



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
ESPECIALIDAD EN GRÁFICA

*Al Cielo por asalto chido. De la confrontación cultural  
al intertexto, montaje y apropiación  
en seis aguafuertes*

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

Presenta: LUIS ROBERTO GARCÍA ORTEGA

Tutor: Maestro Alfredo Rivera Sandoval **FAD**

Cd. Mx., 2018

**Junio**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*Al Cielo  
por asalto chido*

De la confrontación cultural al  
intertexto, montaje y apropiación  
en seis aguafuertes



## **Agradecimientos**

A mi madre Luz por el soporte que me ha permitido seguir adelante; a mi hermano Carlangas por el diseño editorial y a mi novia Alicia por los ánimos y el apoyo moral.

A mi maestro Alfredo Rivera por todo el apoyo a lo largo de este ciclo.

A mis sinodales Eduardo Ortiz, Maru Quintanilla, Raúl Méndez y Alejandro Pérez por su tiempo, consejos e interés en este proyecto.

A mis compañeros Paco, Ameyalli, David, Kena, Miriam, Fernando, René, Julio y Gabo por su compañía y el mutuo aprendizaje a través del trabajo y en las pláticas de taller.

A mis amigos Iván Escobedo y Omar Gracia por los cuestionamientos oportunos a este proyecto.

A la UNAM por darme un respiro para continuar con mi oficio sin mayores contratiempos.

# Índice

## Al Cielo por asalto chido:

De la confrontación cultural  
al intertexto, montaje y apropiación  
en seis aguafuertes

<b>Introducción</b>	11
<b>Capítulo I.</b> Confrontación cultural y su Impacto en las imágenes contemporáneas	15
1.1 La Ciudad, Mezcla y Pluralidad	15
1.1.1 <i>Confrontación cultural: congregación y conflicto</i>	19
1.2 Sobre la Apropiación en los Productos Culturales Cotidianos	20
1.2.1 <i>De la copia y el plagio en la producción plástica contemporánea</i>	23
1.2.2 <i>Apropiación y dimensión política de las imágenes</i>	28
1.3 Reflexiones sobre el Uso de la estampa Actualmente	30
<b>Capítulo II.</b> Montaje e intertextualidad	35
2.1 Intertexto y Diario de Trabajo de Bertolt Brecht	36
2.1.1 <i>Intertexto</i>	36
2.1.2 <i>Montaje</i>	38
2.2 Pasado y Tradición: Apropiación y Resignificación de Estructuras, Estéticas y Temáticas	41

<b>Capítulo III. Las movilizaciones sociales inacabadas</b>	45
3.1 Anotaciones en torno a la Protesta y Movimientos Sociales	46
3.1.1 <i>De la estratificación social y su impacto en las protestas sociales</i>	49
3.2 Asalto al Cielo y la Comuna de París	52
3.2.1 <i>“Este es un Asalto chido” o desfiguros cotidianos</i>	52
3.2.2 <i>Asalto al Cielo + Asalto chido = Al Cielo por asalto chido</i>	53
3.3 Seis Huecograbados: <i>Al Cielo por Asalto Chido</i> [Imágenes]	55
<b>Capítulo IV. Proceso, libreta de apuntes y anotaciones</b>	71
4.1 Libreta de Apuntes: Notas, Recopilación, Aislamiento, Apropiación y Reestructuración	72
4.1.1 <i>De los apuntes y bocetos al grabado</i>	75
4.1.2 <i>Composición, mesa de trabajo y ensayo visual</i>	76
4.1.3 <i>Ambigüedad del término historia y su relación compositiva</i>	77
4.1.4 <i>Apropiación de imágenes artísticas y mediáticas</i>	79
4.2 Recursos y Soluciones Técnicas Significativas	86
4.3 Acercamiento Narrativo y Uso Iconográfico	89
<b>CONCLUSIONES</b>	97
<b>FUENTES INFORMATIVAS</b>	101

## Introducción



A GRÁFICA<sup>1</sup> ha registrado situaciones significativas como reflejo y metáfora de su tiempo: los grabadores medievales tocaron con gran maestría asuntos míticos, religiosos y cotidianos; Francisco de Goya se ocupó tanto de la brutalidad de la guerra como de la crítica social y de las quimeras populares; los expresionistas alemanes, así como sus coetáneos nacionales, retomaron igualmente la crudeza de las revueltas y su impacto en las clases sociales. El uso de la gráfica se diversifica actualmente técnica y temáticamente de manera análoga a la explosión cultural: William Kentridge -por ejemplo- metaforiza el conflicto colonialista y la segregación racial en Sudáfrica usando desde el dibujo y arte objeto hasta la animación y el performance; de igual modo Francis Alÿs deambula por algunas ciudades identificando y evidenciando inconsistencias sociales y culturales de la vida cotidiana a través de plataformas multimedia y medios tradicionales.

Como ejercicio reflexivo, por medio de la gráfica puedo desplegar una modesta revisión histórica y una serie de cuestionamientos que ayuden a reconocer algunas inconsistencias recurrentes hasta nuestros días, para usarlas como referencia en la construcción de metáforas -**historias**<sup>2</sup>- que sigan explorando una de las múltiples caras de la vida cotidiana en esta ciudad.

En el caso concreto de la presente serie o historia *Al Cielo por asalto chido*, el título apunta a los movimientos y trifulcas ciudadanos como hechos inacabados y perdurables. La frase “asaltar el cielo”<sup>3</sup>- alusiva a los acontecimientos acaecidos en la Comuna de París (1871)- usada a manera de homenaje permite el nexo con imágenes simbólicas e iconografía histórica. Por otro lado, el “asalto *chido*” representa, más que la osadía, una actitud compulsiva de talento nacional caracterizada principalmente por la improvisación y una carencia reflexiva ante situaciones críticas de índole político, económico y social. La *historia* o serie gráfica *Al Cielo por asalto chido* hace gala de su tradición (misma que nos ha dado forma a través de la asimilación de estructuras, modos y temáticas), procura indagar, registrar e interpretar constantes e inconsistencias recurrentes en movimientos o insurrecciones sociales, mostrando la narrativa ficticia de un grupo social vapuleado, determinado a acceder de forma impetuosa a condiciones de vida más favorables.

<sup>1</sup> Entendiendo por este término las variadas disciplinas como dibujo, grabado en metal, xilografía, litografía, medios digitales, sus combinaciones y derivados.

<sup>2</sup> Ver 4.1.3 **Ambigüedad del término historia y su relación compositiva**, pág 77.

<sup>3</sup> Extraída de las Cartas a Kugelmann donde Marx hace referencia a los parisienses comuneros levantados en armas. Marx, Engels & Lenin. (2011). La comuna de Paris. Madrid: Akal. Pág.104.

El primer capítulo de este documento aborda de manera general situaciones cotidianas de encuentros culturales en la ciudad que dan cabida a la adopción, asimilación y transformación de modos y rasgos, de forma bilateral pero de manera desigual, así como enfatiza las situaciones conflictivas que son parte de las distintas confrontaciones, y cómo este fenómeno se manifiesta a través de varios recursos creativos -polémicos aún, pero muy usuales- en la producción de imágenes que consumimos y realizamos, también presentes en la rutina diaria: la apropiación, el montaje y el intertexto son recursos que se vinculan y en muchas ocasiones se confunden con el plagio pero proyectan distintas connotaciones en su aplicación; se encuentran desarrollados en el segundo capítulo.

Parte del reconocimiento vivencial en conflictos sociales que me ha tocado experimentar se halla en el tercer capítulo. Desde mi posición como estudiante y parte de una forzada clase media, poniendo mi atención en el panorama social, cultural y político por los que atravesamos, busqué realizar una serie de estampas, que son más que nada un ejercicio para introducirme en estos ámbitos, en la voluntad de hacerme partícipe por medio de mi trabajo (que en esencia es la creación de imágenes). De manera gráfica busco mostrar algunas inconsistencias en movimientos populares y ciudadanos que he presenciado. Es decir, la crónica de estos conflictos públicos queda resuelta de manera simbólica en una serie de seis estampas conformadas por muchas varias imágenes provenientes de la cotidianidad, de registros históricos y periodísticos, interpretaciones e invención personal, concatenadas simultáneamente por medio de la apropiación, el montaje y el intertexto. Con estos encuentros, la serie *Al Cielo por asalto chido* propone un imaginario particular que busca ser consecuente con el contexto actual.

Finalmente, en el cuarto capítulo muestro parte del proceso de la serie, desde asuntos compositivos, técnicos y experimentales hasta un acercamiento iconográfico, así como su mutua relación.

El presente documento junto con las seis estampas que presento, así como un cuaderno de litografías que contienen estudios y bocetos para la serie de huecograbados, fueron el resultado de más de dos años y medio de trabajo en las instalaciones de la Unidad de Posgrado y en mi taller particular; con esto cierro este ciclo y doy pie a seguir profundizando en mi oficio de grabador.



# Capítulo I

## Confrontación cultural y su impacto en la imagen contemporánea



## Capítulo I. Confrontación cultural y su impacto en la imagen contemporánea



### 1.1 La Ciudad, Mezcla y Pluralidad

A EN LA DÉCADA de los 70, Octavio Paz (1991) registró un curioso fenómeno de nuestra época en su conferencia *La tradición de la ruptura*:

[...] la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora. (p.337)

El historiador francés Serge Gruzinski (2007) agrega:

[...] el fenómeno de la mezcla se ha convertido en una realidad cotidiana, visible en nuestras calles y en todas nuestras pantallas. Multiforme y omnipresente, asocia seres y formas que *a priori* nada debía aproximar. El choque de estilos y de ciudades en Belém no es un ejemplo aislado. Hoy en día podemos pasar en pocas horas de las mezclas de Moscú, donde los anuncios de Calvin Klein escoltan a las estatuas de Lenin, a las de México, donde las indias de las calles deambulan entre las torres de Reforma, [...]. (p. 50)

Por su parte, Néstor García Canclini (2009), apunta:

“Algo frecuente como la fusión de melodías étnicas con música clásica y contemporánea o con el jazz y la salsa puede ocurrir en fenómenos tan diversos como la chicha, mezcla de ritmos andinos y caribeños; la reinterpretación jazzística de Mozart, realizada por el grupo afrocubano Irakere; las reelaboraciones de melodías inglesas e indúes efectuadas por los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos.” (p.VI)

Y para rematar, el rockero mexicano Rodrigo González cantó allá por 1985:

[...]  
Era un gran tiempo de híbridos  
de salvajes y científicos,  
panzones que estaban tísicos  
en la campechana mental,  
en la vil penetración cultural  
en el agandalle trasnacional,



en lo oportuno norteño-imperial,  
en la desfachatez empresarial  
en el despiporre intelectual,  
en la vulgar falta de identidad.<sup>4</sup>

En efecto, el bullicio acrecienta y complejiza en nuestra época: el sincretismo no sólo se da entre lo rural y lo urbano o entre un grupo local y algún agente extranjero, sino también entre nostalgia y la actualidad, lo popular y lo culto, lo subalterno y lo hegemónico, lo imaginario y lo racional, todo entrelazado en capas sucesivas y simultáneas: “el vestuario típico se agranda hasta comprender máscaras y trajes de luchadores, el Caballero Águila se asocia a Octagón, el Tlatoani es pareja de El Santo, el Enmascarado de Plata y el volador de Papantla alternan con Spider Man” (Monsiváis, 2009, p. 49); no es sorpresa ver aún a *hippies*, *hooligans*, *neonazis* cobrizos, monjas y huicholes recorriendo las mismas calles de la ciudad junto a *cosplayers*, oficinistas, extranjeros, amas de casa, simpatizantes LGBTTI, estudiantes, etcétera, personas que se ubican en dos o más condiciones o “tribus urbanas” por contradictorias que parezcan.

Encontramos que la ciudad es definida por todos y cada uno de los grupos que llegan a engrosar la urbanidad y, a su vez, son dirigidos por el ritmo que establece la misma. “Veinte millones de personas no renuncian a la ciudad y al Valle de México, *porque no hay otro sitio donde quieran ir y, en rigor, no hay otro sitio adonde puedan ir,*” (Monsiváis, 2009, p.20). ¿En qué otro lugar encuentras los centros políticos, económicos, culturales, educativos y religiosos más importantes convergiendo en una sola ciudad? La capital atrae y cuando te sumerges en ella no deja ir tan fácil:

[...] quedarse en la capital de la república es afrontar los riesgos de la contaminación, el ozono, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual. Irse es perderse las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración, las sensaciones de modernidad (o de postmodernidad) que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación. (Monsiváis, 2009, p.20)

Es aquí cuando se dice “o te *aclimatas* o te *aclichingas*”.<sup>5</sup> Y por lo general nos resignamos a la primera opción (aunque es lo mismo que la segunda pero sin tanta mortificación), soportando al resto de *la perrada* (los otros) en la que nos fundimos por ser parte indiscutible. Además es necesario andar con cautela para no ser víctimas de los infortunios ciudadanos donde gobierna la alevosía, mejor conocida como la ley de la selva: “el pez más grande se come al más chico” o bien, como suelen “funcionar” las cosas en esta ciudad: “el que no tranza no avanza”. Es por eso que la urbe se convierte en un lugar frío y de poca confianza, y cuando *agarras confianza* es raro que alguien no se moleste. Lo que unos disfrutan corre riesgo de ser una ofensa o agresión para otros. Porque lo curioso viene siendo que dentro de esta licuadora de identidades, no todas se mezclan. Es el problema principal del que se ocupa la integración cultural al fomentar el respeto y comprensión a la diferencia. Pero esos valores no siempre llegan a las calles (a veces ni a las escuelas o familias) y los conflictos necesariamente hacen acto de presencia: que porque a la suegra no le gusta la formación de la nuera porque

<sup>4</sup> González, R. (1985). *Tiempos híbridos*. En *El profeta del nopal* [CD]. México: Ediciones Pentagrama. [Fragmento]

<sup>5</sup> Dicho popular tautológico que sugiere la disyuntiva entre adaptarse o... adaptarse.

no le sabe cocinar a su hijo; que porque al *punk* y al *dark* les ofende que el *emo* les copie el estilo; que porque estas greñado, prieto, feo y escuchas rock o, viceversa, porque eres muy *fresa*, “hazte pa’llá”; que porque “mi música está bien *fregona*”, le subo todo el volumen para que todos la oigan; que porque “tengo más prisa que los demás” me meto en la fila o me paso el semáforo en rojo; que porque “eres viejo y anticuado” también “hazte pa’llá”; que porque “yo lo vi primero” es mío; que porque “no crees en el dios verdadero” te voy a ayudar a salvar tu alma; que por preguntón ya nos desesperaste; que porque “él no *tranza*, opaca nuestro trabajo”; que porque “tus marchas y plantones no me dejan llegar a tiempo al trabajo” me das derecho de repudiar tus proclamas; que porque andan saqueando una tienda, “*pos* yo también” que pa’luego es tarde” o que porque “ese *wey* es muy engreído”, “haz patria: mata a un *chilango*”, un gringo, un *chaka*, un *pipope*<sup>6</sup> o a cualquiera que te caiga mal... Nunca se está completamente de acuerdo con los otros y para sobrellevar las cosas medianamente nos resignamos a la tolerancia, lo que no implica un interés o curiosidad mutua ni tampoco significa ser necesariamente comprensivo. “En la tolerancia no hay diálogo o entrevista, no pasa nada, es una aceptación resignada, nada más.” (Laplantine y Nouss, 2007, p.714).

