ellos mismos tienen que cargar; algunos artículos son ligeros pero otros son pesados como los libros o estorbosos como el que carga una mochila muy bultosa, que a lo largo del día se va haciendo mas y mas pesada. También podría ser incomodo como algo que se tenga que traer en las manos todo el tiempo.



“El camello”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Esta fue la última imagen que realice; esta composición la repetí en tres ocasiones diferentes y en diferentes momentos de la serie. Me funcionó como un motivo de ejercicio por que en cada lámina trate de eliminar los errores de la anterior. En esta imagen es obvia la depuración de texturas y sobresale la firmeza de la línea, la composición tonal amarra todas las figuras. También me sirvió para darme cuenta de mi avance en la comprensión de la técnica.

Lo titulé el camello porque esa fue la caracterización que le di al *vagonero* “el de un animal de carga” y en esta imagen siendo la última estampa llegué a su máximo de estilización.

Este *vagonero* nos está ofreciendo impresiones piratas de los *guías rojis.*, que es un libro de mapas de todas las carreteras y caminos de toda la República Mexicana. Un *guía roji* original es costoso pero en el metro nos ofrecen estas copias por 10 pesos una oferta realmente atractiva, la desilusión llega cuando uno abre su copia para ubicar algún lugar y es totalmente ilegible la reproducción es de pésima calidad, no se entiende nada y lo que sigue es simplemente tirar nuestro diez pesos a la basura.



“Aguado pero si pinta y hasta se le retuerce”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Son lápices largos de plástico flexibles y largos, son más un juguete para los niños de la primaria que un utensilio de escritura. Al igual que las reglas flexibles hace años atrás te causaban curiosidad, suelen pintar mal y oler delicioso. Los latigazos con esas cosas entre los hermanos eran de muerte Aproveché esta imagen para destacar la figura de las *vagoneras* que también son camellos.



“Prende y se le desprende 3\$1 2x5”

Litografía sobre lámina/ papel galgo verjurado marfil

Área de impresión: 35 50 cm.*

México DF. 2010.

Este *vagonero* nos ofrece un producto que definitivamente tenemos que comprar; los encendedores.

Este útil es indispensable en la vida cotidiana y el modelo universal de tipo transparente es exactamente como se les conoce.

Nunca está de más que compremos uno, más si somos fumadores o simplemente porque se necesita. Cuando digo prende y se le desprende me refiero a que es tremendamente fácil de perder, con la simple acción de prestarlo es razón para ya no volver a verlo. Son muy económicos en el metro te venden dos por cinco pesos por lo que se puede comprar sin pesar; la marca legal que los produce se llama BIC pero los que venden en el metro son made in China, *Sunlite* y ocurre con frecuencia que se de



CONCLUSIONES.

Cuando realice mi carpeta no tenía conciencia de toda la historia que había detrás del motivo social, así como de la gran cantidad de información existente sobre el problema *vagonero* en el metro, fue una sorpresa para mí conocer cuanta gente expresa a diario su descontento hacia esta situación a través de los diferentes medios de comunicación.

Esta tesis temáticamente está dividida en tres capítulos en los cuales a grandes rasgos desarrolle un motivo, unos antecedentes y una reconstrucción escrita de una experiencia artística. Para lograr legibilidad voy a concluir punto a punto en ese orden.

UNO:

Así que, con respecto al problema *vagonero*:

Más que un medio de transporte el metro es un reflejo de nuestra vida cotidiana, de nuestra cultura defecha, transcurre ya el año 2014 y puedo confirmar que la situación de los *vagoneros* no ha cambiado casi en nada. A tres años de haber comenzado esta investigación son los mismos usuarios quienes atestiguan que el número de vendedores aumentado debido a los ineficientes programas que ha planteado el gobierno capitalino.

Los proyectos que pretenden erradicar a los *vagoneros* comenzaron a gestionarse desde 2008. En 2010 se tuvo un respuesta importante gracias al programa que beneficio a invidentes los cuales recibieron 120 tarimas distribuidas en las instalaciones del metro, sin embargo ese logro fue breve. En ese año también se entregaron 310 locales comerciales bajo la condición de organizarse en cooperativas a lo cual pocos *vagoneros* accedieron.

Hoy tarimas y locales se encuentra abandonados con basura, vacíos, cerrados o sirven como bodegas, algunos son arrendados por los concesionarios mientras ellos siguen comerciando en los vagones. En general argumentaron que la ganancia es poca y más si tiene que repartirse. La verdad es que la entrega de esos espacios solo fue el inicio de un periodo que a la fecha no ha dejado de mantener a los *vagoneros* en tela de juicio; sobrecargando su persona de meros estigmas.

Durante 2011, 2012, y 2013 los *vagoneros* fueron acosados con numerosos operativos así como con campañas publicitarias que los desprestigian. Ante tales intimidaciones los *vagoneros* respondieron con manifestaciones de índole político; el 2 de diciembre de 2011 manifestantes obstruyeron carriles de la calzada de Tlalpan a la altura de San Antonio Abad en dirección al Zócalo, pretendían instalar un plantón para exigir se les permita el ambulante al interior de los vagones. El 24 de mayo de 2013 más de 200 vendedores protestaron frente a las oficinas del gobierno del DF para pedir que se termine con los operativos en su contra. En esa ocasión cerraron por unos minutos la avenida Plaza de la Constitución.

A su vez plantearon la posibilidad de un programa alternativo al que llamaron “Vagonero digno”, en el cual proponían ser capacitarlos en procedimientos de protección civil y primeros auxilios para favorecer el bienestar y seguridad del usuario, ese plan no trascendió a pesar de parecer una idea positiva.

A finales de 2013 hubo un incremento histórico en el precio del boleto del metro; las autoridades argumentaron que esa alza sería utilizada para la renovación integral del sistema. También se contempló -o fue el pretexto- reforzar la vigilancia con el ingreso de 500 nuevos elementos de la Policía Bancaria Industrial (un grupo de seguridad privada de México) para impedir el comercio ambulante con lo cual se da un duro golpe al trabajo de *vagoneros, pasilleros y bocineros*.

A principios de este año a través de la Gaceta Oficial se instruyó a las secretarías de Gobierno y de Desarrollo Económico, así como al STC, implementar acciones estratégicas, por lo que se formalizó un programa de apoyo económico a *vagoneros* que contempla un monto individual de dos mil 18 pesos hasta por seis meses, lapso en el que se comprometen a no ejercer el *vagoneo* a cambio de recibir capacitación para el empleo y el autoempleo para posteriormente integrarse a algún tipo de actividad dentro de la economía formal. El dinero fue el gancho para que líderes de 19 organizaciones firmaran un acuerdo. (*Algunas organizaciones participantes son Unión de Vendedores Vagoneros y Pasilleros Línea 3, Organización Ciudadana a favor de los Derechos Sociales, Vagoneros y Pasilleros en Pie de Lucha, Nos Une el Comercio, Pasilleros 14 de Diciembre, Grupo Chabacano, Comerciantes en Pasillos y los Cuatro Vagones del Metro, Toreo de Cuatro Caminos. Unión de Vagoneros y Pasilleros 8 de Enero, Pasilleros Universidad Autónoma Metropolitana.*). Solo por tener un panorama se explicó que estas “becas” no saldrían del recién aumentado aplicado al boleto; cabe decir que a un gran porcentaje de la población esta acción le pareció indignante.

Pero este programa solo se prestó a la corrupción, hay quejas de *vagoneros* que han sufrido abusos por parte de los líderes a quienes tienen que entregar un gran porcentaje del apoyo, además de que el programa no tuvo en cuenta a *vagoneros* con alguna discapacidad que les limita recibir capacitación en determinados oficios y a los cuales no se ofreció otra alternativa. De febrero a julio más de la mitad de *vagoneros* inscritos abandonaron los cursos por diversas razones entre las que expresaron que el apoyo es una miseria y que no es suficiente para llevar un sustento diario y digno a sus familias.

El retroceso del programa generó nuevos enfrentamientos y marchas; el 5 de marzo de este año *vagoneros* de diferentes organizaciones se concentraron en las inmediaciones de la estación Villa de Cortés, marcharon sobre calzada de Tlalpan hacia el Zócalo protestando una vez más en contra de los operativos, portaron cartulinas que sentenciaban: “*Persigue rateros no vagoneros*” o “*No abuses de los vendedores del metro*”, “*Dejen trabajar a mi papá, tenemos hambre*”, lanzan consignas como “*¡Ortega, Mancera, la misma chingadera!*” y “*¡No soy narco, no soy delincuente, sólo soy un vagonero!*” dirigiéndose principalmente a Miguel Ángel Mancera actual Jefe de gobierno y a Joel Ortega Director General del STC metro (nombrado en cargos de gobierno desde 1997), esto solo unos días después del choque ocurrido entre policías y *vagoneros* dentro de las instalaciones de la estación San Antonio Abad el 20 de febrero.