El hecho es que después de tantos años de revoltijos, intervenciones, migraciones, mezcolanzas de todo tipo y recurrentes sometimientos económicos y políticos, vemos resultados diversificados en todos y cada uno de los encuentros o confrontaciones entre grupos e individuos que la dan forma a la rutina citadina, y a su vez, siguen su marcha en un continuo movimiento y cambio. Así mismo, el mundo se ha vuelto tan variado que por un lado surgen afinidades, constantes y convergencias o por lo menos se cree que no es tan difícil llegar a un mutuo entendimiento gracias a valores universales<sup>7</sup> y, por el otro, se vuelve peligroso intentar generalidades como el nacionalismo simplista hecho de fronteras e idioma, o de zarape y nopal. Entonces ¿somos quimeras, acaso una cultura ecléctica? Tal vez sea necio querer responder certeramente en estas líneas ya que es un tema que merece un estudio con mayor profundidad. Que nos baste -por ahora- saber que lo esencial está en el hecho de sabernos diversos y cambiantes, y de lo único que podemos estar seguros es que crecimos con ello toda nuestra vida, asumiendo, negando o simplemente siendo indiferentes. Dar cuenta del continuo choque y tensión entre influencias que en el acto pueden resistirse por un lado y por el otro entrelazarse desigualmente, resultando complejos y curiosos casos de mezcolanza que van desde lo superficial hasta profundos rasgos culturales, y reflejan tanto la imperante visión externa occidental y capitalista como también un contradictorio sentido de identidad local, ya que a momentos surge cierta negatividad hacia lo externo, donde olvidamos que desde aquel choque entre continentes del cual somos consecuencia heterogénea nos hemos formado asimilando, adaptando, desechando y también dando continuidad a aspectos culturales aunque parezcan mínimos<sup>8</sup>. Siempre hemos sido propensos consciente o inconscientemente a la influencia exterior, tanto como nosotros podemos influir hacia fuera, es un

<sup>6</sup> Coloquialismos despectivos que significan “oriundo de la CDMX” (chilango), “individuo de baja clase social asociado a la cleptomanía y drogadicción” (chaka) y contracción de “pinche-poblano-pendejo” (pipope), referente al individuo de origen poblano.

<sup>7</sup> Según Laplantine y Nouss (2007) “Lo universal no puede ser siempre y en todas partes idéntico. No puede ser ‘occidente’ [...]. En realidad es lo que tenemos en común. Más allá de nuestras singularidades. Pero lo que tenemos en común es que no dejamos de ser diferentes de los otros y de nosotros mismos a la vez.” (p.715).

Por su parte Tzvetan Todorov (2009) comenta que “la universalidad es un instrumento de análisis, un principio regulador que permite la confrontación fecunda de las diferencias, y su contenido no se puede fijar: siempre está sujeta a revisión.” (p.348).

<sup>8</sup> La gastronomía local y el idioma náhuatl se resisten a desaparecer: seguimos haciendo salsa en “molcajete” y cuando alguien está triste se le da un “apapacho”, por ejemplo.

proceso –llámese transculturación o sincretismo– de contacto e intercambio desigual, lento (o tan veloz como la conexión a internet que se disponga), complejo y frecuente. Todas las culturas han sido producto de estos procesos de hibridación incluso la occidental, simbiosis de la filosofía griega y del derecho romano con el cristianismo (González, 2008, p.31).

Aún en los casos de sometimiento cultural, la transculturación es un proceso activo donde cada una de las partes selecciona, apropia, adapta y renueva elementos particulares de la otra para sus propios fines. Pero “las ‘incorporaciones a menudo no son correctas’, pueden ser adquiridas sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe” (Mosquera, s/f, pp.7-8), escribe el curador y crítico de arte Gerardo Mosquera. A inicios del siglo XX, por ejemplo, ciertas vanguardias europeas expropiaron efectivamente para sus fines, las imaginerías africanas, oceánicas y mesoamericanas, ignorando y despojándolas de su sentido y contexto original como estrategia creativa, pauta trascendente en la historia del arte. Otro ejemplo son los grabadores virreinales y sus copias realizadas con deslices tanto voluntarios como involuntarios de pinturas europeas con las que finalmente confeccionaron un estilo particular. Es así como suele funcionar la apropiación intercultural, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen (Mosquera, s/f, p.8).

En el caso de culturas subordinadas la apropiación puede entenderse como una subversión de sentidos o significados, o bien, un tipo de resistencia hacia los modos y formas impuestos por las culturas dominantes, “deformando el original (y por ende, cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paródico de la copia” (Richard, 1991, p.18): los antropófagos brasileños en los años veinte del siglo pasado, frente a la inevitable colonización cultural, optaron por alienarse voluntariamente a los cánones eurocentristas con la idea de establecer la manera de elegir qué y cómo apropiarse de la cultura impuesta, o bien, de los elementos admirados. Este encuentro ejemplifica la apropiación de rasgos culturales como apropiación de estructuras y formas de representación pictórica, en la que nunca va a existir una copia fiel, sino, un proceso inconcluso en el que uno deja de ser el mismo pero tampoco llega a transmutarse en el modelo original. Es un proceso en el que el precio significa asumir las contradicciones de la dependencia y plantea la tensión, más o menos presente en toda relación intercultural, del ¿quién se come a quién? (Mosquera, 2010, p.95).

Por otro lado, existen posturas que pretenden combatir o superar las actitudes colonialistas en base a un viejo dilema: “[...] o se mantiene la pureza ancestral o se diluye el legado de la memoria en los flujos abstractos del Todo”, disyuntiva que se puede entender también como “la fidelidad a la memoria propia *versus* el acceso a la contemporaneidad” (Jiménez, 2011, p.45). Pero la elección no es tan sencilla, lo que para unos es una imposición para otros es una forma de vida, de hecho, viviendo en un lugar donde las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar (García, 2009, p.13) ¿cómo podríamos tan solo elegir si desde niños el contexto nos determina con un idioma, una religión, un rol social, un nivel socioeconómico, etc.? También, por qué tendríamos que elegir o polarizar a dos opciones si, como evidencian los millones de ejemplos que pululan por las calles citadinas, que la tradición se renueva continuamente y vive en los maquillajes de catrina cada “día de muertos” y, por otro lado, la

contemporaneidad se manifiesta en todos y cada uno de los aparatos tecnológicos, electrodomésticos, ropa y medios de entretenimiento y difusión que en suerte disfrutamos a diario, incluso hasta en el medio rural y en culturas indígenas han llegado algunas facilidades contemporáneas, modificando significativamente el ritmo de vida de aquellos lugares. ¿Cómo –pues– cuestionar lo que en nuestra cotidianidad nos es normal? Incluso, siendo conscientes de la situación, tendemos a optar voluntariamente por los modos (y modas) externos apelando a la selectividad del gusto y beneficio propio: al adoptar imágenes modernas o contemporáneas, los artistas populares, específicamente indígenas “[...] responden a estrategias de sobrevivencia o expansión; incorporan con naturalidad nuevos recursos para continuar sus propios trayectos [...]” (Jiménez, 2011, p.45). No es lo mismo “producir telas con diseños codificados y cerámica con deidades tribales para una economía de mercado que para sus necesidades comunales, tanto materiales como espirituales” (Gasparini y Desnoes, 2009, p.35). Por eso está mal formulada la disyuntiva entre cambiar o conservar rasgos de identidad porque cada individuo (o cultura) “es capaz de asimilar los nuevos desafíos y crear respuestas y soluciones en la medida de sus propias necesidades” (Jiménez, 2011, p.45). Bien dice el maestro Todorov (2009):

Cierto es que mi medio me empuja a reproducir los comportamientos que en él se valoran; pero existe también la posibilidad de que me separe de él, y esto es lo esencial. Y que no se me diga que, al rechazar una determinación (al negarme a proceder conforme al gusto de mi medio, por ejemplo), caigo necesariamente bajo el azote de otra (me someto a las ideas recibidas de otro medio): suponiendo, incluso, que esto sea cierto, el gesto de la separación conserva todo su sentido. (p.438)

En tanto seres humanos, tenemos la posibilidad para entender, adquirir y seleccionar distintas capacidades, pero esto implica necesariamente ser conscientes y responsables para no perder de vista el hecho de qué tanto ganamos y que tanto perdemos de nosotros mismos en esas elecciones. “Unas por otras” oiríamos musitar a la sabiduría anónima en alguna calle de la ciudad.

### 1.1.1 **Confrontación cultural: congregación y conflicto**

En la congregación resultan muchas cosas, perniciosas y favorables, distintos contactos o encuentros interculturales muy singulares como “las fusiones raciales o étnicas denominadas mestizaje, el sincretismo de creencias, y también otras mezclas modernas entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos” (García, 2009, p.X), y en las últimas décadas se habla de *crossover*, *sampling* y *cameo* para expresar los cruces incesantes en historias y personajes de cómics, géneros musicales y cine. Todos estos términos han sido utilizados en el ámbito de la teoría cultural además de hibridación, miscelánea, mezclanza, transculturación y antropofagia por autores anteriormente citados como Néstor García Canclini, Tzvetan Todorov, Gerardo Mosquera y Serge Gruzinski.

En vista de la variedad de términos y para evitar posibles confusiones, opto por el sentido amplio del término “híbrido” de García Canclini, ya que lo híbrido es un continuo proceso de cambio que no llega a consumarse y “abarca diversas mezclas interculturales –no solo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’– y porque permite incluir las formas modernas de hibridación” (García, 2009, p.15). Bajo un tono



similar al de García Canclini pero con el término “mestizaje”, los autores François Laplantine y Alexis Nouss (2007) lo exponen como un estado de inestabilidad, desequilibrio e incertidumbre (p.24) causados por un encuentro involuntario como es el caso de la realidad colonialista. Bajo estas premisas sintonizo el término **confrontación**, ya que al hacer hincapié en los encuentros, choques o bien –parafraseando a García Canclini (2009)– los “procesos de hibridación”, el término confrontación se ubica en el instante precedente a la potencial combinación entre elementos, el instante de la incertidumbre frente a la diferencia donde también es posible el riesgo del “desgarramiento y lo que no llega a fusionarse”, es decir, “lo que no deja o no quiere o no puede ser hibridado” (p.X), sin excluir las combinaciones que no siempre resultan fructíferas, en suma, el conflicto. A mi juicio, la confrontación es la tensión crucial entre el rechazo, la aceptación y la simple tolerancia; tiene que ver con las distintas terminologías usadas para dar cuenta de las mezclas particulares entre diversidad de formas así como de las innumerables inconsistencias o conflictos culturales, y permite abordar problemáticas culturales sorteando la discusión entre terminologías. El término “confrontación” ya hace referencia al conflicto<sup>9</sup>, porque los procesos culturales no pueden ni deben suceder en pura armonía. Sin diferencia no hay otras perspectivas ni novedad, no hay exaltación, se cae en la rutina, no se genera la discusión ni hay de que platicar.

Para el presente proyecto es fundamental el uso de de este término ya que creo alude mejor no solo al uso de un mismo espacio por varios elementos sino también a sus conflictos.

Ahora bien, muchas de esas situaciones o problemáticas resultantes de la conragación se ven reflejadas en los recursos o estrategias creativas recurrentes en la creciente producción de imágenes, videos, literatura, música y redes sociales, mismas que consumimos y producimos actualmente. Es por eso que, dentro de la tendencia hacia lo híbrido o la mezcla, necesariamente debemos plantearnos la pregunta ¿tenemos que actuar en esa inercia en todo momento y en todas las cosas?

## 1.2 Sobre la Apropiación en los Productos Culturales Cotidianos

En la experiencia contemporánea toman fuerza la contextualización, el reciclaje, la apropiación, la resemantización, consecuencia del interactuar cada vez mayor de las culturas, nos dice Gerardo Mosquera (2010, p.22). Ejemplos sobran del uso reiterado del plagio y apropiación en distintas áreas. El polémico escritor y profesor Kenneth Goldsmith (2015), trae a colación la *patchwriting* promovida por Jonathan Lethem quien la describe como “la práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado” (p.12); también se refugia bajo el ejemplo del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin considerándolo como “una innovadora obra de mil páginas de apropiación y citas, con una forma indigesta tan radical que es imposible imaginar otra en la historia de la literatura” (p.123). Por su parte, Ariel Kyrou (2004) menciona la expropiación de un fragmento de la composición *Electric conterpoint* del músico Steve Reich para la canción *Little Fluffy Clouds* del dúo británico The Orb; la técnica del *cut-up*

<sup>9</sup> Confrontación. f. Careo o enfrentamiento entre dos o más personas / f. Comparación, cotejo de una cosa con otra / f. desus. Simpatía, conformidad natural entre personas o cosas.

de William Burroughs en la que reunía fragmentos dispersos de columnas de periódicos y el *copyleft*<sup>10</sup> del *software* libre (pp.75-86). En el ensayo *Contra la originalidad* –autodeclarado como plagio de fragmentos de otros textos entretreídos– Jonathan Lethem (2009) parafrasea el comentario de Muddy Waters sobre la creación de su canción *Country Blues*, de la que su origen se remonta a “los campos de algodón”, grabada por primera vez por Robert Johnson –de quien la escuchó bajo el nombre de *Walking Blues*–, pero la aprendió de Son House... y de esta forma hace patente la cualidad denominada como “cultura de código abierto” inherente al blues (misma que le es afín al son jarocho, por ejemplo), en la que fragmentos melódicos y estructuras musicales preexistentes son retrabajadas con libertad (p.14), ejemplo premonitorio del *copyleft*; también hace mención del diálogo del personaje animado Roger Meyers Jr., en el capítulo “El día que murió la violencia” de Los Simpson: “Si nos quita el derecho de robar ideas, ¿de dónde saldrán entonces, señoría?”<sup>11</sup>.

El documental *Everything is a remix* (2014)<sup>12</sup> de Kirby Ferguson muestra que la “creatividad” es un proceso de copiar, modificar y combinar. Yuxtapone las canciones de otros músicos con las que se valió Led Zeppelin para sus éxitos y cómo esta banda de rock influyó en otras, así como sus canciones han sido *sampleadas* en varias ocasiones; a su vez, muestra la recreación literal de escenas de películas que influenciaron a Quentin Tarantino y a las hermanas Wachowski en sus propios filmes así como de la tendencia del cine realizado en Hollywood al producir películas en base a *remakes*, secuelas y adaptaciones de novelas, caricaturas e incluso juguetes; también expone en breve la genealogía de las computadoras de escritorio, las apropiaciones, modificaciones y aportaciones que la empresa Apple realizó en sus inicios a los modelos “Alto” y “Star 8010” de Xerox para sus propios dispositivos comerciales.

De igual manera podemos rastrear la creación del Ska a partir de imitaciones rústicas –y su posterior modificación– del R&B estadounidense, que dio popularidad a los Sound Systems junto con los Disc-jockeys (DJ’s) y dio paso a ritmos como el Rocksteady y Reggae; también los *sampleings* que usó de base el famoso dúo que conforma Daftpunk en la mayoría de sus canciones; o las canciones de Three Souls in my Mind (así como su vertiente, El Tri) que copiaron canciones blues y les superpusieron letras propias en español justificándose bajo la versatilidad de dicho estilo<sup>13</sup>; otro ejemplo que se desarrolla bajo la misma tónica pero más actual son las canciones de Tropical Forever, que no sólo hacen versiones de éxitos del rock y pop ampliamente reconocidos de los años noventas, sino que se los apropian a partir de letras pintorescas y evidentes ritmos tropicales.

<sup>10</sup> El copyleft es una práctica en oposición al copyright que consiste en liberar el software, obras de arte, obras literarias, publicaciones científicas o cualquier tipo de trabajo creativo al dominio público. Es decir, permite la libre distribución de copias y versiones modificadas, ya sea con o sin ánimo de lucro sin necesidad de apelar al sistema legal.

<sup>11</sup> No es sorpresa que este fragmento haya sido citado en más de una ocasión como, por ejemplo, en el epígrafe del texto curatorial de la exposición “Yo deseaba jugar con fuego” del dibujante y grabador mexicano Emmanuel García: <http://www.santiagorobles.info/yo-deseaba-jugar-con-fuego/> [consultado 31.10.2016]

<sup>12</sup> Ver documental en <https://www.youtube.com/watch?v=O7-DIOaCsjU&feature=youtu.be> [consultado 28.11.2016]

<sup>13</sup> Como es el caso de la canción Perro negro y callejero (1973), copiada de Uno ino (1972) de Harvey Mendel; o A.D.O. (1977), calca de The Under Assistant West Coast Promotion Man (1965) de The Rolling Stones, quienes a su vez, en sus inicios hicieron lo mismo con canciones de sus admirados blusistas.



Fig. I. Meme del avatar virtual "Baticholo". Imagen tomada de la red.

El alcance de los medios digitales potenció la inercia de la popular práctica de la apropiación en todos niveles. En las redes sociales (Facebook, Twitter, Whatsapp...) difícilmente se respeta la autoría, aunque sus políticas de publicación defiendan el derecho intelectual de una obra. Cualquiera puede hacer uso (indebido) de las imágenes o datos que se publican en esos sitios con casi total impunidad, y como mayormente se usan para fines de recreación y entretenimiento antes que informativos, pocos lo advierten o le dan importancia, y al contrario, con cada "like" o "compartido" la comunidad virtual fomenta el uso reiterado de las mismas publicaciones "robadas". También se han creado perfiles anónimos bajo el nombre o imagen de algún avatar ocurrente, como es El Jeringas o El Baticholo (o Spidercholo, o Iron Homie, o Deadpulque...) (Fig. I), que sondean comentarios, chistes y memes en la red para integrarlos a sus publicaciones bajo su sello particular. La cantidad de comentarios y memes efímeros compartidos cientos y miles de veces propicia que los autores (tanto de un original como del plagio) se pierdan en el anonimato de la multitud y ellos, a su vez, pierdan la pista de su publicación.

Si la apropiación es un recurso ampliamente aceptado en el medio artístico como también es común copiar y pegar información de índole diversa (música, literatura, imágenes, memes) y finalmente, el agravio del plagio se traduce en términos éticos y mayormente económicos (pero no necesariamente en contenido), fácilmente cualquiera podría justificarse y plantearse el cómodo cuestionamiento: ¿por qué no hacerlo también con Tesis<sup>14</sup> y trabajos profesionales<sup>15</sup>?

Si con los ejemplos de The Orb, W. Benjamin, Burroughs, Los Simpson, Muddy Waters, Tarantino y Apple se proclama "queremos más plagios"<sup>16</sup>, se olvida que se trata de profesionales conocedores de sus respectivas áreas y en esos casos la apropiación, ya sea como base o complemento, resultó benigna al aportar, ampliar, dar un nuevo sentido o llegar a un espectro receptivo más extenso como no lo pudo hacer el original y, así mismo, se confunde una estrategia con la apología del plagio. La apropiación es un recurso o un apoyo "creativo" que debe tener un fin más allá de sí mismo, de lo contrario sólo estaría fomentando la holgazanería mental, en la espera de que a alguien más se le ocurran "nuestras genialidades". La copia o emulación como forma de aprendizaje nos brinda cierto entendimiento con el que podemos hacer variaciones que se ajusten a necesidades en concreto o proyectar soluciones, otras propuestas y nuevas interrogantes. Se dice que no se puede crear de la nada, que estamos constantemente influenciados por todo lo que nos rodea, sencillamente se recurre al "Goya no sería sin Velázquez ni Rembrandt", o "Beethoven sin Bach" por ejemplo, sin embargo, al señalar los conceptos de adoptar, modificar y combinar, Kirby Ferguson está planteando un proceso más complejo que el plagio o la simple cita; por su parte, Kenneth Goldsmith (2015), penaliza a sus alumnos de la Universidad de Pensilvania si encuentran en sus trabajos un atisbo de

<sup>14</sup> Redacción AN. (29 de agosto de 2016). "Plagio de tesis de EPN: para la UP, todo resuelto; falta 'consulta técnica' a la UNAM", Recuperado de <http://aristegui-noticias.com/2908/mexico/plagio-en-tesis-de-epn-para-la-up-todo-resuelto-pero-falta-opinion-de-la-unam/>

<sup>15</sup> Gamedots. (13 de octubre de 2016). "Mexicana acusada por plagio de arte de 'Gears of Wars'". Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/hacker/2016/10/13/1122282> [consultado 01.11.2016]

<sup>16</sup> "Si los animadores nostálgicos no hubieran abrevado de El Gato Félix, no existiría El Show de Ren y Stimpy; sin los especiales navideños de Rankin/Bass y Charlie Brown, no existiría South Park, y sin Los Picapiedra [...] Los Simpson dejarían de existir. Si éstas no le parecen una serie de pérdidas esenciales, considere entonces los notables plagios que vinculan a Piramo y Tisbe de Ovidio con Romeo y Julieta de Shakespeare y Amor sin barreras de Leonard Bernstein. O la descripción que hace Shakespeare de Cleopatra, copiada casi palabra por palabra de la vida de Marco Antonio escrita por Plutarco y después tomada también por T.S. Eliot para La tierra baldía. Si estos son ejemplos de plagios, entonces queremos más plagios." (Lethem, 2009, p.16).

creatividad, pero no sin antes demostrar con su propio trabajo que copiar requiere de muchas decisiones del individuo, y al incitarlos a plagiar, robar identidades, reciclar ensayos, practicar la *parchwriting*, *samplear*, saquear y robar textos de otros autores (p.18), lo hace bajo la advertencia de que sean conscientes de cada decisión y ser responsables por lo que están acogiendo para sí, por lo tanto, por lo que se está ofreciendo a sus lectores. En este punto es importante señalar que el mismo Goldsmith, al promover su método, lo confunde con un mero elogio del plagio dejando en segundo término el hecho de que "copiar, modificar y combinar" se puede desglosar como "buscar, comprender, seleccionar, organizar y ensamblar", y requiere del desarrollo del discernimiento y crítica, deducción y análisis, necesarios como estrategias para la comprensión y posterior producción de cualquier idea, texto o producto artístico a desarrollar.

### 1.2.1 De la apropiación, la copia y el plagio en la producción plástica contemporánea.

En las imágenes actuales vistas como metáfora de las relaciones (o confrontaciones) culturales, encontramos un panorama bastante fructífero y complejo si se toma en cuenta que su producción se incrementó exponencialmente en las últimas décadas donde casi cualquiera que tenga acceso a las herramientas digitales es capaz de producir, interpretar, entremezclar y plagiar todo tipo de estrategias y recursos -incluso de manera interactiva- dando como resultado millones de imágenes con distintas significaciones y aplicaciones (que van desde los entretenidos y superficiales memes hasta el uso de corte literario en la narrativa hipermedia y experimental, por ejemplo). Se ha hablado exhaustivamente a lo largo de las últimas décadas del gran tráfico y guerra de información, así como de la sobreexposición<sup>17</sup> a la misma; miles de imágenes y documentos que exigen atención, de las que sólo un puñado alcanzamos a aprehender según nuestro interés. Es lógico pensar que emergieran composiciones artísticas estructuradas a partir del encuentro de otras tantas imágenes tomadas de los medios de comunicación, la interfaz virtual y la rutina diaria. La importancia en este tipo de producciones ya ni siquiera es la plataforma desde la que se proyecta (ya que los cruces son incesantes y encontramos casos en los que se torna absurdo el encasillarlos en una categoría), "sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales" (García, 2009, p.143), o bien, el cómo se articula su contenido, la actitud con la que se asume un discurso (dimensión política), si éste es congruente y como opera con su contexto inmediato. En todo caso, gran parte de la producción visual revela la tensión e influencia del caos informativo: rastros de ello se evidencian en la obra Rauschenberg (Fig. II), quien usó registros fotográficos extraídos de revistas y periódicos junto con manchones y pinceladas impulsivas como motivos plásticos; o David Salle (Fig. III) con pinturas compuestas a partir de imágenes traslapadas y yuxtapuestas tomadas de fuentes muy diversas (de la historia del Arte, del diseño, la publicidad, los medios de comunicación, el cómic, la cultura popular, etc.), mezclando técnicas y estilos; hasta un ejemplo que considero evidente en los últimos años, la obra gráfica del artista Enrique Chagoya<sup>18</sup>,

<sup>17</sup> "Hay una saturación de imágenes, una sobreexposición de imágenes que nos impiden ver, y que además oculta la subexposición de la censura. Ante eso hay quien dice: "las imágenes no son otra cosa que un reflejo del poder y de la sociedad del espectáculo". Didi-Huberman en "Entrevista de Fernández-Savater a Georges Didi-Huberman". <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> [Consultado 06.06.2017]

<sup>18</sup> Estadounidense, nacido en la Ciudad de México, México. Vive en San Francisco, California. A partir de sus experiencias que viven en ambos lados de la frontera entre Estados Unidos y México a finales de los 70, y también en Europa a finales de los 90, Enrique Chagoya yuxtapone símbolos seculares, populares y religiosos con el fin de tratar el choque cultural en curso entre los Estados Unidos, América Latina



Fig. II. Robert Rauschenberg. (1964). *Retroactive II*.

Fig. III. David Salle. (2006). *Helena at 5 A.M.*





Fig. IV. Enrique Chagoya. (1998). *Codex Espanglensis: From Columbus to the Border Patrol* [fragmento].



Fig. V, centro. Emanuel García. (2015). *Godzilla*. Dibujo con tintas.



Fig. VI. derecha Armando Romero. [Ficha desconocida].



Fig. VII, derecha. Dave Pollot. (2016). *Pinky & The Brain / Braking Bad Mashup Parody*.

donde entremezcla y modifica imágenes de la cosmogonía precolombina, la iconografía religiosa occidental y la cultura popular estadounidense (Fig. IV); con una estrategia similar encuentro los dibujos de Emmanuel García<sup>19</sup> (Fig. V), las pinturas de Armando Romero (Fig. VI), del estadounidense Dave Pollot (Fig. VII) y del artista emergente Claudio Dicochea<sup>20</sup> (Fig. VIII), igualmente los grabados colectivos del Taller de Huecograbado Francisco Moreno Capdevila<sup>21</sup> (Fig. IX), y una pintura seleccionada en la Bienal Alfredo Zalce en su edición 2016 (Fig. X), por mencionar algunas imágenes de distintas generaciones que convergen en el ámbito cultural de hoy en día.

y el mundo también. Se utiliza iconos pop familiares para crear puntos engañosamente amistosos de entrada para la discusión de temas complejos. A través de estos personajes aparentemente inofensivos Chagoya examina el tema recurrente de choque cultural que sigue enigma de la vida contemporánea. Recientemente su trabajo ha abordado cuestiones sobre la inmigración y la recesión económica. Chagoya es actualmente catedrático en el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Stanford. Ver <http://enriquechagoya.com/statement.php> [consultado 30.05.2017]

19 Emmanuel García Ramírez, México, D.F., 19 de julio de 1973. Ver <http://emmanuelgarcia.weebly.com/> [consultado 28.03.2016]

20 Ver <http://www.adrianaclaudio.com/Claudio-Dicochea-Artist-Homepage.html> [consultado 04.02.2016]

21 Realizados por alumnos y recién egresados de la licenciatura en Artes Visuales, en las instalaciones de la FAD Xochimilco, desde 2014 hasta la fecha, bajo la coordinación de los maestros Ma. Eugenia Figueroa Mendoza y Jesús Martínez Álvarez.



Fig. VIII, izquierda. Claudio Dicochea. (2009). *de Sirenia y Rigo, el satánico del Mickey (sic)*.

Fig. IX, centro. Taller Francisco Moreno Capdevila. (2013). *Lluvia de noticias*.

Fig. X, derecha. Tsade Jedael Trigo Magaña. (2015-2016). *Volksgeist a través de tebeos; patraña furiosa, el himno de Mickey Mouse e infantilismo en Yuxtafata*. Acrílico. 120 x 70 cm.

En este tipo de imágenes –de producción reciente– observo una curiosa constante ¿acaso un estilo? en el uso de referencias, citas, pastiches e intervenciones de otras obras o autores antecesores conocidos (o no tanto), y particularmente de elementos populares además de caricaturas reconocidas por generaciones nacidas aproximadamente entre de los años 70 y los 90 del siglo pasado; estas acciones no son novedosas, pero sí más extendidas o popularizadas. En muchos de esos casos, el uso indiscriminado de apropiaciones me lleva a pensarlas como reflejo de cierto comportamiento nostálgico muy insistente, que muchas veces encubre una posible falta de crítica sobre lo que se está apropiando o adaptando, es decir, no se cuestiona el contenido e implicaciones de esas imágenes en particular ya que provocan nostalgia y, por otro lado, con la pretendida inmediatez informativa, la irresponsabilidad de no profundizar y corroborar en fuentes confiables. Como ejemplo en la rutina diaria, hallamos distintos casos en los que ciertas televisoras anuncian situaciones ocurrentes (chuscas, curiosas, irreverentes...) que circulan por internet, como si fueran noticias fidedignas, o bien, recurren a videos e imágenes tomados de la misma “fuente” virtual para apoyar sus noticias. Recordemos el caso de la noticia del vuelo 447 de Air France que se desplomó en 2009 con imágenes “exclusivas” expropiadas de una famosa serie televisiva<sup>22</sup>, o los casos donde se ha usado como

22 La tragedia del vuelo AF447 de Air France que dejó 228 muertos, generó polémica por supuestas imágenes tomadas desde el interior del avión minutos antes de que se precipitara al océano; dichas imágenes eran fotogramas extraídos de la popular serie LOST, en donde un avión se parte por la mitad. Según el video que difundió el noticiero TV Boliviana PAT, “se encontró una cámara digital Casio Z 750, aunque esta fue destruida, el memory stick se recuperó. Al investigar el número de serie de la cámara, el propietario podría ser identificado como Paulo G. Muller [...]”. El video circuló por el portal de Cadena Sur hasta que se hizo viral el error en Twitter y en la red en general. Ver <http://elcomercio.pe/mundo/europa/tv-boliviana-cayo-engano-sobre-tragedia-vuelo-air-france-noticia-302909> Grabación del video transmitido por la televisoras: <https://www.youtube.com/watch?v=0iY4FarOG6I> [consultado 27.10.2016]



Fig. XI. Fragmento del dibujo *Let's rock* de Emmanuel García y viñeta realizada por Francisco Zúñiga extraída de Estrada y Arriaga. (2014). *Fanzinología mexicana 1985 - 2015*. México: UNAM, p.82

“fuente” la página de entretenimiento informativo “eldeforma.com”<sup>23</sup>, o el recurrente *copy-paste* sin declarar el crédito correspondiente de noticias y artículos que circulan en diversos sitios informativos. En el caso de la plástica, el uso reiterado de alusiones a películas y caricaturas en certámenes, galerías y exposiciones, es un hecho que llega a inquietar porque también deja entrever la seducción del apropiacionismo como estrategia de uso común y la total aceptación de los estándares y modos foráneos (la *american way of life*, para ser precisos<sup>24</sup>), así como la poca proyección de pensamientos autocríticos al respecto.

Muchos crecimos viendo películas, series y caricaturas, mayormente de origen extranjero, transmitidas en TV abierta y disfrutamos indudablemente de esa época infantil y adolescente, lo cual explica en muchos casos el uso de imágenes tomadas de esas memorias dentro de la propuesta plástica, pero en realidad no hay una resignificación o, en su caso, una subversión contundente como lo han intentado los dibujantes de fanzines sino simples chapuzones, regodeos o recopilaciones de nostalgias fragmentarias (Fig. XI). En las imágenes citadas anteriormente, observamos evidencias: Emmanuel García muestra un amplio catálogo de imágenes comerciales (entre caricaturas, cómics y anuncios publicitarios) congregados a manera de memoria colectiva “recuperada” con una mínima –prácticamente nula– interpretación formal y semántica, salvo el hecho de apropiárselos con pincel de rotulista de los pequeños comercios de banqueta pero con técnica de copista refinada; Armando Romero prueba confrontar las imágenes de épocas separadas por varios siglos: superpone copias “hiperrealistas”<sup>25</sup> de pegatinas de caricaturas animadas en citas o alusiones pictóricas de los viejos maestros como El Bosco, Brueghel, Rembrandt e Ingres, entre otros; Claudio Dicochea hace un collage azaroso de referencias populares justificándose a partir del fragmentario tráfico mediático del que somos consumidores cotidianos: desde las películas de Hollywood hasta famosos del espectáculo nacional. En los tres es patente la devoción nostálgica por las caricaturas, películas y cultura popular (extranjera principalmente) ya que los copian con escrupulosa franqueza; en el caso de Armando Romero, llama la atención que no exalte de la misma manera su habilidad de copista cuando se enfrenta a una imagen de El Bosco o de otro pintor paradigmático, lo que me lleva a especular que el supuesto embeleso por la pintura de antaño se topa con pared al verse incapaz de recrearlas con la misma fidelidad y dedicación con las que copia a Garfield, Los Supersónicos y Piolín.