Menos de dos meses después el 28 de abril a alrededor de 50 vendedores ciegos vuelven a marchar sobre calzada de Tlalpan para exigir al gobierno del Distrito Federal oportunidades de empleo dignas.

Por su parte el GDF envió a la Asamblea Legislativa del Distrito Federal una iniciativa para reformar la Ley de Cultura Cívica y endurecer las penas a *vagoneros*.

Etcétera etcétera etcétera, mientras tanto los los *vagoneros* siguen en el metro pese a cualquier acción en su contra; en internet se puede constatar la agresión hacia ellos por parte de la policía de los usuarios y de los medios de comunicación, la información es extenuante y aun así están decididos a no irse.

La realidad es que el problema está lejos de resolverse debido a la falta de crecimiento económico y generación de empleos en el Distrito Federal, y en lo inmediato por la incompetencia y la falta de voluntad por parte las autoridades correspondientes y es que mientras vean en ellos un negocio esta maquinación entre autoridades y *vagoneros* seguirá afectando la calidad del servicio.

Debido a que el problema sigue existiendo es que no puedo concluir porque no puedo saber qué es lo que sucederá en un futuro, no sé qué giro pueda tomar esta situación si a su favor o a su definitiva desaparición; por ahora solo voy a declararme su simpatizante porque son parte de mi colectividad y porque ellos en si no son los culpables. Además siento que mi condición personal por congruencia me limita atacarlos, yo pertenezco a la misma clase social y la economía informal absolutamente forma parte de mi diario vivir.

Soy una defeña común una anónima viajera que se encuentre ahogada en el problema, mi inconformidad es contra la mafia de poder que los explota.

Los *vagoneros* me ayudaron a tener un pretexto para la realización de una serie litográfica y asumiendo la responsabilidad de un cronista gráfico también tuve que revelar sus defectos a ellos les cuestionó su pereza y su saña así como a los usuarios su indiferencia.

Todavía desconozco el impacto sensible de esta obra que hasta ahora permanece inédita; recurrí al medio gráfico de la imagen para expresar mi empatía y desacuerdo, a través de mis litografías espero entablar contacto con los *vagoneros* para hacerles saber sobre ellos mismos.

DOS:

Mi conclusión para el capítulo dos es la experiencia de investigación y conocimiento que me dejó esta tesis, en referencia a los tres lineamientos principales; el tema social, la interpretación de la realidad y la litografía.

El tema social se asocia con la historia de la pintura, que durante siglos fue el principal medio para documentar los acontecimientos. Las transformaciones del siglo XIX dieron paso a distintas interpretaciones de la realidad a través de diferentes estilos, se ideó el Realismo naturalista sustentado en el Positivismo filosófico que no admitía más verdad que aquella que se pudiera comprobar con los sentidos reflejando la realidad tal cual era, con toda exactitud, con fidelidad absoluta, la naturaleza fue su materia prima, posteriormente se enfoca a los aspectos que pudieran afectar la vida del ser humano.

Ese siglo fue tiempo de transición que preparó al mundo para grandes cambios entre ellos una nueva forma de concebir las sociedades (mediatizadas por el capitalismo) coincidieron por destino o por azar momentos de su historia, se enlazaron revolución

humana y litografía que desde mi punto de vista se hermanan; la litografía abanderó el motivo social en todos sus expresiones. Su agilidad impulsó de manera insólita la imagen gráfica, con lo que la información se hizo accesible a las masas.

(Por lo menos así lo dicta la historia en los países centrales de Europa y su dependientes colonias en América; tal vez no es relevante pero es escasa la información de su uso en medio oriente y oriente).

La crudeza del Realismo social mostró las condiciones de los explotados, fue la voz de los obreros y me emocioné con la idea de que el arte tuviera una intensión de ser.

Brueghel, Goya y todos los artistas aquí mencionados no se limitaron a la mera apariencia sino que ahondaron en impresiones subjetivas que les reveló otras realidades y los posibilitó de diferentes interpretaciones.

Para reforzar, la caricatura empleada de forma inteligente viene a darme la lección de lo ambiguo de la realidad, a romperme esquemas de representación y a refrendar la frase *“todo depende del cristal con que se mire”*. Por su parte la época romántica me mostró la facultad del hombre para alcanzar lo que desea, así emprendedores y soñadores como Senefelder o Linati me enseñaron que los ideales son posibles.

Fue el modelo del Realismo social que me dio la pauta para la construcción de mi idea más importante generada a partir de esta tesis, el concepto del *RUS* que significó un cambio en el trabajo artístico que venía realizando. (Proyecto gráfico *“Los anónimos viajeros”* ver Apéndice 2.)

El Realismo urbano social-RUS es sinónimo de Realismo social, a partir de recontextualizar los preceptos idealistas del romanticismo revolucionario fue que salté del *vagoneo* a la urbanidad de la calle con énfasis en lo defebno, para conocer las particularidades de este planteamiento y todo lo que se derivó de esa idea. Los invito a pasar al Apéndice 3.

Con esta revisión cumplí con el objetivo de ubicar temporalmente el trabajo de mi carpeta así como de darme cuenta que no la realice bajo un sentido panfletario. Mi gráfica continúa en la tradición que marcaron los litógrafos mexicanos del siglo XIX, quienes desarrollaron la litografía indagando en la psicología de sus personajes.

Esta exploración histórica me hizo reflexionar acerca de la importancia de atender los problemas sociales; descubrí que ese idealismo de movimiento revolucionario social que marcó la historia del siglo XIX hoy no es más que un espejismo. En nuestros días el interés del arte no está enfocado en las causas sociales ni en la imagen social, ambos ya no son esencialmente necesarios.

En México el tema social hace presencia en la producción gráfica actual, es muy socorrido para la creación, es una inquietud generalizada que se explota de todas las formas posibles pero carece precisamente de fuerza social ya no repercute, no moviliza, por el contrario parece haberse hecho ilegible; sucede que mucha obra de este tipo no es congruente entre pensar y actuar o son meras evocaciones de lo que significó el trabajo del TGP lo cual no trasciende y se convierte en simple manierismo, además de que los temas sociales se volvieron anacrónicos. Por su parte la litografía, perdió su contacto con las masas para reducirse a círculos electos de conoedores.

Para los urbanitas defebnos del siglo XXI no es una prioridad atender los conflictos sociales ni proteger el bien común, tampoco generar una acción real. Es cierto que hay mucha inconformidad en este sistema político y social pero la unión se acabó y los

urbanitas han optado por sentarse y manifestarse a través de las publicaciones virtuales en las redes sociales; los idealistas que luchan en carne propia son unos cuantos, ya no se toman riesgos lo cual responde a la cultura que creó la revolución urbana. Con respecto me pregunte “en donde quedaron los artistas gráficos interesados y ejecutores, que denunciaban los abusos contra su gente”, ya no hay mas protesta que la imagen del puerco-policía.

Gracias a esta investigación me quedó con un panorama de la historia del siglo XIX, no importa que sea reiterativo porque ese siglo me enseñó que debo abrir los ojos y estar al pendiente de los cambios que en este momento están ocurriendo; me convirtió en una artista social con interés por los acontecimientos del día centrándome en las cuestiones populares y masivas generalizadas.

TRES:

La carpeta “*Vagoneros trajinando en sus comercios*” me dejó la experiencia de un trabajo artístico profesional, me ayudó a tomar conciencia de los horizontes de la gráfica a través de la revalorización de la litografía la cual me da una lección de dibujo para la vida y me deja con la inquietud por experimentar de otras formas con los medios multiejemplares.

La carpeta como lo describí a lo largo del capítulo tres es mi interpretación personal de un tema sustraído de mi realidad, es mi registro, es mi crónica y procura ser mi historia. En congruencia con el estado de ánimo de mi época no fue mi intención presentar esta obra como parte de una lucha social, mis imágenes son el retrato de una situación social y corresponden a un ejercicio gráfico en busca de una personalidad propia.

Las imágenes muestran al *vagonero* como uno de los protagonistas del pueblo mexicano, personaje caracterizado completamente en una actitud de *camello caminante*, al retratar a esos *vagoneros* capitalinos busqué engrandecer las características que lo hacen urbano, que si no generaliza mi visión del mundo, sí es mi enfoque de mis viajes en metro.

Un propósito al crear esta carpeta fue dejar un documento que informe visualmente y que sirva para enriquecer esta historia defeña.