La temática del grabado del Taller “Francisco Moreno Capdevila” resulta ser un homenaje al grabador José Guadalupe Posada; realizado de manera colectiva, cada uno de los participantes desplegó paráfrasis y versiones personalizadas de las imágenes del maestro grabador de finales del siglo XIX; dentro de la aglomeración de imágenes llaman la atención íconos reconocibles de la saga filmica de Star Wars (Fig. XII) como acontecimientos importantes dentro de la retórica de la “Lluvia de noticias”<sup>26</sup>, destacando por encima de la alusión –como otro acontecimiento importante– a la pieza de Francis Alÿs, *Paradoja de la*

<sup>23</sup> Ver <http://eleconomista.com.mx/economico/2015/06/30/deforma-lider-trafico-mexico-no-no-noticia-deforma> [consultado 27.10.2016]

<sup>24</sup> Es prácticamente imposible evitar las influencias externas, de hecho sería absurdo abogar por el ensimismamiento; lo que realmente inquieta es el poco impulso y la aparente falta de proyección de imaginarios (de calidad) local o nacional.

<sup>25</sup> Mencionado por Teresa del Conde en la presentación del catálogo Armando Romero. *Las nuevas tentaciones de San Antonio*. México, 2000.

<sup>26</sup> Título de una de las estampas realizadas por Posada, aprovechado para dar título al grabado colectivo y dar sentido al conjunto heterogéneo de elementos grabados.



Fig. XII. Taller de Huecograbado Francisco Moreno Capdevila (FAD – UNAM). (2013). *Lluvia de noticias*. Aguafuerte sobre lámina negra. [Imagen completa y detalles]

*Praxis I. A veces hacer algo no conduce a nada*, donde el artista belga arrastra un cubo de hielo por calles de la ciudad (Fig. XIII). El hecho de equiparar ambas referencias dentro de una estampa que habla de sucesos importantes que ocurren en la ciudad, muestra los intereses disímiles de una parte de la generación a la que pertenecen los jóvenes participantes: por un lado el ímpetu por leer la ciudad a través de propuestas artísticas y por el otro, la insistencia de integrar injustificadamente los gustos infantiles a un proyecto colectivo.

No es que el uso de estos elementos populares siga tomándose como un tabú ya que el mismo Enrique Chagoya demuestra que con ellos se puede ironizar y satirizar sobre conflictos en encuentros interculturales sin dejar de lado la autocrítica dentro de este contexto, es el hecho de que se incrustaron permanentemente en la memoria e imaginario colectivo de no sólo una generación y, además, hemos permitido que se conviertan en aspectos representativos y complacientes que prolongan sus pretensiones a la actualidad.

Al tener en cuenta este panorama, se revela un peligro latente para quienes recurrimos a estas estrategias: caer en la neutralidad, entendida como despolitización y despersonalización de las cualidades plásticas y



Fig. XIII. Alusión a la pieza de Francis Alÿs, *Paradoja de la praxis I. A veces hacer algo no conduce a nada*

conceptuales de la propuesta –por lo tanto, la apatía respecto a rasgos locales y su consecuente pérdida paulatina– si no se le da un propósito sensato y preciso a la *apropiación* más allá de la nostalgia. El uso reiterado y el auto sometimiento a parámetros de otras épocas, estéticas forasteras o imágenes mediáticas –ahora hipermediáticas<sup>27</sup>– puede llegar a limitar la capacidad del imaginario personal, por lo que es necesario vislumbrar sus posibles consecuencias. Gerardo Mosquera, advierte sobre la antropofagia, la transculturación y otras nociones basadas en la apropiación: “Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea” (Mosquera, *s.f.*, p.9). Si bien es cierto que en la construcción de una imagen desde sus cimientos interviene la congruencia entre el soporte, el material, las herramientas, los elementos formales seleccionados, las motivaciones y los objetivos, en el acto de anexar imágenes foráneas a la composición, se abre la posibilidad de desplazar u obstaculizar, incluso negar la oportunidad de forjar o imaginar nuevas alternativas o propuestas más allá de las implicaciones del reciclaje de imágenes; también podría asumirse como una postura donde se rehúye de las conclusiones personales bajo el argumento cómodo y pesimista del “ya todo está hecho”<sup>28</sup>. Sin embargo, al estar de acuerdo en su uso como un recurso –fructífero aplicado certeramente– en la edificación de un discurso y en la aportación semántica de la imagen (como señalan Julia Kristeva y R. Barthes respecto a la estructuración del texto literario<sup>29</sup>, que bien podemos usar como análogo), es necesario detenerse a pensar en el momento en que se encarna como uso reiterado hasta volverse a la inercia del –usando la jerga mediática– *trending topic* superficial y analizar si realmente es efectivo, necesario y si vale la pena retomar, citar, extender, robar, torcer, *samplear*, modificar, mezclar, etc.; si no llegara a serlo, superar la tendencia del *remix* y generar imágenes procurando un imaginario personal. Recordemos que la *apropiación* es un recurso, no una norma. Finalmente, las herramientas que despliega nuestra época son muy variadas y los tenemos a plena disposición.

### 1.2.2 Apropiación y dimensión política de la imagen

Siendo productores plásticos es fácil refugiarse bajo la *apropiación* como estrategia creativa, pero sería irrelevante si no existe la conciencia sobre lo que se está haciendo con imágenes prestadas, referidas, homenajeadas o incluso plagiadas. Como bien señalan George Didi-Huberman y Serge Gruzinski, el territorio de las imágenes está en constante tensión y sus aplicaciones tienen una dimensión política<sup>30</sup>, por lo que no basta conformarse únicamente con hedonismo por la nostalgia, calidad técnica o cualidades ornamentales.

27 Ya que muchas de esas imágenes las consumimos a través de la interfaz virtual.

28 “Ya nadie es original; nadie debe ser original, más bien se trata de la forma en que unen la información... El genio ya no es una figura aislada, el genio es alguien que está ensamblando cosas que ya se han hecho y las une de maneras nuevas [...]”. Kenneth Goldsmith. Entrevista realizada por el Centro de Cultura Digital, <http://www.centroculturaldigital.mx/es/proyecto/entrevista-a-kenneth-goldsmith-de-ubuweb.html> [consultado 01.05.2016]

29 “[...] todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto, [...]”. Kristeva, J. en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en la revista francesa *Critique* (1967). “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” Barthes, R. (2012). *El susurro del lenguaje*, Paidós: Barcelona, p.80.

30 Ver *Cuando las imágenes toman posición* y *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 – 2019)*, respectivamente.

Dentro de la abrumadora sobreproducción de imágenes no podemos darnos el lujo de generarlas ignorando su aplicación o uso en determinados momentos. Si se apela al argumento de la contaminación visual o sobreproducción de imágenes fútiles, sería ingenuo alienarse al producir sin un sentido u objetivos claros. La responsabilidad sobre lo que escogemos para apropiar radica en qué es lo que queremos perpetuar. Y lo que se sigue perpetuando es Disney, Pokémon y Hollywood, no sólo como lo que son –medios de entretenimiento– sino pretendiendo otras alturas investidos con “lo artístico” y desde nociones auto exóticas. Tomar en cuenta el momento y espacios particulares desde donde se actúa también es importante en la medida de qué es lo que se dice y qué se omite de la vida diaria. Bertolt Brecht escribía desde el exilio en 1938:

“Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos./ Es insensata la palabra ingenua. Una frente lisa/ revela insensibilidad. El que ríe/ es que no ha oído aún la noticia terrible,/ aún no le ha llegado. ¡Qué tiempos éstos en que/ hablar de árboles es casi un crimen/ porque supone callar sobre tantas alevosías!”<sup>31</sup>

La seducción del *apropiacionismo* sumada a los íconos populares parecen desviar la atención del hecho de que esta estrategia coexista y se empalme con el sistema económico actual donde se lucra eficazmente por medio de la nostalgia<sup>32</sup> o, por ejemplo, abonan la evasión de conflictos bélicos y violentos que nos rodean, tal vez no directamente viviendo en esta ciudad (CDMX) ni mucho menos en la intensidad de la época en que vivió el escritor alemán o han vivido personas en estados como Michoacán, Oaxaca o Chiapas, pero la tensión política, económica y social no es poca como para impulsar únicamente imágenes de entretenimiento o “golosinas culturales”; un claro ejemplo del fenómeno de la nostalgia se encuentra en las intervenciones de las estaciones del Metro (atribuidas a una dibujante llamada Shayera Gal<sup>33</sup>) en donde sustituye la imagen de la estación por un personaje análogo de algún videojuego o caricatura (Fig. XIV), en contrapunto están las intervenciones del colectivo “Redretro. Sistemas de Transporte Onírico”<sup>34</sup> realizadas bajo el mismo *modus operandi* pero con un evidente corte crítico (Fig. XV).

Sin embargo, es pertinente reconocer el peligro de optar por contenidos “críticos”: en el sexenio 2006-2012 se le dio amplia cobertura mediática a la “ola de violencia” nacional –*ad hoc* a la agenda política del momento– y en el área cultural se vio reflejado como tema en las distintas disciplinas humanistas muchas veces de forma tendenciosa u oportunista<sup>35</sup>. Ahora, pasado el cacareo de “la guerra contra el narcotráfico”

31 Extracto del poema *A los hombres futuros* (1938).

32 En los últimos años han sido frecuentes las secuelas, relanzamientos y remakes de películas, videojuegos y series animadas que los niños y jóvenes disfrutaron en la década de los noventa y hoy en día estos mismos tienen el suficiente poder adquisitivo para “revivir” aquella época por medio de contenido y mercancía original (y pirata).

33 Publimetro. (2012). Publimetro. México, D.F. “El lado geek del Metro de la Ciudad de México”. <https://www.publimetro.com.mx/mx/geek/2012/07/30/lado-geek-metro-ciudad-mexico.html>

34 Ver <http://www.redretro.net> [consultado 22.11.2017]

35 En la edición 53 de la Bienal de Venecia (2009), por ejemplo, fue remarcada la participación de Teresa Margolles con piezas como *Narco mensajes*, textos bordados con hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos en México.



Figs. XIV. Intervenciones diseñadas por Shayera Gal.



Figs. XV. Intervención realizada por el colectivo Redretro [imagen extraída de <http://www.redretro.net>].

siguen las ejecuciones, persecuciones, desapariciones forzadas de activistas, ciudadanos y reporteros con el mismo ardor que hace diez años pero no así el impulso de las propuestas alienadas al engranaje cultural oficialista, ni mucho menos las propuestas autónomas<sup>36</sup>.

La pregunta que resulta es ¿Cómo dotar de sentido a estrategias como la apropiación en el contexto presente?

### 1.3 Reflexiones sobre Uso de la Estampa Actualmente

Y más específicamente ¿Qué papel juega la estampa que recurre a estas estrategias apropiacionistas en la vida contemporánea? ¿Cuál es su vigencia? ¿Tiene algo que aportar aún? ¿En qué lugar se encuentra la presente serie gráfica?

La estampa que se refugia en su particular tradición, de la que se dice representa tanto un bache como una de sus fortalezas frente al predominio de la imagen digital y puede tomar compromiso de su producción desde su historia: en la escuela de arte -con suerte- se enseña que tempranamente se usó como un recurso técnico para ilustrar textos así como su cualidad “democrática” lograda por su reproductibilidad, pero poco se acentúa sobre su exclusividad o su aplicación como instrumento de alineamiento, implantación y divulgación de ideas unidireccionalmente<sup>37</sup>, estrategias aprovechadas en la imagen mediática de hoy en día, sin embargo, eso no significa que no debamos de usarlo como tal, sino que su factibilidad se haga con un sentido responsable (a sabiendas de su menor impacto en relación a la imagen mediática y del público al que se dirige), ya que, como productores visuales, pensamos y reflexionamos el mundo a través de las imágenes. George Didi-Huberman comenta:

“Imaginemos que en lugar de imágenes hablamos de palabras: estamos completamente rodeados del lenguaje del poder, el lenguaje televisivo, el lenguaje del mercado, etc. ¿Acaso entonces no podemos hablar? ¿Acaso porque desde Goebbels hasta Sarkozy el lenguaje se emplee para mentir debemos dejar de usar el lenguaje? En absoluto, hay que usar el lenguaje de manera correcta, eso es todo. Devolver al lenguaje su fuerza, devolver a las palabras su sentido. Con las imágenes ocurre lo mismo: son un espacio de lucha. En la polémica entre Godard y Lanzmann, yo estoy evidentemente al lado de Godard, porque Godard piensa que debemos hacer un uso de las imágenes como arma, con un sentido político.”<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Como excepción significativa, en 2017, pasados tres años de las desapariciones de los normalistas de Ayotzinapa, la agencia de investigación *Forensic Architecture* (colectivo multidisciplinar integrado por arquitectos, artistas, activistas, científicos, abogados y cineastas) con sede en Goldsmiths, Universidad de Londres, presentó la exposición *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* en el MUAC, donde muestra por primera vez una plataforma cartográfica interactiva que mapea y examina las diversas narrativas sobre el caso Ayotzinapa. <http://muac.unam.mx/expo-detalle-131-forensic-architecture> [consultado 11.11.2017]

<sup>37</sup> Es decir, de la burguesía al pueblo o bien del poder hacia las masas. Recordemos que en la época virreinal la liturgia católica se enseñaba a los indígenas mediante las copias realizadas en grabado (buril, aguafuerte) de pinturas europeas, de las cuales hicieron reproducciones e interpretaciones; o las ilustraciones imaginativas con las que exploradores europeos mostraban el nuevo continente a sus connacionales. Por otro lado, la estampa fue usada como efectivo medio de información para los sectores analfabetas de inicios del siglo XX, teniendo grabadores como Manilla y Posada como algunos de los exponentes más significativos.

<sup>38</sup> George Didi-Huberman en Fernández-Savater, A. (18 de diciembre de 2010). “Las imágenes son un espacio de lucha” [Entrevista]. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueraelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha> [Consultado 06.06.2017]

Entonces, para resistir a la inmensa oferta y variedad de imágenes que el mundo produce minuto a minuto, la estampa de método ortodoxo requiere cumplir con ciertos requisitos: primeramente, se encuentra la calidad técnica, indispensable para cualquier producto cultural que se quiera ofrecer al escrutinio público, académico y/o profesional, ya que se aboga por el conocimiento a través de la contemplación. Si hablamos de una imagen que presume de sus cualidades técnico-tradicionales -como su reproducción limitada en relación con los medios digitales- que sólo puede lograrse por medio de la especialización, sería inconsecuente presentar un ejemplar deficiente en su ejecución o impresión; el dominio del lenguaje es indispensable antes de decir con precisión cualquier cosa. Si se parte de la idea de un avance técnico progresivo de la imagen gráfica a través de la historia del arte, ahora debemos tomar en cuenta, fuera del carácter técnico y ornamental, su posible impacto, uso y aplicación en diversos ámbitos además del cultural. ¿Quiénes las producen? ¿A dónde y a qué público son destinadas? ¿Qué estrategias se usan para su activación? ¿Cuál es su objetivo? ¿Desde dónde se está dando a conocer? ¿Es necesario presentar, exhibir o publicar las imágenes en galerías o museos? Al tener un proceso metódico y prolongado de guiños alquímicos, conlleva un tiempo para la constante reflexión de la misma donde caben las cuestiones anteriores; los grabadores le otorgamos importancia por las consideraciones, pretensiones “artísticas” y tiempo invertidos en una sola imagen, en relación con la mediática que se asocia con lo inmediato y efímero: una estampa se conserva físicamente como se hace con un libro o retrato familiar, pero difícilmente se hace con un *meme* encontrado en la red o un anuncio publicitario. Pero el culto a la estampa actual de hechura tradicional, no debe quedarse únicamente en la calidad técnica, sino extenderse enfáticamente hacia sus contenidos, por lo que se le debe exigir a la estampa actual una formación consistente con su historia pero principalmente con su contexto.

Al sentirme involucrado dentro de este panorama, la idea de la estampa ortodoxa parece perder credibilidad al orientarse como un fetiche u objeto de coleccionismo de élite. El carácter social de la estampa (ejemplificado claramente en la producción de carteles del movimiento estudiantil de 1968 o en los panfletos ilustrados por Posada) mayormente se ha transmutado en proyección cultural de exclusividad. ¿Cuántas personas y qué tipo de personas tienen acceso a estampas originales? Aún y cuando existe en la ciudad un museo dedicado a la estampa y la academia de artes tiene su propio acervo, el impulso y sus revisiones siguen siendo insuficientes. Puedo recurrir al argumento de la falta de formación en torno a la estampa pero más profundo aún es la falta de formación en cuanto al uso y consumo de las imágenes en general. Las imágenes también son información y conocimiento, por lo cual la estampa debe buscar la manera de resistir a su restricción comunicativa. De momento sólo puedo pensar en el cartel como alternativa, es decir, el traslado de cualquier técnica de estampación al plotter, por ejemplo. De esta forma, aunque existe la posibilidad de pérdida en la traducción de un medio a otro, no disipa su carácter de estampa, se vincula con su historia y, más importante aún, ejerce la libertad de transmitir ideas a públicos heterogéneos.





## Capítulo II

Montaje e intertextualidad

## Capítulo II. Montaje e Intertextualidad

*Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.*

Jorge Luis Borges<sup>39</sup>



ABLAMOS ya de una estética ecléctica, polimorfa o heterofónica, análoga a la confrontación cultural, que da cabida a la apropiación entendida como cita, parodia, ironía o incluso plagio, a veces todo entremezclado con sus posibilidades infinitas y hasta absurdas, confrontaciones en donde lo mítico pierde solemnidad (o tiene una lectura diferente a la original).

Las apropiaciones son de uso corriente pero a diferencia del plagio conllevan una alteración del original, desde el simple hecho de extraer una imagen de su contexto o incluirla en otro nuevo implica una modificación de su sentido, sin embargo, sigue teniendo el referente original lo que hace de este recurso una herramienta importante en términos retóricos. En este sentido, la imagen original se violenta a la vez que se homenajea aunque de forma indirecta, ya que el copista se supedita a la estética de una imagen específica al escogerla sobre otras tantas que, como sabemos hay muchas propuestas que ejemplifican los mismos temas, o en lugar de ignorarla o hacer una versión, no digamos inédita pero sí propia. Aunque en la citación pueda existir la intención de denigrar, criticar o parodiar, al replicar determinada imagen, automáticamente se le otorga un valor, reconocimiento y espacio dentro de la nueva composición o contexto. Sin embargo, pueden darse situaciones en las que no se recrea una imagen determinada: en el caso de la estampa original de “Los desastres de la Guerra” intervenida por los hermanos Chapman (Fig. XVI), sucede que no hay supeditación al recrear la imagen original como en los casos citados anteriormente, pues se trata de una estampa original y sólo queda la autoría del acto gravoso sobre ella, mismo que Marcel Duchamp mostró en *L.H.O.O.Q* (aunque de forma simbólica por tratarse de una reproducción de la pintura de Leonardo) (Fig. XVII). Este acto recuerda las imágenes de Francisco Toledo que realizó como colaboración para el libro *Nuevo catecismo para indios remisos* de Carlos Monsiváis, en las que incidió encima de matrices virreinales al buril con sus temas peculiares (Fig. XVIII).

Las distintas maneras de referir, citar y apropiarse de determinadas imágenes son usuales pero la intención y las maneras de ejercerlas son muy particulares y en ocasiones desdibujan los límites con el plagio o el vandalismo; se les llama miscelánea, pastiche o collage a los fragmentos de imágenes yuxtapuestos pero en un sentido estricto, el intertexto y el montaje, aunque comparten evidente cercanía formal, nacen en distintos medios e implican cierta actitud más allá de la mera aglomeración de elementos.

<sup>39</sup> Extraída de “Utopía de un hombre cansado” en *El libro de arena* (1975)





Figs. XVI, izquierda. Hermanos Chapman..(2003). [Proyecto] *Insult to injury*. Intervención a estampas originales impresas póstumamente (1937) pertenecientes a *Los desastres de la guerra* de Fco. De Goya.

Fig. XVII, centro. Marcel Duchamp. (1919). *L.H.O.O.Q.*, intervención a tarjeta postal.

Figs. XVIII, derecha. Francisco Toledo. (1981). Placa de cobre del siglo XVIII o XIX regrabada con aguafuerte y buril perteneciente a la carpeta *Nuevo catecismo para indios remisos*.

## 2.1 Intertexto y Diario de Trabajo de Bertolt Brecht

En el **Capítulo I** se hizo evidente el fenómeno del uso de distintos imaginarios en un mismo espacio, estrategia recurrente en la producción simbólica desde mediados de siglo XX y hasta las últimas décadas del presente siglo; también se sugirió que dicho fenómeno es resultado de la tensión cultural (rechazo-intercambio) a la que estamos expuestos, en tanto individuos y como sociedad. Para poder exponer y comprender este fenómeno recurrí al término “confrontación cultural”, y en cuanto a la producción simbólica de esta época apelaré a los conceptos de **intertextualidad** y **montaje**.

### 2.1.1 Intertexto

El concepto de **intertextualidad** es utilizado por primera vez por la lingüista Julia Kristeva en 1967<sup>40</sup>, con el cual explica el método del escritor Mijaíl Bajtín, quien estructura el cuerpo de la novela como una polifonía textual, es decir, la interrelación de fragmentos o citas de otros textos, idea que rescata Michel Foucault en *Escritura de sí* (1983) al referirse a los *Hypomnémata*,

<sup>40</sup> En su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en la revista francesa *Critique*.

[...] libros de cuentas, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria. [...] En ellos se consignaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído, reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu. Constituían una memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores. Formaban también una materia prima para la redacción de tratados más sistemáticos, en los que se ofrecían los argumentos y medios para luchar contra un defecto concreto (como la cólera, la envidia, la charlatanería, la adulación) o para sobreponerse a determinada circunstancia difícil (un duelo, un exilio, la ruina, la desgracia).

Por su parte, Roland Barthes en *Teoría del texto*, escribe:

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos, rítmicos, fragmentos de usos sociales, etcétera. [...] La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.<sup>41</sup>

El teórico de literatura Gérard Genette (1989), busca englobar un conjunto de categorías para designar los distintos usos de textos injertados en otro bajo el término de *trasntextualidad*, donde refiere el término de Kristeva y lo expone como:

[...] relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo: así, cuando Mme. des Loges, jugando a los proverbios con Voiture, le dice: <<Éste no vale nada, ábranos otro>>, el verbo abrir (en lugar de <<propone>>) sólo se justifica y se comprende si sabemos que Voiture era hijo de un comerciante de vinos. (p.10)

Ejemplos de intertextualidad los encontramos en la literatura universal desde *La divina comedia*, composición de fragmentos mitológicos, cristianos, teológicos y populares, hasta el texto antes referido *Contra la originalidad* de Jonathan Lethem, estructurado en su totalidad con fragmentos de otros textos; en propuestas musicales como la obra sinfónica de Leo Brouwer, *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo* (1967 - 1969) donde cita abiertamente y de forma simultánea a compositores como Bach, Beethoven, Mendelssohn y Bártok; o los álbumes de la agrupación estadounidense Mr. Bungle que si bien no cita a otras bandas o autores sí hace alusión a variados estilos (como el jazz, música experimental, swing, ska, funk, punk, death metal, *lounge*, pop, etc.) dentro de cada una de sus canciones, en una técnica similar como lo hizo Frank Zappa; o en la cultura popular, las diversas caricaturas que parodian u homenajean films en sus

<sup>41</sup> Citado en Antonio Mendoza. (2008). *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, pp. 12-13.

diálogos o en la misma animación como es el caso recurrente en los capítulos de “Los Simpson” o en “Las aventuras de Rick y Morty”, o bien, en los collages plásticos de artistas pop como Peter Blake y David Salle, sin dejar de mencionar a los citados Robert Rauschenberg y Enrique Chagoya.

Elizabeth Valencia explica: “[...] la intertextualidad sostiene que la escritura es el espacio de circulación e intercambio de ideas y conocimientos; [...] esta práctica intertextual permite la construcción de la subjetividad y la intersubjetividad, de tal manera que todos somos uno y distintos; a su vez, el texto publicado es propiedad privada mientras que el intertexto pertenece a todos [...]”<sup>42</sup>. Es decir, la intertextualidad se desarrolla como un símil de la cultura polimorfa, un espacio donde cualquiera está sujeto al intercambio e influencia de ideas y conocimientos, por lo tanto a citas inconscientes provenientes de distintas fuentes, tiempos e idiosincrasias según un particular interés o visión personal. Cada vez que citamos de esta forma en la cotidianidad estamos ejerciendo el intertexto, en contrapunto con una auténtica cita que debe contar con la declaración de su procedencia.

Tomando de ejemplo la teoría literaria uso de analogía a la novela (o el texto, en síntesis), para explicar la imagen impresa o estampa en la que se puede hacer uso de otras imágenes, estructuras y estilos originarios de distintas fuentes, para integrarlas en su totalidad o parcialmente en una nueva composición junto con el imaginario personal, un ejemplo más de cómo se desenvuelven las hibridaciones o confrontaciones culturales en un mismo cuerpo o espacio (llámese físico, literario, sonoro o visual).

### 2.1.2 Montaje

Las anotaciones de Georges Didi-Huberman (2013), hablan sobre los *Diarios de trabajo* o *Arbeitsjournal* del escritor Bertolt Brecht y describe su metodología de trabajo donde –parafraseando a Didi-Huberman– confronta las historias del autor (historias con minúsculas) con la historia del mundo entero (la historia con H mayúscula) (p.19); aunado a su diario de trabajo, describe la particular actividad de Brecht, en calidad de exiliado (1933-1948), para recopilar imágenes fotográficas y documentales de todo tipo<sup>43</sup> en el *ABC de la guerra* o *Kriegsfiel* así como su método para separarlas de su sistema discursivo original, o bien, ampliar su lectura confrontando con otra perspectiva por medio de la técnica del montaje.

Esta técnica permite relacionar dos o varios objetos, incluso de contextos diferentes, en un mismo soporte, “[...] fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados [...]” (Didi-Huberman, 2012, p.20). En el proceso de seleccionar, cortar y pegar se recomponen las imágenes y en su yuxtaposición se generan nuevos o diferentes significados, pero sin perder necesariamente sus referentes originales. En la lámina perteneciente al *Arbeitsjournal* del 15 de juio de 1944, Brecht nos presenta tres recortes: en el primero se ve al Papa Pío XII

<sup>42</sup> “El placer de la intertextualidad” en Lydia Elizalde (coord.). (2014). *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*. México: Itaca, pág. 10

<sup>43</sup> Es decir, reproducciones de obras de arte, recortes de prensa, rostros de sus prójimos, esquemas científicos, naturalezas muertas, estadísticas, paisajes, gráficos económicos pero principalmente centra su atención en los sucesos de la segunda guerra mundial: guerra aérea, víctimas, ruinas y dirigentes.

haciendo el gesto de la bendición, luego al mariscal nazi Erwin Rommel estudiando un mapa con su estado mayor y, finalmente, un osario o fosa nazi en Rusia (Fig. XIX). Didi-Huberman (2013) analiza:

Esos tres acontecimientos separados en el espacio son, en efecto, exactamente contemporáneos. Proviene pues de una misma historia. Su montaje nos muestra cómo un jefe religioso no bendice al mundo más que para lavarse las manos de las injusticias que pasa bajo silencio; cómo, a las manos levantadas del Papa, hace eco la varita que Rommel dirige autoritariamente sobre el mapa, designando el lugar donde quiere atacar; y cómo a esos dos gestos del poder (religioso, militar), responden los gestos de sufrimiento y de lamento de aquellas que ya no tienen nada, esas mujeres rusas que desentierren y abrazan trágicamente a sus muertos. Entonces ya no se puede decir que esas imágenes no tienen que ver. (p.71)

En este montaje de sucesos realizado a través de una mirada crítica, sale a relucir el interés por atravesar el discurso original, oficialista, que pregonan las imágenes mediáticas por encima de una lectura cronológica de la historia; se favorece a la “red de relaciones [...] que se esconde tras los acontecimientos [ya que] ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad atrás de lo que se describe” (Didi-Huberman, 2013, p.56), dicho de otro modo: por cada historia que se cuenta o imagen que se encuadra hay otra historia que se omite, por lo que es preciso poner en práctica un pensamiento asociativo y cierta actitud escéptica ante las imágenes, como lo advierte el artista Harun Farocki: “Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico).” (Farocki, 2015, p.13)

En el montaje “no se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas –ya que disponer de las cosas es hacer de ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino de sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos.” (Didi-Huberman, 2013, p.77) Acoger en un mismo espacio opiniones diferentes con el fin de intentar un acuerdo es fundamento de la dialéctica, y en el caso del *Arbeitsjournal* y *Kriegsfiel* de Brecht, se abren paso como imagen dialéctica, pero más que un método que busca un lugar común, procura contrastar y confrontar “heterogeneidades para *dys-poner la* verdad en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino de las ‘correspondencias’ [...]” (Didi-Huberman, 2013, p.85). Desorganizar o volver a ordenar formas o imágenes variadas en el punto de su más improbable relación a través del montaje es una forma de comprenderlas dialécticamente, extrayendo de esta confrontación, nuevas o diferentes facetas de las mismas imágenes.

Intercalar fragmentos de cosas heterogéneas y anacrónicas, unas junto a otras, supone el riesgo de aparentar pérdida de cohesión o falta de organización (entendida como cronología de acontecimientos así como orden formal o compositivo), así mismo, se ofrece un laberinto de interpretaciones variadas al espectador que no tenga el bagaje necesario. Y ciertamente así es, porque

[...] las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho, no están ni siquiera ‘en el presente’, como se piensa por lo general de manera espontánea. Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén ‘en el presente’ lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la *memoria en la historia*. (Didi-Huberman, 2012, p.22)



Fig. XIX. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 de junio de 1944.



Fig. XX. Fotogramas del falso documental *La Commune (Paris, 1871)*.

Como ejemplo de las complejas relaciones está el falso documental *La Commune (Paris, 1871)* (2001) del cineasta inglés Peter Watkins en donde relata los sucesos de la Comuna durante sus pocos meses de duración: dentro de un set de grabación (una fábrica abandonada) se realizó la caracterización de los personajes con actores no profesionales que, además de pronunciar los guiones basados en extractos de notas, entrevistas y declaraciones de la época, practicaron cierta licencia para proponer, no como meros representantes, sino como personas actuales, con sus propias palabras y exigencias hacia el momento histórico del que son partícipes. Este giro en la narrativa de los sucesos de La Comuna generó el nexo directo entre dos épocas distintas que, además, fue insinuado con la intervención de actores interpretando a reporteros con micrófono y videocámara en medio de la *ficción documental* (o *montaje documental*<sup>44</sup>) para registrar los acontecimientos de la lucha social parisiense de 1871 (Fig. XX), así como el descontento de la población en pleno siglo XXI; cabe mencionar que en el acto, ejerce una crítica a la tensión mediática entre la prensa informativa de aquella época (la opinión versallesca contra la prensa parisiense), tensión vigente hoy en día en muchas latitudes. Estas estrategias muestran cualidades del **montaje** realizado por Bertolt Brecht, mismas de las cuales George Didi-Huberman (2013) da fe al referirse a la figura del poeta épico y a su capacidad de interrumpir y remontar por su propia cuenta el curso de la historia en sus fábulas, ya que éstas:

[...] sirven para crear un *montaje de historicidad inmanente*, cuyos elementos sacados de lo real, inducen por su puesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se halla ni en la intemporal ficción, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la realidad. La pura ficción –por ejemplo, la de *Metamorfosis* de Ovidio– desconoce toda historicidad, se arriesga a cada instante a caer en el mito. Pero la pura narración documental –por ejemplo, la de un reportaje documental de *Life*– desconoce asimismo su historicidad inmanente puesto que la hace recaer enteramente sobre las cosas en detrimento de las relaciones, sobre los hechos en detrimento de las estructuras. Ahora bien, no hay, en sentido estricto, ni metamorfosis completas, ni hechos absolutos. Por lo tanto, hay que darse “condiciones de experimentación” para mostrar el carácter no ideal de la historia, es decir, la *impureza* innata –la incompletud, el “carácter contradictorio”, conflictual, lacunario– de toda metamorfosis histórica. (pp. 58-59)

<sup>44</sup> Al referirse al uso del fotomontaje en el *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht, Didi-Huberman cita las palabras de W. Benjamin “el montaje verdadero parte del documento”. Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros, pág. 25

La estrategia narrativa de Peter Watkins, además de relacionarse con el montaje Brechtiano a través de las discontinuidades temporales y asociación de elementos tomados de la realidad, sugiere el recurso de la intertextualidad que acota Julia Kristeva, en la que encontramos la copresencia o interrelación de dos o varios elementos provenientes de distintas fuentes, conjugados en un mismo soporte, es decir, las exigencias sociales contemporáneas de los actores insertadas dentro del montaje argumental de los sucesos de la Comuna, dicho de otra manera, los reporteros registrando los sucesos y proclamas de los actores (como tal y en tanto personas reales), todos presentados a través de una técnica narrativa experimental en el medio audiovisual actual.