Por su parte esta tesis tenía como objetivo principal conformar un argumento para sustentar el trabajo de la carpeta de litografías pero sucedió que esta investigación tomó su propia personalidad, se transformó en un ejercicio de creatividad con el que desarrollé mi capacidad de organizar ideas; su forma y contenido se volvieron independientes y se convirtió en un pilar de la construcción de proyecto grafico “*Los anónimos viajeros*”, por lo que consideró que la presente tesis es en sí un objeto artístico.

Concluyó que tanto la obra como esta investigación son piezas que están hechas para salvaguardar y difundir lo que ya ocurrió, son mi contribución a la historia y arte del DF., y solo lograrán su cometido en el momento en que sean exhibidas a los usuarios y *vagoneros* del metro.



APENDICE 1.

LITOGRAFIA: TALLER 117-B VESPERTINO

Litografía: del griego griegos lithos-piedra y graphe-dibujo. Tal como la inventó Senefelder casi no se ha modificado.

Se tiene la idea de que hoy en día la litografía esta en desuso, reservada solo para la copia de obras artísticas universales con fines comerciales, pero la verdad es que la litografía goza de buena salud porque en su empleo artístico ofrece un gran abanico de posibilidades. Grandes maestros litógrafos han motivado su uso explotando sus cualidades expresivas y sus posibilidades temáticas.

Me parece que el cambio más notorio es el reemplazo de la plancha de piedra caliza por las matrices de metal debido a que la piedra caliza proveniente de yacimientos en Alemania tornándose costosa y de difícil obtención, además que la técnica se ha rodeado de un halo esotérico que la santifica.

La litografía fue parte esencial del pensamiento del siglo XIX, revolucionó las técnicas de comunicación educando a las masas, única y original hasta la llegada de la fotografía.

Con la incorporación de la fotomecánica se obtuvieron reproducciones exactas entonces las matrices litográficas dejaron de ser dibujadas a mano. La implantación de la litografía offset posibilitó la impresión sobre papeles de baja calidad y abarató lo que se hacía tradicionalmente, se convirtió rápidamente en un estándar en la industria de la imprenta comercial. La demanda en ese período de grandes tiradas de los periódicos existentes llegó a superar incluso la producción de libros; la rotativa fue un éxito, aún es frecuente denominar a las empresas de Artes Gráficas como litografías.

Pero en este siglo es avasallada por el exhibicionismo de la publicidad digital y sus ostentosos programas de diseño, convirtiendo las posibilidades en casi ilimitadas y universales ya que cualquier persona puede acceder a estas técnicas con una escasa informática y un mínimo conocimiento y práctica en cada paquete de software específico. Proporciona una enorme flexibilidad en el proceso de impresión, así como en la transferencia de información. Podemos modificarlo cuando queramos y reimprimir todo o parte. Podemos transmitirlo por correo electrónico en Internet en cuestión de segundos a cualquier lugar del mundo para que lo impriman allí. La impresión digital ha supuesto un giro radical a la rapidez, economía, universalización, versatilidad, etc., sin competencia sobre todo en las utilidades de tipo amateur y “no comerciales”, tiradas pequeñas etc.

La litografía ha tenido que adaptarse e integrar a su práctica las nuevas tecnologías digitales o los medios electrónicos se han añadido al oficio. Con éxito se fusiona con nuevas tecnologías en pro de conservar el oficio.

En si la litografía sigue siendo litografía lo que ha cambiado es el mundo y sus símbolos así como el gusto y la estética; tiene que estar atenta a la nueva concepción del mundo que da lugar a nuevos lenguajes.

Se suma a los conceptos contemporáneos del arte extendiendo sus recursos a base de combinar y mezclar procedimientos distintos, de modificar los materiales utilizados tradicionalmente experimentando con nuevos materiales y de emplear estructuras matéricas poco corrientes y hasta insólitas.

El taller 117-BV se involucró en estas prácticas modernas, enriqueciéndose y apoyándose con los procedimientos digitales, es común ver que los compañeros trabajan en el taller con sus laptops e incluso con sus celulares, los emplean para obtener imágenes, agilizar las calcas, tener una vista previa del proyecto etc., están convirtiendo estos aparatos en una herramienta indispensable de creación.

El 117-BV hasta 2013 estuvo a cargo el maestro Raúl Cabello interesado en salvaguardar la técnica fabrica una prensa litográfica como alternativa para la producción personal de estampas en pequeño formato y en 2008 publica su “*Manual de apoyo para el taller*”, editado por la ENAP-UNAM.

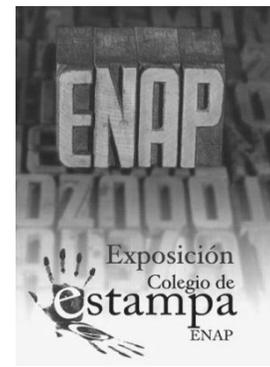
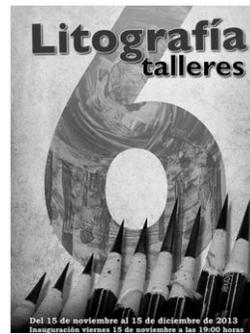
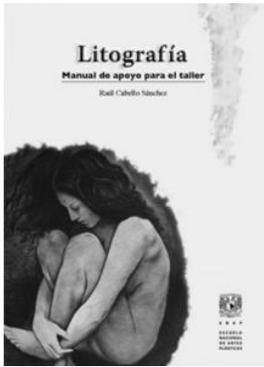
La propuesta de es manual es capacitar, fomentar y difundir la técnica litográfica utilizando al máximo productos y materiales que se pueden adquirir en México. La dispersión y carencia de textos adecuados a nuestra realidad hace necesaria la publicación de experiencias que enriquezcan el desarrollo de la litografía” (R.Cabello, 2008)

En conjunto como taller destaca su labor de difusión, a través de organizar y participar en exposiciones, encuentros y elaborando material audiovisual que da registro de sus actividades (puede visitarse el canal de YouTube The Senefelder) . El maestro Cabello consideró que las exposiciones son parte de la enseñanza-aprendizaje de sus pupilos. Sirven para que observen su trabajo en conjunto y en comparación de los compañeros ...

“de esta manera, dijo, ellos pueden comprobar si realmente se cumplió la función y la vigencia de la misma estampa, dando pauta para hacer una nueva presentación de sus trabajos.” (Notimex, 2012, [En línea])

Las presentaciones de este taller se realizan con frecuencia en el Centro Cultural *El Juglar* espacio con el mantienen amistosas relaciones. También se organizaron visitas de interés en torno a la disciplina a manera de ilustrar las tendencias del trabajo gráfico actual.

De su participación cultural en estos años sobresalen *Colegio de Estampa (2012)*, *A tiro de Fuego* en sus dos ediciones, y *Seis talleres de litografía (2013)* en la que participaron Taller Gráfica Espiral, Taller de Gráfica Rin Magenta, El Nido Taller de Gráfica, La Coyotera Gráfica Toluca, Taller de Gráfica Obra Negra, y el 117-BV. Los menciono todos para tener una idea de la cantidad de talleres activos que trabajan la litografía.



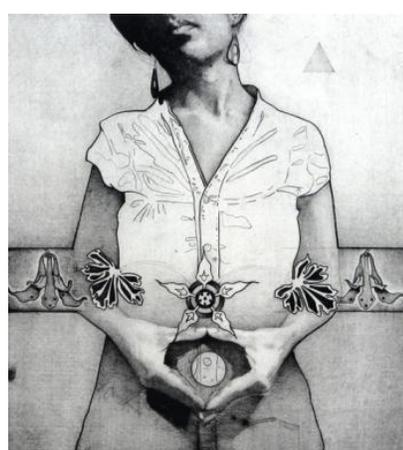
“Raúl Cabello instala su taller personal de litografía Taller Grafica Espiral en 1974, desde entonces produce de manera independiente su obra en las técnicas tradicionales y con la aplicación de nuevos procesos técnicos y materiales. Actividad que repercutió en su enseñanza...” (R. Cabello, 2008, p.50)

En el tiempo que conozco el taller tuve la oportunidad de convivir con compañeros comprometidos con la litografía. Los incluyó no solo como muestra del trabajo que se realiza en el 117-BV, sino porque tiene proyectos significantes.