Cabe mencionar que en el falso documental también plantea la importante dimensión docente que propone Brecht (visible en obra de teatro *Los días de la comuna* (1949)), al no pretender ser una mera representación histórica, sino la presentación de una memoria crítica que sirve de base para las exigencias ciudadanas actuales.

## 2.2 Pasado y Tradición: Apropiación y Resignificación de Estructuras, Estéticas y Temáticas

La citación y apropiación de imágenes (pinturas, grabados, fotografías, etc.) se vuelca en una acción de apoyo para ejercer la memoria; la búsqueda de referentes es parte básica en la documentación para cualquier tema por lo que, hablando en términos de imagen, los referentes visuales o iconográficos tienden sus puentes hasta documentos históricos para confrontar situaciones entre pasado y actualidad, pero también a nivel formal, ya que cada época marca pautas en la forma de representar plásticamente los asuntos del mundo. De estas confrontaciones, cruces o interrelaciones iconográficas se generan narrativas de las cuales se pueden analizar las constantes, inconsistencias y posibles nuevas significaciones. Al respecto, Enrique Chagoya muestra que la apropiación de una imagen puede llevarse a cabo manteniendo el discurso original, pero aplicado a situaciones contemporáneas (Fig. XXI): en la imagen se observa la estampa *El sueño de la razón produce monstruos* perteneciente a la serie de los *Caprichos* de Francisco de Goya pero con una modificación evidente que causa extrañeza: la imagen es complementada o extendida por el lado superior derecho, y en lugar de los murciélagos atormentando al personaje tendido sobre el escritorio, encontramos una serie de explosiones atómicas, meteoritos y objetos ardiendo en un gran bracero en forma de cráneo estilo maya; la analogía de las preocupaciones o miedos del hombre se encuentra presente en ambas estampas. Y para rematar el argumento, agrega un sello color rojo con la imagen de un felino mutante, haciendo referencia a los murciélagos de la imagen original así como a la consecuencia de las detonaciones atómicas.

El escritor Bertolt Brecht, en sus *Diarios de trabajo* menciona la importancia del referente histórico en la obra de arte por encima de “la autonomización abstracta de los medios formales” (Didi-Huberman, 2013, p.25) o bien, el arte por el arte. Su interés se basó en la idea de aprender, de conocer a través de los documentos históricos como los registros fotográficos, pero no como verdades absolutas, sino como un indicio del que deben ser descifradas las redes de relaciones detrás de una imagen –por ejemplo; sugiere que



Fig. XXI. Enrique Chagoya. Homenaje a Goya [Serie], 2012.



Fig. XXII. Bertolt Brecht. (1955). *Kriegsfibel* o *ABC de la guerra*, placa 47. El pie de foto detalla: "Un soldado americano contempla a un japonés moribundo al que se vio obligado a matar. el japonés se había escondido en una lancha de desembarco y disparó contra las tropas estadounidenses."

Y a manera de comentario, el epigrama de Brecht:

Se había enrojecido de sangre una playa  
Que no pertenecía a ninguno de los dos.  
Se vieron obligados, dicen, a matarse.  
Lo creo, lo creo. Mas preguntad: ¿por quién?

la imagen histórica encierra dos verdades, una de las cuales se oculta detrás de los “clichés visuales” a los que estamos expuestos cotidianamente. Al retomar una imagen documental, que por lo general es efímera (pues dura mientras se acaba de leer el periódico o se apolilla en las hemerotecas), le brinda una segunda vida bajo una mirada crítica que es ejercida por medio del montaje, es decir, la relación entre imagen, poesía, historia y realidad (Fig. XXII).

Elizabeth Valencia hace hincapié en la cualidad intertextual del intercambio de ideas y conocimientos a partir de la citación que permite, en primera instancia, un viaje al pasado, a otros textos, a otras asociaciones culturales, a otros discursos que le han precedido (Lydia Elizalde, 2014, p.23). Pero este viaje no sólo es turístico ya que es factible entrevistarse con los conflictos o contradicciones inherentes a cada época y contexto.

La intertextualidad, al promover intensamente el juego o trasvase de textos a través del tiempo entre autores, obras, temas, problemas y sentidos, constituye un cimiento firme para provocar la dimensión histórica del sujeto que se ve a sí mismo modificado al regreso de su viaje. (Lydia Elizalde, 2014, p.24)

De esto concluyo que, con el ejercicio del montaje y la intertextualidad, podemos asumirnos como seres históricos con la capacidad de acceder a la memoria colectiva para informar y animar el presente, con miras a proyectar un porvenir. Pero sumergirse en la historia significa tomar conciencia y responsabilidad de lo que se trae al presente, no se cita o se “toma prestado” sólo por mera nostalgia o simple capricho formal.

## Capítulo III

### Las Movilizaciones Sociales Inacabadas



### Capítulo III. Las Movilizations Sociales Inacabadas

*Repitamos sin cesar lo que se ha dicho mil veces ya,  
¡para no haberlo dicho una vez menos de lo necesario!  
Renovemos nuestras advertencias,  
¡aunque nos dejen en la boca un sabor a cenizas!*

Bertolt Brecht  
*Kriegsfibel* (1952)



UESTO QUE el tema es amplio y bastante estudiado por las áreas adecuadas, este capítulo únicamente se limita a servir como sencilla crónica y muestra de los motivos e inquietudes que detonaron el tema de la serie gráfica *Al cielo por asalto chido*, por lo que aborda el fenómeno de los movimientos sociales desde una perspectiva personal.

El objetivo principal de la serie *Al Cielo por asalto chido* es indagar, reconocer, reflexionar y registrar a través de la imagen o “metáfora visual” problemáticas o inconsistencias constantes en las protestas y movimientos sociales que he advertido en mis participaciones. En relación con la confrontación cultural, las insurrecciones sociales son un claro ejemplo de los conflictos a los que estamos expuestos. Históricamente la humanidad está cargada de hechos devastadores para las sociedades que han sido registrados en grabados, pinturas, fotografías y recientemente con medios audiovisuales; al apelar al ejercicio del grabado y a su historia con referencias a movimientos sociales (con sus nobles causas y sus traspés), intento fomentar la memoria para contrarrestar mi temor a que la amnesia histórica concluya en generalidad. Aprender de la historia, tan manipulada, escondida y a veces difícil de vislumbrar es un punto a reflexionar en este trabajo bajo la enseñanza del montaje y el intertexto.

Siendo la Comuna de París un movimiento netamente ciudadano (proletario en ese entonces), mostró pautas claves para los movimientos que le precedieron: es inaudito pensar que aún hoy en día siga exigiéndose a los gobiernos del mundo las libertades básicas (igualdad de derechos entre hombres y mujeres, libertad de expresión, salarios dignos, etc.) estipuladas en sociedades presuntamente civilizadas y democráticas. La importancia e impacto a nivel histórico, social y político de la Comuna fue determinante y ejemplar -así como lo han sido muchos alrededor del mundo, sin exceptuar este país- para los movimientos sociales de nuestra época. Desde una perspectiva personal, me fueron significativas las

palabras de Karl Marx al referirse a los comuneros: “toman el cielo por asalto”<sup>45</sup>. Este extracto ha sido usado y citado en varias ocasiones para desarrollar propuestas culturales (como la obra de teatro *Los días de la Comuna* (1949) de Bertolt Brecht) o el análisis de movimientos sociales como el del artista y sociólogo argentino Roberto Jacoby<sup>46</sup> en el que evidencia continuidad y paralelismos entre la Comuna y la Revolución Rusa de 1917; también es referido por el líder político Pablo Iglesias del partido español Podemos, en un discurso inaugural a finales de 2014: “El cielo no se toma por consenso: se toma por asalto”<sup>47</sup>. La noción de “Cielo” es muy fructífera iconográficamente hablando, y la frase compuesta “asaltar el Cielo” abre la posibilidad de desarrollar una composición iconográfica a través del ensamblaje (montaje, intertexto) de distintos imaginarios. En mi caso, me limito a contrastar y, en ocasiones, entretrejer situaciones y actitudes de la Comuna con las de movimientos actuales; para ello tomé un camino evidentemente visual, donde interpreté la metáfora de “cielo” de Marx para proyectar alegorías de conflictos recurrentes en la actualidad. Las cualidades del montaje y de la intertextualidad me permiten entremezclar registros de sucesos pasados junto con los presentes para ejercer un comentario materializado en estampas.

### 3.1 Anotaciones en torno a la Protesta y Movimientos Sociales

En el momento histórico por el que atravesamos, donde muchos grupos de ciudadanos manifiestan su descontento, preocupación y desconfianza a los administradores del Estado por medio de protestas que se hacen más periódicas o evidentes (ya que han sido ignoradas, pero nunca agotadas), es pertinente revisar nuestras acciones individuales en tanto partícipes de este contexto ya que en estas acciones públicas nos enfrentamos no sólo al poder hegemónico sino a otros grupos de todas clases sociales que no concuerdan y/o se sienten afectados en su cotidianidad por dichas acciones, descontento agudizado por la relativa normalización de la protesta social, así como por sus consecuentes disturbios en momentos álgidos.

Salta a la vista que muchas manifestaciones ciudadanas sean tomadas mediáticamente como pretexto para deslegitimar y aminorar las exigencias públicas, donde muchas veces han recibido por respuesta una injustificada y anticonstitucional represión, misma que ha provocado no solo enfurecer los ánimos sino, amenazas, centenares de heridos, presos políticos, desapariciones forzadas y asesinatos<sup>48</sup>, en situaciones escandalosamente desiguales e irresponsables por parte de los elementos del Estado<sup>49</sup>, pero más preocupante

45 “[...], sea como fuere, este levantamiento en París, aun si sucumbe a los lobos, chanchos y viles perros de la vieja sociedad, es la hazaña más gloriosa de nuestro partido desde la insurrección parisiense de junio. Compárese a estos parisienses, que toman el cielo por asalto, con los esclavos hasta el cielo del Imperio germano-prusiano del Sacro Imperio romano, con sus mascaradas póstumas, apestando a cuartel, a iglesia, a repollo de hacienda *juncker* y, sobre todo, a filisteo”. C. Marx. “Cartas a Kugelmann” en Marx, Engels, Lenin. (2011). *La comuna de París*, Madrid: Ed. AKAL, p. 104

46 Jacoby, R. (1986). *El asalto al cielo. Formación de la Teoría Revolucionaria desde la Comuna de 1871 a octubre de 1917*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.

47 Marin, B. (18 de octubre 2014). “Asaltar el Cielo’ ¿quién dijo eso antes? La frase usada por Pablo Iglesias, de la mitología griega a Karl Marx”. *El País*. Recuperado de [http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294\\_999870.html](http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294_999870.html)

48 Aguasblancas (1995), Atenco y Oaxaca (2006), Tlatlaya (2014), los normalistas de Iguala (2014), el desalojo en Ostula (2015), Xochicautla (2016) y el de maestros en el Zócalo (2016), así como la consecuente represión del magisterio en Nochixtlán, Oaxaca (2016), por mencionar un puñado de casos.

49 En el caso del desalojo en Ostula, donde los manifestantes no portaban armas de fuego, hubo un niño fallecido a causa de “balas perdidas” en el acto represivo; en el enfrentamiento de Nochixtlán, en condiciones similares, hubo 8 ciudadanos muertos y, extrañamente, también granaderos lesionados por arma de fuego. Ver: Castellanos, F. (20 de julio de 2015). “Tres muertos, entre ellos dos niños, saldo del ataque del Ejército en Aquila”. Proceso. Recuperado de <http://>

aún es que después de toda una ilación de movimientos ejemplares que nos han precedido, no logremos llegar a puntos de acuerdo en asuntos evidentes entre los propios ciudadanos, y en consecuencia, se ignore ajusticiar a los verdaderos responsables, ni hacer extensiva la intranquilidad a sectores populares apáticos, escépticos o desinformados que, a momentos, parecen representar un amplio porcentaje de la población. No es que la Comuna no haya tenido sus altibajos en cuanto a organización, al contrario y por eso mismo, teniendo de ejemplo a sus ciudadanos de convicciones políticas diversas (jacobinos, internacionalistas, bakunistas, blanquistas, marxistas), lograron en primera instancia crear la Comuna bajo un comité regulador, y aunque en sus últimos días el mismo comité generó la división y omitió contemplar a las mujeres en decisiones políticas, dejaron piedras angulares y nuevos cuestionamientos para los movimientos posteriores.

Ante el hecho de un gobierno ineficiente e indiferente que retoca la desigualdad e inseguridad social del país<sup>50</sup>, no es sorpresa esperarse un centenar de demandas ciudadanas de verdad y justicia hacia las acciones de lesa humanidad cometidos por agentes del Estado, que en todo caso procuran –sistemáticamente– ignorar, aminorar, ocultar y negar a pesar de las evidencias<sup>51</sup>. En un país donde se proclama un dudoso “desarrollo estructural” y “crecimiento económico”, es penoso que, a través del aparato judicial apoyado por estrategias mediáticas, abiertamente se intente criminalizar la protesta social que evidencia la falaz retórica hegemónica.

Ya en 1871, el desprestigio al que se enfrentaron los comuneros después de aprisionar a dos generales del ejército de Versalles y cometer el impulsivo asesinato de un tercero, los llevó a ser víctimas de una imagen desfavorable ante una sociedad mal informada por medio de la prensa manipulada por el gobierno del Presidente Provisional Adolphe Thiers; en efecto, los comuneros actuaron desde la inercia vengativa y fue un grave error de la insurrección, pero la prensa nunca habló en términos de genocidio de la –ahora conocida– “Semana sangrienta” promovida por Thiers<sup>52</sup>, ni de las propuestas y acuerdos que lograron como ciudadanos organizados dentro de la Comuna, pues más que avances fueron tildados de amenazas hacia la

[www.proceso.com.mx/411055/muere-otro-menor-tras-ataque-del-ejercito-a-civiles-en-aquila](http://www.proceso.com.mx/411055/muere-otro-menor-tras-ataque-del-ejercito-a-civiles-en-aquila);

Redacción Animal Político. (21 de junio de 2016). “El Gobierno acepta que hubo 8 muertos en Nochixtlán y vuelve a culpar a grupos extraños”. Animal Político. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2016/06/el-gobierno-acepta-que-hubo-8-muertos-en-nochixtlan-y-vuelve-a-culpar-a-grupos-extranos/>. [Consultados 06.07.2016]

50 “Para un país que no se encuentra en medio de un conflicto, las cifras calculadas son, simplemente, impactantes: 151,233 personas asesinadas entre diciembre de 2006 y agosto de 2015, incluyendo miles de migrantes en tránsito. Desde 2007, hay al menos 26,000 personas cuyo paradero se desconoce, muchas posiblemente como resultado de desapariciones forzadas. Miles de mujeres y niñas son abusadas sexualmente o se convierten en víctimas de feminicidio. Y prácticamente nadie ha sido condenado por dichos crímenes.” Al Hussein, Z. (7 de octubre de 2015). *Declaración del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos, Zeid Ra'ad Al Hussein, con motivo de su visita a México*. Naciones Unidas, Derechos Humanos, Oficina del alto comisionado [OHCHR]. Recuperado de <http://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=16578&LangID=S#sthash.19NSxZYY.dpuf> [Consultado 06.07.2016]

51 Ver: Redacción. (19 de junio de 2016). “Niega la CNS uso de armas en Oaxaca; hay 21 policías federales heridos”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/444569/niega-cns-uso-armas-en-oaxaca-21-policias-federale-heridos> [Consultado 06.07.2016]

52 Al tenor de “El orden reina de nuevo, ha triunfado la civilización”, Adolphe Thiers, en su discurso triunfal pone fin al movimiento proletario que propuso un nuevo camino y cuestionó la ideología en la que se asentaba la hegemonía de ese momento. “Cerca de 30.000 parisienses fueron muertos por la soldadesca desenfundada; unos 45.000 fueron detenidos y muchos de ellos ejecutados posteriormente; miles fueron los desterrados o condenados a trabajos forzados. En total, París perdió cerca de 100.000 de sus hijos, entre ellos a los mejores obreros de todos los oficios”. (Lenin Marx, Engels, Lenin, 2011, p.112).



ideología sobre la cual se asentaba la dominación de la clase hegemónica. Hecho “informativo” que nos es familiar cuando volteamos a ver la postura de los noticieros de mayor audiencia en México ante movilizaciones sociales.