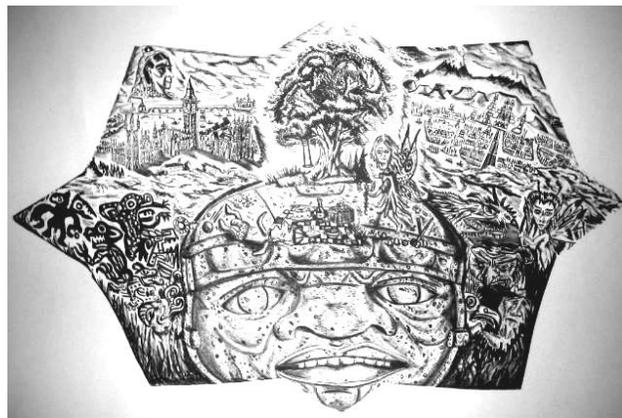
Diego Guerra, (Anterior) “Armor”, “Acerca de ella”, litografías 2010.



Marisol Rojas “Paulina” Litografía sobre papel metálico plateado y dorado a 6 tintas 2010, Mario Alberto Gómez. “Autorretrato” y Manuel Solís “Origen II” 2011.

Otros compañeros fueron Liborio, Polina Gámez quien trabajó la cromolitografía e Israel Cruz quién destaca en la línea de investigación con métodos alternativos y experimentando materiales. Un compañero con el que tuve poca relación pero que recuerdo por su amor a la técnica y su arduo trabajo es Miguel Estévez quien realizó una obra por demás peculiar.

”El concepto empezó con un libro de Carlos Fuentes llamado “Las dos orillas”... España nos impuso su cultura, pero yo me centre en la cultura inglesa más rica en seres fantásticos; hago una comparación entre ambos mundos y su intercambio de cultura y doy inicio a la conquista de México sobre Europa, me imagina como sería si los vestigios fueran templos prehispánicos construidos encima de iglesias católicas... con esta idea comenzó hacer litografías.. con esa visión transforme grandes clásicos de la literatura, el arte o el cine como si hubiesen sido elaborados por los aztecas, olmecas o mayas. Arte fantástico del que realice 20 litografías con técnica de lápiz...” (Lávate las manos)



Miguel Estévez, serie “ Las dos orillas”, 2008. “El descubrimiento”, un chico lacandón y una güerita inglesa perdieron un balón en unos arbustos y encontraron toda una civilización con templos mayas y castillos medievales, están tomando el té con personajes de las culturas prehispánicas.

“El picnic”, en una cabeza olmeca un chaneque disfruta del juego de pelota al lado de una hada inglesa... mi idea fue juntar al mundo prehispánico con la cultura anglosajona; por ello al fondo del lado derecho se observa teotihuacana y del izquierdo Londres del siglo XIX.

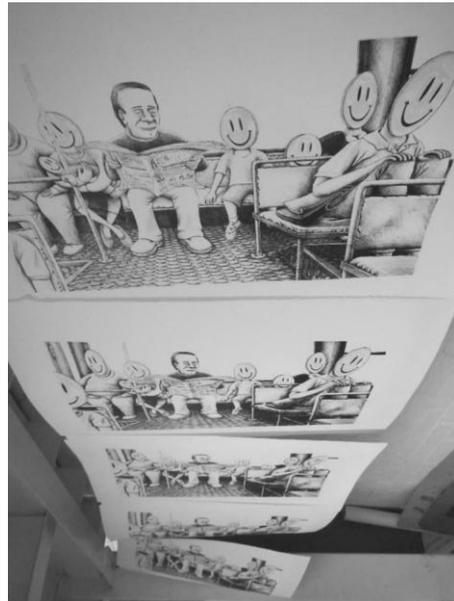


“La boca del atlante” es un atlante de Tula que abre la boca y deja ver un ogro con cuerpo macizo de piedra y un hompty Domty con cabeza olmeca. El sueño del volar y en el penacho del atlante un dragón Quetzalcóatl compartiendo sus conocimientos.

En general el taller 117-BV cuenta con un extenso panorama de la técnica esta actualizado en cuanto a sus prácticas artísticas y está teniendo trascendente proyección en cuanto a la producción gráfica mexicana. Hoy se encuentra a cargo de Constantino Cabello autor principal del material audiovisual, quien ahora tiene la tarea de preservar y promover el arte de la litografía producido en este taller.



Amellayi Gómez, 2014.



Alumnos del semestre 2014.

Actualmente la litografía se difunde en círculos y gremios de conocedores, uno de los fenómenos que la mantiene a flote son las múltiples bienales y concursos que le otorgan amplia expansión.

En las redes sociales se comprueba la existencia del quehacer litográfico a través de páginas y foros virtuales que comunican a todo el mundo de manera inmediata los eventos entorno a la litografía.

Existen escuelas y centros especializados así como talleres comerciales, en todos se fomenta su práctica muchos son autogestivos. Tienen como objetivo producir profesionalmente arte impreso contemporáneo en función de la expresión creativa, estética y conceptual de las formas tradicionales de la estampa. Así como hay otros que carecen de profesionalismo y que solo existen con la intención de arrendar el espacio.

Talleres internacionales en facebook:

Mil piedras Taller de litografía-Gijón España, Litografía Viña-Coruña España, Litographic stones-Berlin Alemania, Institute Tamarind-EU, Atelier Litho Alain Hersel, Centro edición Litografía-BA. Argentina, Taller de grafica La sirena-Granada Nicaragua, Taller experimental de la grafica-Habana Cuba, Impresiones gigantes-Granada España.

Andrew Vlady y su taller KYROW 1972 organizó una exposición de estampas de los archivos KYROW de 1972-2004 que actualmente viaja por el mundo presentándose en nueva Delhi el Cairo, Roma y Atenas.

En México; Eje gráfico contemporáneo-México DF, La ceiba gráfica-Veracruz. En Oaxaca hace unos años se produjo un boom en las artes plásticas que dio apertura a muchos talleres de todas clases, Linati Litografía, Litografía TAGA , Gabinete gráfico, Taller de litografía Rufino Tamayo.

Los centros de las artes dependientes del INBA-CONACULTA en los diferentes estados también han integrado la litografía y Rafael Zepeda funda el IAGO en Aguascalientes.

En la FAD además del 117-BV se cuentan los talleres litográficos de Leo Acosta, Rubén Maya Alejandro Pérez cruz, Martha Yáñez y Víctor Olmos.

No se deja de suponer el cuestionamiento ¿terminara la grafica digital por desplazar o eliminar el oficio gráfico? Se piensa que la litografía se encuentra en vías de extinción pero creó que en general seguirá teniendo una posición privilegiada en el área de las Artes Plásticas.



APENDICE 2.

PROYECTO GRAFICO
"LOS ANONIMOS VIAJEROS"

Para introducirlos en esta propuesta necesito retroceder un poco y hacerles descripción de mi desarrollo plástico.

En 2003 realice una primera serie formal de pintura con motivos de lo urbano experimentando con el paisaje que me recordaba el lugar donde crecí, llevándome a una pintura gris que buscaba imitar el cemento, serie concluyo con una exposición en galería, no teniendo más continuidad que un par de aguafuertes y algunos bocetos.



Imágenes de la pintura gris. 2001-2003

En 2005 después de un constante trabajo de dibujo vislumbro tres estampas xilográficas creadas en el taller Posada, una de las cuales titule “*Los anónimos viajeros*”, con la cual se abrió un camino con nombre y forma para la producción gráfica que exclusivamente se dedicaría a retratar a los individuos que viajan en metro, teniendo como contexto la ciudad de México, estas tres imágenes marcan el inicio de una producción plástica propia.

Fue el trabajo xilográfico el que me incito a reflexionar sobre lo que buscaba proponer, esta técnica me presento complicaciones formales en su concepción, que me llevo a hacia el camino de lo urbano, deteniéndome a prestar atención a mi propia cotidianidad.

Tocar el tema del metro es hacer referencia al tiempo en que vivo, me es relevante hacer registro de este particular *modo de vida* porque está suscrito a mi realidad.

No hay nada tan individual, tan irremediamente subjetivo como un trayecto en el metro; mis viajes en metro se convirtieron en la búsqueda de esta idea, las estaciones del metro desempeñaron un papel importante por razones vinculadas con las actividades, con el trabajo y con mi domicilio, *mis itinerarios son semejantes a los demás con quienes me codeo cotidianamente en el metro.*



Las xilografías: “Los anónimos viajeros”, “De incierto encuentro”, “Rutinario destino” realizadas en 2005.

Los anónimos viajeros se han producido en el campo de la gráfica, siendo libre de experimentar con las diferentes técnicas, sosteniéndose por la expresión del dibujo. De igual forma se recrea en la pintura para finalmente conjuntarse en la creación de Libros alternativos, camino encontrado gracias al seminario de Libro alternativo del Dr. Daniel Manzano y donde profeso un verdadero amor por el papel y la forma libro.

A partir del dibujo he recreado pequeñas series dentro de la serie, buscando ese lenguaje auténtico haciendo uso del aprendizaje obtenido en los años de formación, esas imágenes interpretan mis experiencias propias de mis traslados en metro. Algunas de las preocupaciones en las que indago son lo grotesco y la destrucción, lo visionario, la revolución social, ese fenómeno social que se da entre los individuos, esa especie de comunicación invisible, la supervivencia y el canibalismo urbano.

Las imágenes surgen de la diaria cotidianeidad de situaciones comunes en el lugar público del metro, están apoyadas en los dibujos de apunte que realizo en el momento y lugar donde se desenvuelve la escena; *Cada vagón es un espejo de la vida en superficie y los andenes producen entonces la historia inmediata del país.*

Intento en toda medida realizar un **RETRATO** de mi sociedad contemporánea y elegí el metro por ser una característica absolutamente urbana, que coherentemente concuerda con lo que vivo y siento cotidianamente. Es mi interpretación de esta ciudad, en la que nací, en la que existo y como búsqueda de la permanencia, dibujo a los demás *para existir*. También trato de registrar historia, de cómo se vivió y sintió este tiempo, y si donde los acontecimientos no son lo importante, entonces hay que elevar lo cotidiano a un alto nivel artístico a través de lo grafico para que llegue a reconocerse esta situación mexicana dentro de la historia futura, siendo esto, una función de: *porque producir esta obra.*



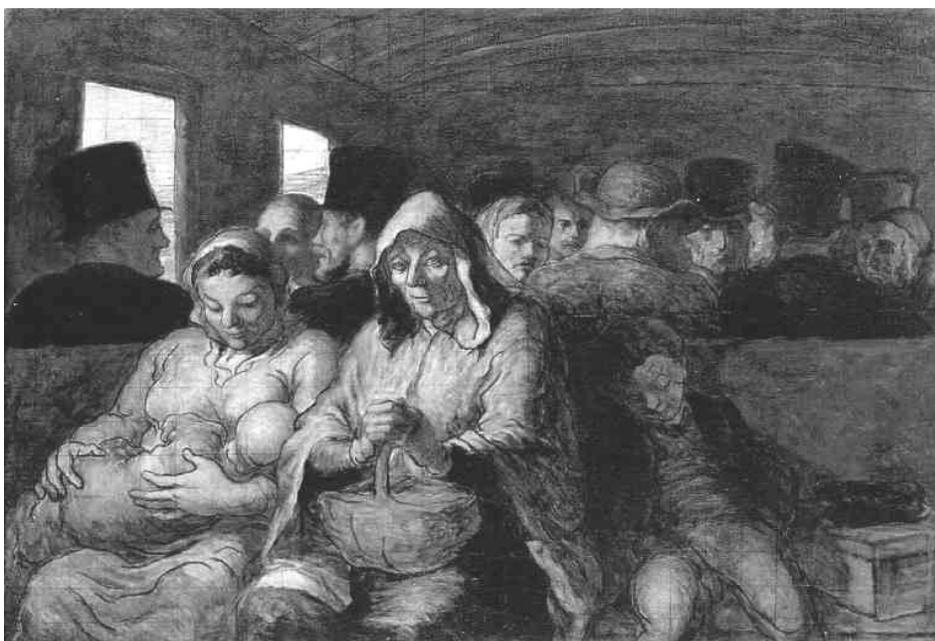
Carpeta “Ambulantes y agachones andan los vendedores” creada en 2008, una de mis primeras incursiones en la producción de carpeta gráfica, habla del comercio vagonero, no era más importante la cuestión social del tema como la expresión propia de la xilografía.

La siguiente es una recopilación de imágenes que representan a viajeros en el transporte público de similitud al metro, pueden tomarse como antecedentes a este proyecto, no están relacionadas temporalmente y las soluciones personales son de todo mi interés.

H. daumier, “El vagón de tercera clase”, 1862.

Daumier tenía la visión de un caballo de hierro. Enfocado desde el punto de vista pasajero, capto muchas escenas de sus compatriotas en apresurado tránsito, sobresalen tres escenas pintadas en vagones de tercera clase.





Interior de un ómnibus, 1841.

Nos encontramos frente a unos pasajeros sentados en un banco de madera en una de las muchas líneas que traían y llevaban a los pobres de París a su trabajo o en contadas ocasiones a lugares públicos de ocio e historia como el parque de Versalles.

La familia deambula y es huérfana de padre pertenecen a un mundo urbano moderno de cambios y de anonimato, frente a un fondo lleno de hombre y mujeres de París desconocidos, son tres generaciones de la misma familia que extienden su demanda de permanencia y de dignidad en un nuevo entorno de movimiento de vaivén y cambio.

En el centro la abuela fatigada pero increblantable preside la escena, el nieto se inclina hacia ella mientras que su hija amamanta a su propio bebe.

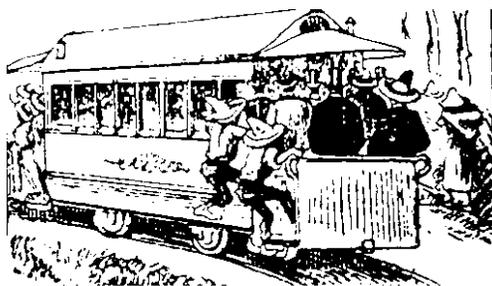
Cortada la escena justo por las rodillas con la proximidad el encuentro, típica de las litografías el tratamiento de caras y ropas incluso del humilde cesto es la representación de las nuevas realidades modernas dentro del contexto de los más profundos arquetipos. Franqueza realista.



“En el ómnibus” y “Vagón de primera clase”, 1846.

José Guadalupe Posada “La vida en tranvía”.

Obsérvese como está serie de grabados, retrata las situaciones que se dan en el transporte público de su época.



”Choque de un tren eléctrico con un carro fúnebre”

F. Khalo, “El camión”, 1929.

Expone como D. Rivera en sus murales un tema social, sus actitudes políticas surgen en el camión, una versión mexicanizada e irónica del vagón de tercera clase de Daumier.

En la fila están sentados sobre la banca del camión arquetipos de todos los niveles sociales; un ama de casa, un obrero, una madre india con su bebe; un niño pequeño que mira su alrededor, un blanco burgués y al final una joven mujer que se parece mucho a la misma Frida; ella manifiesta sus simpatías para los desposeídos siendo su heroína la madre india estilo madona que da pecho a su hijo.

Tampoco hay duda quien es el villano: el gringo de ojos azules que sostiene una bolsa llena de monedas, igual que el gordo capitalista de Rivera en su “Noche de los ricos” localizado en la secretaria de Educación Pública



EL TGP, 1937.

Aquí algunas imágenes del transporte público creadas por miembros del TGP; dentro del Realismo y Retrato social del que estuvieron al tanto, no podía faltar el ámbito del transporte que es básicamente de concepción social, y del cual fueron testigos del fenómeno.



196



*Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Ricardo Palacios, C. Aníbal Banda Rubio
(Este último, producción del 2001)*

Jean Dubuffet, “Metro”, 1943.

Jean Dubuffet (1901-1985) en plena aventura materica decide expresarse de nuevo en un lenguaje figurativo, el motivo central de la nueva serie serán las calles de París, el hormigueo de los transeúntes y el caótico dinamismo de los automóviles. Cansado de la austera sinceridad de sus obras anteriores, Dubuffet se lanza a los placeres de la representación con su tradicional libertad: las líneas se contorsionan, las figuras de grafica infantil pululan por unos escenarios en los que se ha suprimido la tercera dimensión.



Carlos Carrera, “El Héroe”, 1993.

En su famoso corto el metro los personajes ironizados convertidos en monstruos son el escenario de la tragedia cotidiana, sus personajes son grises, anónimos, encanijados y totalmente reales.



Fotogramas del corto.

Francisco Mata Rosas, “Un viaje”, 2011.

Francis Mata Rosas, (1958), realiza una serie de fotografías titulada “Un viaje” donde muestra un paseo que fue grabando en instantáneas en diferentes momentos a lo largo de 20 años. Se enfoca en los principales protagonistas de este medio de transporte colectivo, el usuario del Metro y su arquitectura son el escenario donde suceden cosas diariamente. Atrapó la esencia de esos personajes tan diversos que transitan por este sistema colectivo y que son espejo fiel de la idiosincrasia mexicana. Esta serie fotográfica se convierte en invaluable testimonio de las historias que día con día se registran en las estaciones del metro de esta gran urbe, estas imágenes son resultado de lo que él llama un cuaderno de notas que fue creando a través de sus viajes por la ciudad.





APENDICE 3.