Pero tampoco caigamos en el ingenuo ideal del “benigno movimiento social”, que hoy por hoy se torna aún más complicado ya que esta locución se ha vuelto erosionada y cuestionada, en términos de impacto inmediato, por la diversidad de facetas y fricciones entre los “manifestantes pacíficos”, los escépticos anti-partidarios y los devotos del “anarquismo” o de “acciones directas”. Estos últimos son quienes han llamado la atención en movilizaciones pacíficas recientes, conformando el autodenominado “bloque negro”. Contradictoriamente, sus acciones tienden más a aprovechar la situación de indignación para hostigar al aparato represor y desprestigiar a la movilización que al activismo y solidaridad con las exigencias ciudadanas: fomentan la violencia como el enfrentamiento con los elementos de “seguridad pública” y en todas sus participaciones, dañan y saquean los inmuebles cercanos y en muchas ocasiones, ponen en riesgo a la población que ejerce su derecho a protestar<sup>53</sup>.

Los porros o grupos de choque -mercenarios organizados- están constituidos por jóvenes (mujeres y hombres) afines a ideologías anarquistas desviadas. Aún y cuando se convoca a los participantes de marchas y movilizaciones sociales a manifestarse pacíficamente, estos “grupos radicales” intervienen con sus actos cuestionables, encaminados a robar escena ante los medios de comunicación<sup>54</sup>. Históricamente, ejemplos sobran, desde las participaciones documentados de los *halcones*<sup>55</sup> en 1968 y 1971, los acontecimientos de la huelga universitaria de 1999 o la quema de la puerta de palacio nacional de 2014<sup>56</sup>, por mencionar los casos más sonados. Por ilógico que parezca, casi nunca se registra que estos grupos de choque sean detenidos por elementos de seguridad, y de sus organizadores o líderes no se pronuncia nada.

En esta situación cabría preguntarse ¿quién contrata y dirige a estos jóvenes? Quiero decir, los responsables tienen nombre y rostro específicos, que a voces podríamos entrever, pero siempre se nos escurren entre un brumoso e intrincado escenario mediático y burocrático.

53 Ver León, M. (26 de mayo 2015). “Se enfrentan policías y encapuchados en el Hemiciclo a Juárez”. *El Financiero*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/se-enfrentan-policias-y-encapuchados-en-el-hemiciclo-a-juarez.html> [consultado 14.07.2016];

Muedano, Hernández, Rutz. (2 de octubre 2015). “Encapuchados lanzan objetos contra Palacio Nacional”. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/di/2015/10/2/encapuchados-lanzan-objetos-contra-palacio-nacional> [consultado 14.07.2016];

Redacción. (21 de junio 2016). “Jóvenes encapuchados bloquean Insurgentes a la altura de CU”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/06/21/en-201cmeaga-asamblea201d-universitarios-planean-apoyo-a-la-cnte> [consultado 14.07.2016]

54 Ver: Redacción AN. (1 de diciembre de 2014). “Acepta Sandino que participó en agresiones vs policías; ‘teníamos que defendernos’, dice”. *Aristegui Noticias*. Recuperado de <http://aristeguinoticias.com/0112/mexico/acepta-sandino-que-participo-en-protesta-del-20novmx-acusa-detencion-arbitraria/> [consultado 14.07.2016].

55 Ver: Castillo, G. (Sin fecha). “A 40 años. Porros incitan a manifestantes a marchar al Zócalo. El 26 de julio, primera trampa a estudiantes”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/26/index.php?section=politica&article=010n1pol>;

Castillo, G. (19 de junio de 2010). “Los *halcones* no fueron la única fuerza de choque que actuó en la matanza de 1971”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/politica/021n1pol> [consultado 11.07.2016]

56 Ver: La Redacción. (8 de noviembre de 2014). “Queman puerta de Palacio Nacional durante protesta por Ayotzinapa”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/387145/desborda-indignacion-que-se-vayan-todos-gritan-en-marcha-por-ayotzinapa> [consultado 11.07.2016]

### 3.1.2 De la estratificación social y su impacto en las protestas sociales

Como bien señala el pensador esloveno Slavoj Žižek, el proletariado de hoy dista mucho de ser como el de hace cien años<sup>57</sup>, esta clase se ha visto mellada en el transcurso del neoliberalismo en Latinoamérica. El estado de bienestar alcanzado por las exigencias proletarias del siglo pasado ha dejado de ser vigente. Ante la falta de ofertas laborales justas, la población más desposeída de la ciudad (CDMX) busca auto emplearse en cualquier otra actividad, por lo general informal, que va desde el comercio ambulante hasta las llamadas “microempresas” sin ninguna prestación ni garantías o condiciones laborales reguladas<sup>58</sup>. No hay un empleo fijo que pueda satisfacer las necesidades básicas (ni en la precaria jubilación es posible dejar de trabajar), por lo que son necesarias más de una alternativa para obtener algunos ingresos económicos que en casos extremos, actividades penadas legalmente llegan a ser una opción (llámese delincuencia organizada como los grupos de choque o el hurto en transporte público, por ejemplo).

Muestra de un amplio sector popular que no alcanza los -ahora- privilegios que brindaba el “estado del bienestar” al trabajador asalariado, son los coloquialmente denominados *chakas*, nombre despectivo que agrupa a varios jóvenes de distintas zonas populares y periféricas de la ciudad; tienen por común denominador pertenecer a las clases sociales menos favorecidas y se les identifica por características estereotipadas como sus atuendos de marcas deportivas (apócrifas), sus creencias religiosas (en San Judas Tadeo y la Santa Muerte), música (reggaetón, banda, duranguense) y se les asocia a la cleptomanía y a la drogadicción<sup>59</sup>. Intriga observar que en las protestas recurrentes (Ayotzinapa, 2 de octubre, contra las “reformas estructurales”, por ejemplo) es prácticamente escasa su participación, aunque a algunos se les puede ver de paso como vendedores ambulantes que ven una oportunidad en la multitud para ejercer su oficio, hecho que también revela la problemática de estratificación social, ya que gran parte de este tipo de movimientos sociales están compuestos mayormente por estudiantes de nivel medio superior y superior, distintos miembros de la clase media y agrupaciones ciudadanas y políticas, grupos donde no son integrados o no acceden fácilmente los primeros. Al contrario del discurso oficial hegemónico, no se ha logrado llegar hasta las amplias esferas sociales de donde provienen estos grupos marginales y muchos de ellos tampoco tienen la menor intención de hacerse partícipes (al verse excluidos de las cacareadas “oportunidades” que ofrecen las autoridades correspondientes), o acaso, si existe de por medio un beneficio

57 “El problema es: quiénes son hoy esos obreros. El primer paso es identificarlos, ubicarlos. Ya no es una única clase obrera, como para Marx. Sabemos que tenemos cada vez a más personas en paro, trabajadores precarios... Por decirlo de manera irónica, hoy la posición de un clásico obrero explotado –vale, te explotan pero tienes un empleo estable con un salario garantizado– es casi un privilegio. He ahí el primer problema. Deberíamos incluir a los que están fuera. No sólo a los inmigrantes indocumentados sino a los parados de larga duración. Creo que en las protestas en España, en Grecia, incluso en Francia e Inglaterra había muchos estudiantes que sabían muy bien que sus estudios no les iban a servir gran cosa. Deberíamos dirigirnos a todos estos grupos descontentos”. Ilya U. Topper. “Estoy harto de esa izquierda que ni si quiera desea ganar” [Entrevista a Slavoj Žižek], Recuperado en <http://msur.es/2014/11/05/slavoj-zizek/> [consultado 03.03.2016]

58 Ver: La redacción. (27 de septiembre de 2010). “Calderón logró la meta de Fox: ‘changarrizar’ a México”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/101848/101848-calderon-logro-la-meta-de-fox-changarrizar-a-mexico>;

Ballinas, V. (18 de diciembre de 2000). “80% de la microempresa mexicana surgió como opción de sobrevivencia”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/18/045n1soc.html> ;

Redacción / Sin Embargo. (15 de marzo de 2016). “Los empleados informales en México (30 millones) equivalen a la población de 5 países juntos”. *Sin Embargo*. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/15-03-2016/1636148>. [Consultados 30.03.2017]

59 No se confunda esta referencia como un acto de segregación, aunque la realidad muestra que jóvenes pertenecientes a este sector, socialmente, lo están; su mención es por sus claras particularidades como grupo social marginado dentro de la urbe y nos sirve como punto de partida para contrastar con otros grupos.



inmediato como en el caso del llamado “acarreo” (que tiene alcance en muchas esferas sociales) y la compra de votos auspiciado por partidos políticos en épocas electorales, pero sin responsabilizarse o tomar conciencia de las consecuencias a mediano y largo plazo que esto implica en la vida política y social de la ciudad.

Otro caso de grupos que bordean la marginación se evidenció en las marchas de los últimos años por parte de los transportistas ciudadanos que exigían un “aumento justo a la tarifa” ante el continuo incremento del precio de la gasolina<sup>60</sup>; mayormente se ven como un acto incómodo entre el resto de la población, que indudablemente no se solidarizaron a causa del sentimiento generalizado de rencor hacia las actitudes prepotentes e irresponsables del transportista público promedio, aunados al pésimo estado de las unidades y del servicio deficiente brindado. Por su parte, los manifestantes de esa ocasión, en general tampoco hacen acto de presencia en el resto de las demandas ciudadanas, (ojalá) no por falta de identificación con dichas proclamas, pero sí por la rutina laboral a la que se ven obligados a cumplir para solventar el día a día.

En otra arista, tenemos a los empleados del gobierno que son utilizados para “restablecer el estado de derecho” en “conflictos donde se rebasa el derecho de manifestación lícita y pacífica”<sup>61</sup>. En la época de la Comuna, existió La Guardia Nacional, conformada por los mismos ciudadanos, obreros sin ningún entrenamiento militar, pero con el claro objetivo de salvaguardar la integridad de la ciudadanía y mantener el orden público en tiempos de paz<sup>62</sup>. Irónicamente, los encargados de la misma empresa –la seguridad pública– en la CDMX, pertenecientes a los mismos estratos sociales que la mayoría de la población, son quienes ejercen la represión hacia los actos sociales de protesta. Al cumplir con las órdenes asignadas por sus superiores justifican la violencia y vejación contra los ciudadanos (incluidas personas mayores y reporteros<sup>63</sup>), y son éstos últimos los que, en un movimiento irónico de la ley, terminan siendo los infractores del derecho al manifestar legítimamente su insatisfacción con sus condiciones de vida y sus gobernantes, y nunca los que ejecutan la orden, ni mucho menos los que manipulan “legalmente” hacia la penalización de la protesta mediante acrobacias jurídicas.

Pero tampoco puedo dejar de mencionar que en contadas ocasiones, los actores de represión ciudadana se han visto en peligro. En años recientes tuvieron lugar varios actos de “justicia con la propia mano” perpetrados por la ciudadanía enardecida. El caso más recordado es el del linchamiento de tres elementos

60 Ver: Damián, A. (30 de enero 2013). “Comienzan transportistas movilizaciones para echar abajo el gasolinazo”. *MVS Noticias*. Recuperado de <http://www.noticiasmvs.com/#!/noticias/comienzan-transportistas-movilizaciones-para-echar-abajo-gasolinazo-231.html> [consultado 14.07.2016];

Redacción Animal Político. (16 de enero de 2017). “Protestas contra el gasolinazo: ciudadanos se manifestaron en 10 estados”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2017/01/protestas-gasolinazo-domingo/> [consultado 30.03.2017]

61 Parfraseo de la jerga usada en informes judiciales. Ver “Informe Gudiño Pelayo” en Correas, O. (2011). *La criminalización de la protesta social en México*. Ediciones Coyoacán: México, pp. 47-50

62 Fueron ellos quienes lograron instaurar un Comité Central que posteriormente dimitió a favor de la Comuna Ver. F. Engels. “Introducción a la edición alemana de *La guerra civil en Fracia*, publicada en 1891” en Marx, Engels, Lenin (2011). *La comuna de París*. Madrid: Ediciones Akal, p. 85

63 Ver: Martínez, P. (25 de noviembre de 2014). “#20NovMx: la policía agredió a familias... con ‘valor y gallardía’”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2014/11/20novmx-la-policia-agredio-familias-con-valor-y-gallardia/> [consultado 16.07.2016];

Méndez, R. (22 de noviembre de 2014). “Acusan agresiones de policía contra periodistas tras marche del #20NovMx”. *MVS Noticias*. Recuperado de <http://www.noticiasmvs.com/#!/noticias/acusan-agresiones-de-policias-contr-periodistas-tras-marcha-del-20novmx-108.html> [consultado 16.07.2016].

de la PFP en la delegación Tláhuac en donde sólo un agente salió con vida<sup>64</sup>. La inercia de la masa, aunada al poco eficiente sistema judicial, puede llegar a extremos irracionales como en la quema de generales en la época de la Comuna o al castigo y linchamiento de “presuntos” delincuentes sin juicio legal previo.

Excepcionalmente, existen otro tipo de movilizaciones donde no se hace uso de las conocidas “prácticas de contención” de los elementos de seguridad. Por ejemplo, la marcha “Iluminemos México” de 2008, compuesta principalmente por clases altas y algunos “artistas de televisión” que se mostraron intranquilos ante el clima de inseguridad, violencia y narcotráfico –característico de ese sexenio– condensado en el secuestro y asesinato del hijo del empresario Alejandro Martí<sup>65</sup>, fue divulgada con gran cobertura mediática. También cabe mencionar la inmediata reacción favorable de la presidencia ante las demandas de los empresarios miembros del Consejo Coordinador Empresarial contra la “Ley 3 de 3”, quienes solo se limitaron a protestar al pie del Ángel de la Independencia<sup>66</sup>.

Al ver estas situaciones, ya no parece tan extravagante pensar que la segregación social es indicio de la permanencia del modelo de castas, o bien, la “estirpe real” sobre súbditos o plebeyos<sup>67</sup>, aunque de forma velada por los “valores democráticos” que supuestamente permean nuestra sociedad. Basta con ver la periferia de la zona turística del centro histórico de la ciudad de México, donde es marcada una gran diferencia entre los grupos sociales que frecuentan esas zonas: por un lado –el lado agradable, la imagen proyectada al exterior– se encuentra la belleza del patrimonio histórico<sup>68</sup> y la heterogeneidad de la población, y por el otro (es decir, periféricos al Centro Histórico), el comercio ambulante, las vecindades descuidadas como el “barrio bravo” de Tepito, la Merced, la Lagunilla y más al norte, Peralvillo. El contraste es más desvergonzado si nos trasladamos al sector oriente de la ciudad, en Santa Fe: un muro divide las construcciones pudientes de las que se quedan en obra negra durante años. ¿Cómo, pues, es posible que lo único en la ciudad que crece desmesuradamente (en términos económicos y físicos) sean los enormes edificios de bancos, empresas privadas y centros comerciales? ¿Cómo es que una casa donde viven tres o cinco familias sume décadas en perpetua construcción y un centro comercial se levante en menos de dos años desplazando al comercio local de las mismas colonias populares?

64 Servín, M. (24 de noviembre de 2004) “Turba quema vivos a dos agentes de la PFP; otro en estado grave”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/24/042n3cap.php> [consultado 01.03.2017]

65 Dueño de la cadena de tiendas deportivas MARTÍ. Ver: Cano, A. (2008). “Decenas de miles corean en el Zócalo el reclamo: ‘¡si no pueden, renuncien!’”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/31/index.php?section=politica&article=005n1pol> [consultado 14.07.2016].

66 Ver: Miranda, J. (17 de junio de 2016). “Excesivo e impráctico, aplicar la ley 3 de 3 a la IP: empresarios”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/06/17/politica/009n1pol> [consultado 14.07.2016].

67 A finales de los años 80, Guillermo Bonfil comentó “[...] la predominancia de rasgos indios en las capas mayoritarias de la población y su presencia mucho más restringida en ciertos grupos de las clases dominantes indica que el mestizaje no ha ocurrido de manera uniforme y que estamos lejos de ser la democracia racial que con frecuencia se pregona”. Bonfil, G. (1987, 1989). *México profundo*. México: Grijalbo, p.40.