EL RUS

La carpeta “*vagoneros trajinando en sus comercios*” retrata el trabajo de los vendedores ambulantes en el metro, un fenómeno social de la urbanidad defeña -realismo contemporáneo- una realidad en la que existo. La revisión histórica de lo real-social me llevo a la noción del concepto RUS, buscando sentido y explicación a la serie “*Los anónimos viajeros*”

Este concepto lo produje retomando las similitudes que encontré entre mi obra y las expresiones artísticas estudiadas en esta Tesis, sobre todo de los preceptos del movimiento del Realismo social francés, los cuales adapte y aplique al tiempo de hoy. Lo llamo **Realismo Urbano Social** por sus siglas **RUS** siendo mi propuesta, se refiere al retrato popular contemporáneo mexicano.

Para poder armar una historia que anteceda al **RUS** habría que pensar en donde germinan las representaciones visuales sobre las cuestiones sociales, podría considerar que los primeros rastros sociales son los pintados por hombres primitivos sobre paredes en las cuevas.

La idea que tengo acerca del retrato de lo cotidiano se formó en el siglo XIX con la aparición de la modernidad, fue un siglo de mucha agitación debido a la **revolución** que se dio en todas las esferas del conocimiento, produciéndose importantes cambios en la historia de la humanidad.

Voy a distinguir dos etapas en una historia que puede anteceder al RUS, la primera considera a la pintura Género y el Costumbrismo hasta el nacimiento del Impresionismo.

La segunda que se desarrolla durante todo el siglo XX hasta nuestros días. Esta última aunque más corta en tiempo tiene una extensa amplitud de conceptos. En esta Tesis solo expuse la primera etapa, la segunda queda reservada para continuación de mi proyecto este RUS es la pauta para continuar con el proceso creativo que empezó con el tema del metro y que aseguro me dará mucho enriquecimiento plástico.

El RUS tiene como entorno sensible el Distrito Federal, retoma los aspectos y fenómenos sociales de la vida del defeño común como materia prima para la creación artística, sus temáticas se refieren al transporte, a los indigentes, al paisaje de concreto, al espacio público, a las manifestaciones sociales o las fiestas patronales; a lo popular, lo masivo, a la burla, a la comida, al amor o al odio tipo defeño etcétera.

Tiene como motivo principal representar la realidad social en el contexto urbano actual de esta ciudad que no ha parado de crecer, se puede comparar el retrato que hicieron los muralistas quienes la interpretaron en su momento y lo que es ahora que aunque seguimos en el mismo espacio geográfico hoy la ciudad es otra en su organización, gentes, moda y pensamientos, por esto se relaciona con lo histórico y lo crónico.

El RUS es el retrato de mi sociedad a través de la experiencia de los sucesos diarios, es una aguda reflexión de la vida ciudadana real. Es la conjunción de gráfica y fenómenos urbanos con motivo de hacer registró ante la necesidad de perdurar en el tiempo.

Del RUS diferencio dos tendencias **Realismo y Retrato**; el primer terminó se delimita a la denuncia de lo político-social y el retrato son las representaciones tipo

costumbristas de lo cotidiano urbano siendo que se refiere a las cuestiones de hoy se considera contemporáneo. El tipo de representación o soluciones de algunos artistas que desarrollan el tema urbano son el testimonio de que esto puede ser posible.

El nombre RUS nombre lo retome del Realismo social, al cual agregue la palabra urbano para caracterizarlo en este tiempo, y lo significado de la siguiente forma:

El **Realismo Urbano Social** está compuesto por tres palabras; *realismo*, *urbano*, y *social*. Lo interpreto como la realidad que se desenvuelve en el ámbito urbano y que es de carácter socio-contemporáneo.

Lo **real** inmiscuye un problema filosófico acerca de que es la realidad, por ahora de manera sencilla atendamos a esta definición: “*Realismo expresa dentro de la teoría artística que; sostenemos congruencia con la realidad desde un punto de vista particular*” (García Granados Jaime, 1975)

“*Se llama realismo dentro del arte a la escuela que expresa todo tipo de realidades; realidades comunes, sociales... real es la dualidad sujeto-objeto: es la conciencia colectiva; lo que todo mundo considera como tal; lo que dicta el sentido común. Real es lo evidente; real es aquello que es computable para la ciencia.*” (García Granado, p. 109)

Todo lo que vemos, percibimos y sentimos es real, los individuos que nos rodean son reales y pare ellos somos reales, con ellos compartimos un espacio y un tiempo juntos formamos nuestra realidad social.

Lo **urbano** se refiere a como es hoy la vida, una condición urbana que remplazó a la palabra modernidad. Se refiere a la apariencia del espacio -de gris cemento- y es la característica que define nuestro comportamiento (urbanitas). Hágase el ejercicio de comparar como es la ciudad hoy a como fue hace ochenta años, para tener claras las evidencias de lo propiamente urbano.

Y lo **social** es lo relativo a las sociedades humanas modernas, es reunión de personas que hacen una nación, es agrupación de individuos sean naturales o pactados que interactúan en un espacio y un tiempo. Es un concepto que pertenece a la antropología; un grupo de individuos hace una sociedad que generan a su vez costumbres y cultura.

Entonces mi trabajo es hacer **RUS**;

Lo propongo como *el retrato defebno cotidiano, que resalta esa particular forma de ser y actuar de este ciudadano se enfoca en lo intrascendente, las imágenes brotan de tener la atención en lo que se dice fugazmente cuando las personas interactúan, es lo que simplemente ocurre.*

En concreto las imágenes del RUS reflejan preocupaciones de actualidad urbana su característica más importante es la contemporaneidad, los temas se hallan en la cotidianeidad de cómo se vive en el Distrito hoy.

Que las imágenes del arte nos hablen de nosotros mismos, en este mundo donde impera la sociedad de desecho y donde los avances tecnológicos enfrentan a los artistas a una saturación enardecida de imágenes; pretendo resistir a lo fugaz a través del retrato social y sus momentos veraces para decir “*aquí yo existo*”.

Este RUS lo encontré representado en la gráfica con especial significado, pero por ahora no quiero limitar las propuestas visuales o las formas de expresión puesto que hay disciplinas muy emblemáticas entorno al RUS como el art street, el graffiti, el video, el performance, la instalación, la pintura de paisaje urbano, la producción cinematográfica, el net art o nuevas técnicas audiovisuales que han tenido gran desarrollo los últimos diez años.

También el cine mexicano está lleno de representaciones RUS, estas se producen partiendo de las manifestaciones callejeras y populares de las diferentes realidades mexicanas aunque bastante exageradas, un ejemplo muy significativo del RUS defenido es la película “Perfume de violetas” (2000), también se cuenta “De la calle” (2001), “Crónica de un desayuno” (2000), “Amores perros” (2000) que marca la oleada que caracteriza este cine mexicano defenido.

Existe un interés casi instintivo en los alumnos de arte que se encuentran en etapas de formación por representar la realidad. Se les encuentra pintando a amigos o familiares, dibujando las escenas del transporte y el paisaje, al pendiente del acontecer diario, son sus propias realidades que los hacen sentir, experimentar o simplemente vivir, siendo muy coherente la relación con su espacio y su tiempo.

Pero lo RUS se distingue por características específicas claramente identificable en el trabajo de algunos compañeros contemporáneos a mí, que tiene propuestas artísticas sólidas. En ellos existe se observa un interés por expresar su visión y si es el caso su opinión acerca de su realidad inmediata empleando las experiencias sensoriales y visuales del mundo exterior, al igual que sus historias y vivencias personales dentro de esta ciudad para dar cuerpo a su interpretación. Recrean su mundo a través de los urbanitas defenidos a quienes convierten en protagonistas de su representación, atentos además de las posibilidades expresivas que ofrecen los diferentes materiales cotidianos transformables en objetos artísticos, haciendo tangibles las múltiples miradas de los fenómenos urbanos.

Propongo el RUS como una forma de identificar esta gráfica urbana representativa en lo que fue la ENAP; aunque el concepto de **Gráfica urbana** no es una expresión nueva, gran número de artistas gráficos se han interesado en recrear su contexto urbano como si fuese la herencia del TGP para esta generación.

Quiero referirme a una generación de productores gráficos de la ENAP que contando del año 2005 a la fecha en su trabajo el mayor distintivo es lo urbano; ellos son Fanuvy Núñez, Antonio Domínguez, Noel Rodríguez y María Luisa Estrada, antecedidos por los maestros Alejandro Pérez-cruz, Alejandro Villalbaz y Rubén Maya en lo que ha producción urbana se refiere.

El **RUS** exalta cualquier tema citadino, y el paisaje es uno de sus temas claves, la obra de **María Luisa Estrada** (1983) es su interpretación del paisaje urbano que ofrece la ciudad de México.



María Luisa Estrada “Nuevas ruinas” Aguafuerte 2006 y “Si quieres saber cuánta obscuridad tienes a tu alrededor” 2012.

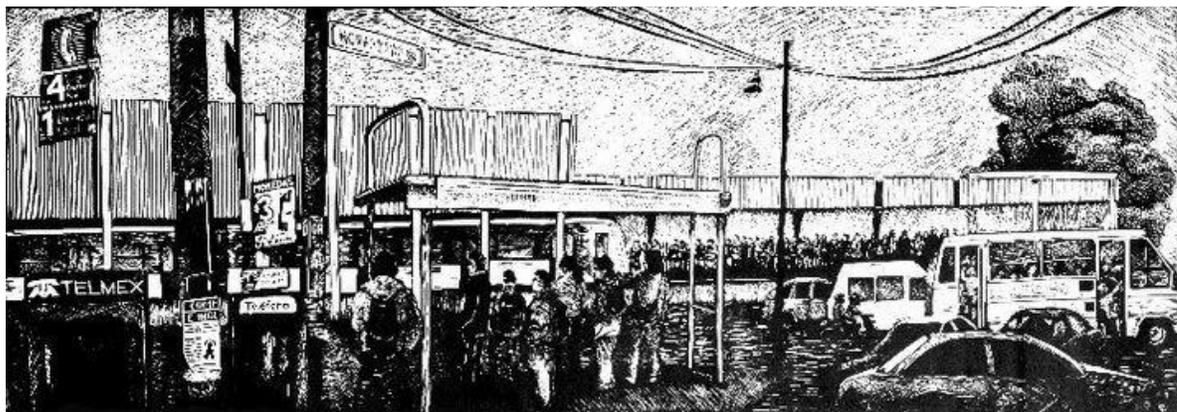
Antonio Domínguez (1975) específicamente produce bajo el contexto urbano sus imágenes que retratan a los individuos que transitan por el transporte público dándole un enfoque tenebrista al representarlos en su decadencia humana abordando sus asperezas a través de la observación de lo cotidiano, realizando su registro grafico en el cual visualiza una visión pesimista de la sociedad contemporánea.



El moustroso cotidiano.

“Las imágenes, pretenden lograr un retrato de la realidad mexicana, desvelando a una sociedad contemporánea que padece de una gran indiferencia y falta de humanidad a causa del ritmo de vida extenuante, competitivo y acelerado por la sobrepoblación y configuración estratificada que agobia a la ciudad; donde no es extraño ver deambular a estos tristes personajes grotescos e inquietantes por sus calles, escenas que trastocan a las sociopatías, atormentando a las multitudes que se vuelven tenebrosas, acosadas, aisladas entre ellas mismas. J.A.D.” (Anomalía Galería, [En línea])

Noel Rodríguez a través de una meticulosa técnica del grabado en relieve, bastante fidedigna a las estructuras, formas y sensaciones de lo urbano tanto en el transporte como en el paisaje, hace el retrato del Distrito Federal.



Noel Rodríguez "Backacste BC" Hulegrafía sobre manta 110*80. 2010

La obra gráfica de **Fanuvy Núñez** (1979) me parece una de las más representativas del **RUS**, este artista es poseedor de un agudo sentido gráfico que le permite describir y narrarnos a través de sus imágenes ese sentimiento tan personalmente urbano a través del registro del otro. Su obra atestigua su tiempo y sus vivencias.



Fanuvy Núñez, “De la serie *Échele ganas... ya ve que no hay de otra*”, xilografías, 2007.



FUENTES DE CONSULTA.

CAPITULO 1. BIBLIOGRAFIA

- 1- Bustamante Lemus Carlos, *Las grandes ciudades de México en el marco del ajuste estructural. Sexto seminario de economía urbana*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Económicas, 1ed. 1993, 162pp.
- 2- Castañeda Morales Luz Flaviana, *Interacciones sociales en los vagones del metro de la ciudad de México (línea 2)*, México, Tesina para obtener el título de licenciada en Sociología UAM Iztapalapa División de Ciencias sociales y Humanidades, 2007, 69pp.
- 3- Gutiérrez de Mac Gregor Ma. Teresa y Kunz Ignacio, *Algunos problemas de los autobuses urbanos en la ciudad de México. El desarrollo urbano de México. Problemas y perspectivas –Coloquio-*, México, UNAM Dirección General de Publicaciones, 1984, 249pp.
- 4- Rivera Avares Fernando, *El urbanita Política y urbanismo*, México, SEP Dir. General de Publicaciones y Medios, 1987.
- 5- Rojo Gómez Mayra, *Cartografías subterráneas*, México, Tesis para obtener el título de licenciada en Comunicación Visual, ENAP-UNAM, 2005.
- 6- Sánchez Correa Verenise, *¡Lleve la oferta, la promoción. Cinco pesos le vale, cinco pesos le cuesta! Los vagoneros la mafia donde todos ganan. (Reportaje)*, México, Tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación especialidad en Periodismo, FCPyS-UNAM, 2009, 104pp.

HEMEROGRAFIA.

- 7- Ortiz Murillo Mario, *“El neoambulante en el neoliberalismo, La informalidad del comercio callejero en la ciudad de México”*, Ciudad de México identidad, cultura y política, Acta sociológica 34 enero-abril, FCPyS-UNAM Centro de Estudios Sociológicos 2002.

EN LINEA.

Brito Melgarejo Rodrigo Abogado -Facultad de Derecho- UNAM, "**Ambulantes, un desafío**", México, El universal, jueves 26 de enero 2006.

Flores Edgar, "**Los vagoneros del metro DF: entre mafias y complicidad de autoridades**", www.edgarfloresv.wordpress.com/2012.

Gómez Flores Laura, "**Entre \$10 y \$20 les cuesta vender en el Metro, dicen vagoneros: pagamos cuotas a vigilantes para poder trabajar**", México, La jornada, miércoles 14 de diciembre de 2005

Gómez Flores Laura "**Se compromete GDF a sacar a 'vagoneros' del Metro en siete meses**" México, La jornada, viernes 6 de mayo de 2010

Gómez Laura y Gonzáles Roció, "**Legisladores del sol azteca en la Asamblea del DF niegan que la encuesta este amañada. Ocho de cada 10 usuarios, por que suba el Metro: cifras preliminares**", México, La jornada, miércoles 16 de diciembre de 2009.

Martínez Edith, "**Desempleo dispara el comercio informal**" México, El universal, sábado 14 de febrero 2009.

Mayorga Juan Pablo, "**Impulsaran cooperativas de vagoneros**", México, El Universal, martes 3 de febrero 2009.

Ramales Osorio M. Carlos y Díaz Oledo Mónica, "**La economía informal en México. Insuficiencias del modelo de desarrollo y exceso de trámites.**" <http://eumed.net/cursecon/ecolat/mx/2005>,

Robles Johana, "**Metro contara con vigilancia especial para frenar a vagoneros**", México, El universal, jueves 27 de agosto de 2009.

Sologuren Guillermo, "**Rechazan vagoneros invidentes reubicación en tablonés del Metro**", México, La jornada, viernes 14 de mayo de 2010

Trejo Pablo, "**Salarios mínimos, menos que mínimos**" México, El Rumbo de México, 27 de marzo de 2007.

Vargas Sinuhé, "**Vagoneros musicales**", septiembre 2 de 2009 <http://informaciones.wordpress.com>

www.metro.df.gob.mx

[www.la prensa.com.mx](http://www.la_prensa.com.mx), "**aceptan vagoneros pagar impuestos**"/15/10/2006

<http://carlosnuel.com/vendedores-del-metro-historias-de-miedo-html>

<http://unaopiniondetodo.blogspot.com/2008/04/los-vagoneros-del-metro-html>

www.informador.com.mx/mexico/2009/121912/6/

www.reforma.com, **”Producen vagoneros ruido peligroso .Registra la PAOT hasta 112 decibeles en los trenes debido a la venta irregular”**, 17 de mayo 2010

<http://transeunte.org> , **“Causa reubicación de vagoneros del metro antipatía”**, 7 de julio de 2010

<http://www.comsoc.df.gob.mx> **“Transcripción de la entrevista realizada al director del Sistema del Transporte Colectivo, Francisco Bojórquez Hernández, al término de la firma de convenio de colaboración con “vagoneros”, en la estación del Metro Pantitlán.”**, Jefatura del Gobierno de DF, lunes 28 de junio de 2010

CAPITULO 2. BIBLIOGRAFIA

- 1- Barajas Rafael, **La Historia de un País en caricatura : Caricatura mexicana de combate 1829-1872**, CONACULTA-DGP, 2000, 374 PP.
- 2- Baudelaire Charles, Tr. Santos Carmen, **Lo cómico y la caricatura**, España, Ed. La balsa de la medusa, 1988, 137 pp.
- 3- Cabanne Pierre, **Honoré Daumier. Painter of the human comedy**, Ed. Vilo Publishing, 1999, 189pp.
- 4- CONACULTA INBA, **60 años. TGP Taller de gráfica popular**, México, 1997, 60pp.
- 5- Eisenman Stephen, Nochlin Linda, **Historia critica del Arte del siglo XIX**, España, Akal Ediciones, 2001, 415pp.
- 6- Fernández Justino, **Claudio Linati Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)**, Instituto de investigaciones estéticas UNAM, México, 1956, 123 pp.
- 7- Fondo editorial de la Plástica Mexicana, **José Guadalupe Posada Ilustrador de la vida mexicana**, México, 1963, 499 pp.
- 8- Garcia Granados Jaime, **Realismo y Materialismo Estetico**, Mexico, Ed. De Difusion cultural del IPN, 1975, 122pp.

- 9- Guati Rojo, *Honoré Daumier. La caricatura política en el siglo XIX*, CONACULTA INBA MUNAE, 2000, 87pp.
- 10- Loche Renèe, *La litografía*, Ed. RTorres, Barcelona, 1975, 122 pp.
- 11- Maples Arce Manuel, *Leopoldo Méndez*, México, FCE, 1970 119 pp.
- 12- Mapfre Vida Fundación Cultural, *Los orígenes del Arte moderno 1850-1900*, España, 2004.
- 13- Musacchio Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, México, FCE colección Tezontle, 2007, 214pp.
- 14- Museo Nacional de Arte, *Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*, INBA CONACULTA, 1994.
- 15- Ortiz Gaitán Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.
- 16- Paas-Zeidler, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*, España, Ed. Gustavo Gili, 2004, 215pp.
- 17- Pellicer Carlos y Carrillo Azpeitia Rafael, *La pintura mural de la revolución mexicana*, México, Fondo editorial de la Plástica Mexicana, 1989, 313 pp.
- 18- Pérez Salas María Esther, *Costumbrismo y Litografía en México: un nuevo modo de ver*, UNAM Instituto de investigaciones Estéticas, México, 2005, 371pp.
- 19- Reynolds Donald Martín, *Historia del Arte. El siglo XIX*, España, Ed. Gustavo Gili, 1985.
- 20- Rosenblum Robert, Tr. Dorao M. Beatriz, López B. Pedro, *El Arte del Siglo XIX*, España, Ediciones Akal, 1984, 648pp.
- 21- Toussaint Manuel, *La litografía en México*, Ediciones de la biblioteca Nacional, México, 1934.
- 22- Wolf Norbert, *La pintura del Romanticismo*, Portugal, Ed. Taschen, 1999, 159pp.

23- Kromberg Marita, *Kahe Kollwitz*, Instituto para Relaciones Exteriores Culturales y Autor, México, 1985.

EN LINEA.

Aguilar Ochoa Aturo , *Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)*, Universidad de las Américas, Puebla. 65-97 pp.
www.analesiie.unam.mx/pdf/90_65-100.pdf

213

Barajas Rafael, *Elogio y vituperio de la caricatura*, Rafael Barajas, La Jornada Semanal, 1 de agosto de 1999.
www.jornada.unam.mx/1999/08/01/sem-rafael.html,

Cabrera Oropeza Jenaro, *Daniel Cabrera y la lucha por la libertad de prensa*, Gobierno del Estado de Puebla. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Cuadernos del Archivo Histórico Universitario, México 1985. www.segen.buap.mx/au/cuadernos/cua-16-carhist.pdf

MacMasters Merry, *Muere Elizabeth Catlett; llevó el arte al pueblo negro de EU* www.jornada.unam.mx/2012/04/04/cultura/a04n1cul

MacMasters, Merry, *Se conmemoran este 2011 los centenarios de Ángel Bracho y Francisco Dosamantes*, martes 11 de enero de 2011.
www.jornada.unam.mx/2011/01/11/cultura/a03n1cul

Pérez Salas María Esther, *Los mexicanos pintados por si mismos*, Instituto Mora.
http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/

Dos miradas periféricas sobre el México del siglo XIX, artículo,
<http://es.scribd.com/doc/56242052/>

La litografía en México, sesenta facsímiles con un estudio de Manuel Toussaint, México, 1934. www.artesdelibro.com/pdf/litomex.pdf.

Precursor de la historieta mexicana: José María Villasana, 2011.
<http://mx.globedia.com/precursor-historieta-mexicana-jose-maria-villasana>,

La caricatura política en la historia mexicana 1826-1876, 2008
http://graficainteligente.blogspot.mx/2008/11/la-caricatura-politica-en-la-historia_5999.html,

http://www.dsloan.com/Auctions/A23/item-mexican_lithography-iriarte-los_mexicanos-1854.html

<http://www.artehistoria.jcyl.es/artesp/contextos/8/43.htm>

<http://artehistoria.jcul.es/artesp/contextos/8143.htm>

<http://www.visual-art-cork-com/history-of-art/>
<http://www.historiadelarteusma.blogspot.com/2010/07/muralismo-mexicano.html>
<http://elcartoondenico.blogspot.mx/2010/07/la-tirania-primera-caricatura-politica.html>
http://www.udenap.org/tl/tl_001-020.htm
<http://www.mchampetier.com/>
http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/photo_galleries/newsid_4286000/4286540.stm
<http://www.uacm.edu.mx/Publicaciones/CulturaUrbana/Num17>
www.arqhys.com/contenidos/figurativo-realismo.html

CAPITULO 3. BIBLIOGRAFIA

- 24- Cabello Sánchez Raúl, *Litografía. Manual de apoyo para el taller*, UNAM-ENAP Colección manuales, México, 2008, 104pp.
- 25- Eco Umberto, *Historia de la fealdad*, ed. Lumen, Italia, 2007, 450 pp.
- 26- Gimenez Morell Roberto, *Espacio, visión y representación, en el dibujo y en la pintura del siglo XX*, Universidad Politécnica de Valencia servicios de publicaciones, España, 1988, 245 pp.
- 27- Núñez Aguilera Fanuvy, *“Dícese de la fauna urbana mexicana” Un Libro Alternativo. (Librofunción ambulante)*, México, Tesis para obtener el título de licenciado en Artes Visuales ENAP-UNAM, 2003.
- 28- Ortiz Eduardo, *Anonimatos Defectuosos. J. Fanuvy Núñez Aguilera*, México, Galería de arte ITSON, 2007

EN LINEA.

González Zaragoza Natalia, *La caricatura en el arte contemporáneo*, www.eduinnova.es/ene2010/caricatura.pdf.

López de Pariza Berroa Josan, *Manual de litografía artística*, Oviedo, 2006.

Pérez Duque Margarita María, *El taller: espacio de producción, lugar de construcción del conocimiento*, publicado de la página 207 a página 211 en Actas de Diseño N°5, www.fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc

Presenta GDF programa para la integración a la economía formal de los comerciantes al interior del STC Metro, www.agu.df.gob.mx/

www.galeriaanomalia.com/Jose-Antonio-Dominguez

TESIS: CARPETA GRAFICA "VAGONEROS TRAJINANDO EN SUS COMERCIOS" CRONICA DEL AMBULANTE COMERCIO INFORMAL EN LOS VAGONES DEL METRO DE LA CIUDAD DE MEXICO, FORMA PARTE DE LA SERIE "LOS ANÓNIMOS VIAJEROS". FUE PRODUCIDA MANUALMENTE POR LA AUTORA, PARA SU CONSTRUCCIÓN SE UTILIZO IMPRESIONES LASER SOBRE PAPEL BOND DE 90GRS., CARTON RIGIDO, PAPELES Y VINILES PLASTICOS DE DIVERSAS CALIDADES E IMPRESION SERIGRAFICA. ESTE LIBRO FUE REALIZADO BAJO UNA EDICION DE 1/14 A 14/14 SIENDO ESTE EL EJEMPLAR:

FUE REALIZADO EN MEXICO DF, XOCHIMILCO.
ASEVERO QUE LA OBRA DESCRITA ES DE CREACION PROPIA Y AGRADEZCO EL APOYO RAUL CABELLO Y DE LOS SINODALES FLORIDA ROSAS, MARU FIGUEROA Y ANTONIO YARZA.

FLORIDA ROSAS

MARU FIGUEROA

ANTONIO YARZA

A. M. CASTELAN