68 En 2012 se remodeló la Alameda Central, en el acto se desplazó y se prohibió la entrada a los centenares de vendedores ambulantes y personas sin hogar que hacían uso de este espacio público. Se negoció la reubicación de los vendedores en mercados regulados, pretendiendo remediar su situación laboral, pero es un hecho que estos vendedores no escogieron ese trabajo por gusto ni se plantaron ahí por casualidad. La crisis económica del país no se tapa remodelando un parque público con piso de mármol. Ver: Pazos, F. (9 de marzo de 2012). “Ambulantes de Alameda Central traban negociación”. *Excelsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/2012/03/09/comunidad/817268> [consultado 13.07.2016]

Los muros físicos, virtuales y metafóricos se elevan por todos lados y las razones para protestar sobran, sin embargo, se requiere de tacto e inteligencia por encima de la impulsiva indignación y lamento. La proclama –como mínima acción que podemos hacer– seguirá siendo “procurar mantenerse informado sobre los asuntos relevantes que nos afectan”.

### 3.2 Asalto al Cielo y la Comuna de París

Si bien La Comuna de París representa un recurso para desplegar la serie gráfica –ya que le da el nombre y es modelo a seguir a partir del falso documental de Peter Watkins– no deja de impresionar como ejemplo de una movilización y organización ciudadana, específicamente proletaria. El gobierno popular creado en medio de una situación bélica y en plena crisis económica y social, tuvo varios logros, que finalmente trascendieron como pautas esenciales en muchas de las exigencias de los movimientos modernos del siglo XX<sup>69</sup>, pero parece increíble que, a casi 150 años, alrededor del mundo, en nuestra sociedad democrática e incluyente, seguimos exigiendo el cumplimiento de las garantías individuales más básicas (educación, salud, trabajo e igualdad, entre otras).

El descontento en algunos sectores de la población es un hecho en la Ciudad de México, así como su contención de diferentes maneras, una de ellas es el reparto de dádivas superficiales entre la población de bajos recursos a través de programas sociales, como el ya conocido reparto de despensas y dinero electrónico en tarjetas como parte de campañas electorales<sup>70</sup>, o la distribución de televisores ante el apagón analógico de 2015, que más que un apoyo a la ciudadanía sirvió como una conocida estrategia política del gobierno en turno para diezmar los ánimos, lavar su imagen y de paso cooptar a los despistados y oportunistas.

Si los comuneros parisienses, en medio de un contexto en crisis, tomaron sus derechos más básicos por asalto por tan solo unas breves semanas ¿Es posible lograrlo en los días presentes y en esta ciudad? ¿De llegar a tal grado, cómo sería este nuevo asalto en plena desmemoria? Seguramente –pienso– se diría en las calles que sería algo así como “chido”.

#### 3.2.1 “Este es un Asalto chido” o desfiguros cotidianos

Es decir, algo “bueno, bonito, lindo, bien logrado, agradable y de lo mejor”. Pero “lo chido” siendo un concepto coloquial tan vago y polifacético, tiene como contrapunto, a esta definición complaciente y “buena

69 Como la separación de la iglesia y el estado, la educación laica y su apertura para los trabajadores, creación de guarderías para madres trabajadoras, abolición de tarjetas de registro y trabajo nocturno, casas de empeño clausuradas, deudas canceladas por un periodo en apoyo al trabajador, muchas fábricas fueron ocupadas por los mismos trabajadores y levantadas como cooperativas y asociaciones.

70 Redacción AN. (12 de marzo de 2014). “Caso Monex: PRI gastó más de 4 mil 500 millones de pesos en campaña de 2012”. *Aristegui Noticias*. Recuperado de <http://aristeguinoticias.com/1203/mexico/caso-monex-pri-gasto-mas-de-4-mil-500-millones-de-pesos-en-campana-de-2012/>  
Redacción / Sin Embargo. (20 de mayo de 2017). “Reforma: Equipo de Del Mazo entrega tarjetas a mujeres mexiquenses y dice que les depositarán cuando él gane”. *Sin Embargo*. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/20-05-2017/3220982> [consultado 7.11.2017]

onda”, la canción “Asalto chido” del cantautor Rodrigo González, en la que presenciamos un sentido irónico y ejemplar de cierta actitud recurrente en la vida cotidiana: la ligereza o despreocupación por las cosas<sup>71</sup>.

La canción en cuestión relata en primera persona el asalto rutinario de algún establecimiento de la ciudad, presumiblemente un banco; aquí el adjetivo “chido” indica que el asalto deberá transcurrir sin heridos y con un jugoso botín por recompensa, en otras palabras, un asalto prodigiosamente ejecutado, o sea, “chido” desde la perspectiva de los bandidos, también podría decirse que “bonito, lindo, agradable y de lo mejor”, pero no así para las víctimas. Cuando escuchamos en palabras del asaltante-narrador “Este es un asalto chido” y que usa una pistola .45 que le “bajó” o sustrajo a su abuelo, nos pone a dudar de la profesionalidad de los asaltantes, y principalmente afianza el temor de que la empresa no concluya debidamente. Así es ¡Hasta para perjudicar al prójimo hay que ser profesional! La improvisación de las acciones es “pan nuestro de cada día”.

En el caso de la presente serie, el calificativo “chido” viene a representar la excesiva ligereza o falta de seriedad de los protagonistas del asalto, es decir, el arrojo impulsivo de la insurrección social o, como coloquialmente suele decirse: un movimiento realizado “a la ¡viva México!” o “a la chingue su madre”.

#### 3.2.2 Asalto al Cielo + Asalto chido = Al Cielo por asalto chido

Sí, así como lo está leyendo, curioso lector. Tanto barullo para propiciar (y de paso, justificar) el encuentro imposible y seguramente recurrente entre dos (o más) puntos de la historia, tan disímiles entre sí, en un mismo espacio, tan “añejo” como sólo el grabado puede ser. Pero precisamente este calificativo (añejo) es una virtud porque el grabado, al cargar con toda su historia y tradición hasta este momento de la humanidad, le brinda la posibilidad de rastrear actitudes y posturas registradas en su momento para relacionar o contrastar con nuestra cotidianidad. Una imagen actual o contemporánea<sup>72</sup> no tiene que ser necesariamente digital o interactiva, pero sí debe presentar algunos valores o posturas del momento específico. Esta cualidad aunada al montaje y al intertexto que –a mi juicio– son dos recursos críticos y vigentes que permiten reflexionarnos como parte del devenir histórico. Dentro del contexto mundial que tiende a la mezcla resultando en un océano de posibilidades, me topé con la oportunidad de enlazar (o confrontar) sucesos históricos, mi realidad inmediata y mi imaginario con una técnica tradicional, una apuesta ambiciosa pero con la intención de proponer una síntesis metafórica de una faceta del presente multifacético. Los resultados son seis “ensayos visuales” materializados en estampas que a continuación presento:

71 “Este es un asalto chido: ¡Saquen las carteras ya! ¡Bájense los pantalones! ¡Pues los vamos a bascular. ¡Presten medallas y aretes! ¡Anillos y pulseras también! ¡Somos batos gandalletes! ¡Y nadie nos va a detener. ¡Pónganse de frente a la pared! ¡Tirense al suelo! ¡Y no la hagan de tos/pues los podemos tronar. ¡Pues con la 45/que le baje a mi abuelo, si acaso parpadean/la de hueso les vamos a volar! ¡Abran ya las cajas fuertes! ¡Valores y bienes también! ¡Billetes al contado! ¡Cheques al portador! ¡Y tarjetas de Banamex! ¡Revisen las oficinas, no hay que dejar nada aquí. ¡Esas dos secretarías, también el calculador y las máquinas de escribir. ¡Y ya estense quietos! ¡Dejen de temblar! ¡No respiren! ¡esa ruca/no se vaya a desmayar. ¡Callen a ese niño! ¡Póngale una estopa en la boca! ¡Pues si nos oye Javier, de volada nos viene a apañar. ¡Este es un asalto chido: ¡Saquen las carteras ya! ¡Bájense los pantalones! ¡Pues los vamos a bascular. ¡Los vamos a bascular (mira bien). ¡Los vamos a bascular (órale güey). ¡Los vamos a bascular”. González, R. (1984). *Asalto chido. El profeta del nopal* [CD]. México: Ediciones Pentagrama.

72 Este término es usado en su sentido cronológico enfatizando la vigencia del grabado pero no forzosamente como una práctica artística.



**3.3 Seis Hecograbados:**

*Al Cielo por asalto chido*  
[Imágenes]



*Al Cielo*  
por asalto chido

I

(2015). Aguafuerte, aguatinta, barniz blando, transferencia fotostática, sello xilográfico [color rojo], placa de gofrado. 90 x 60 cm.





*Al Cielo*  
por asalto chido

II

(2016). Aguafuerte,  
aguatinta, transferencia fotostáti-  
ca, sello  
xilográfico [color rojo],  
90 x 60 cm.



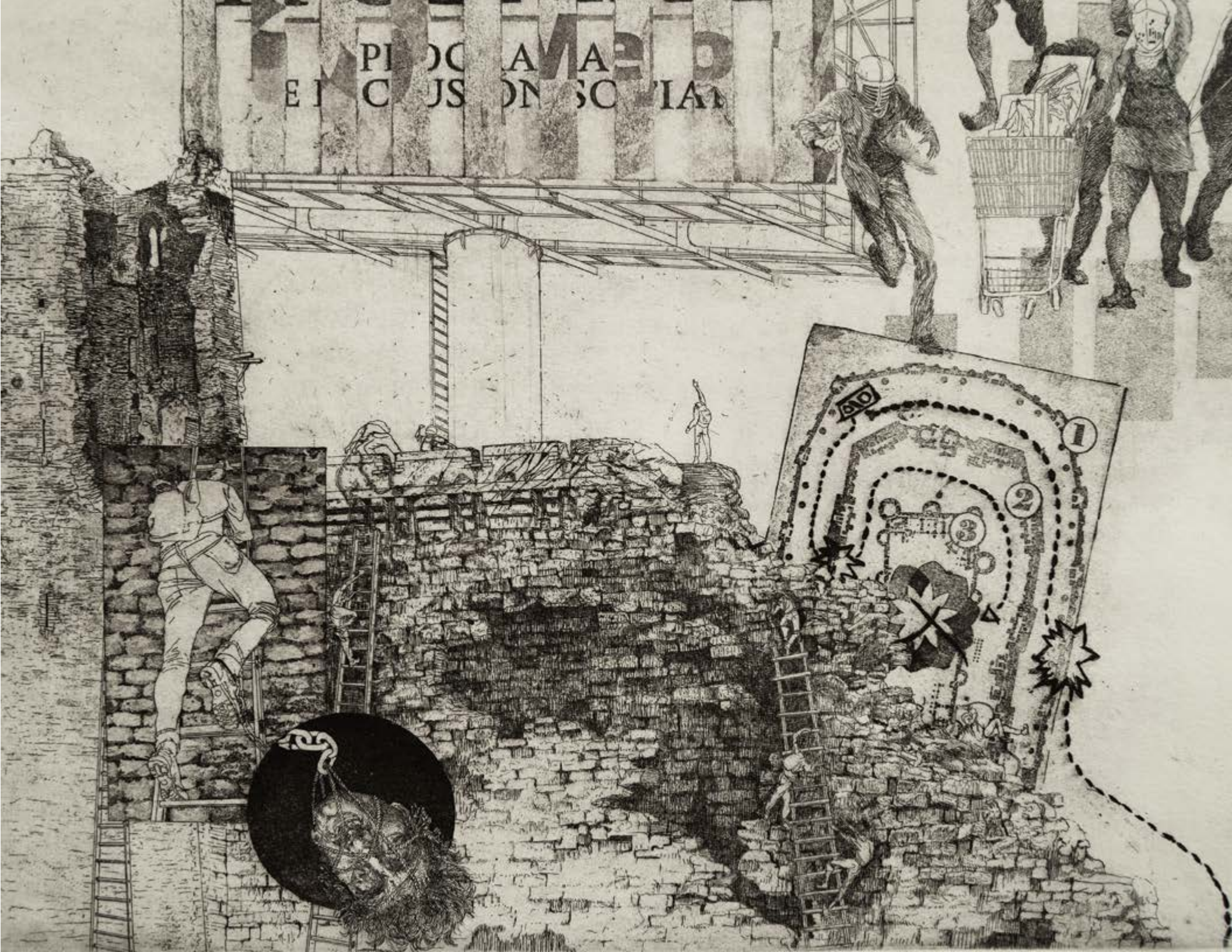


*Al Cielo*  
*por asalto chido*

III

(2016). Aguafuerte, aguatinta, barniz blando, transferencia fotostática, sello xilográfico [color rojo], 90 x 60 cm.





*Al Cielo*  
*por asalto chido*  
**IV**

(2016). Aguafuerte, aguatinta, barniz blando, transferencia fotostática, sello en placa de cobre [color rojo],  
90 x 60 cm.







*Al Cielo*  
por asalto chido

V

2017. Aguafuerte, aguainta, barniz  
blando, transferencia fotostática,  
sello en placa de cobre [color rojo],  
90 x 60 cm.





*Al Cielo*  
*por asalto chido*

VI

(2018). Aguafuerte, aguatinta, barniz blando, azúcar, transferencia fotostática, sello en linóleo [color rojo], 90 x 60 cm.





## Capítulo IV

Proceso, Libreta de Apuntes y  
Anotaciones





Fig. XXIII. Páginas de las libretas de apuntes para el proyecto *Al Cielo por asalto chido*. Las estructuras compositivas son básicas para la visualización y organización de los bocetos.



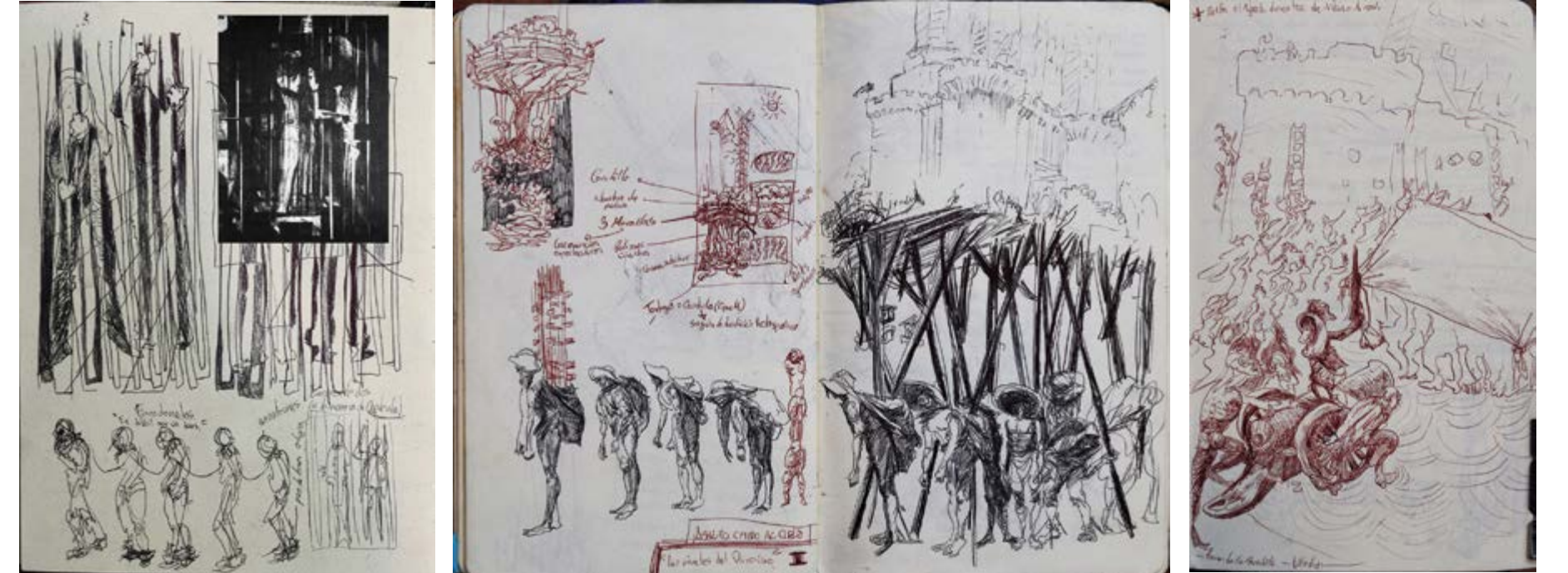
Fig. XXIV. Páginas de las libretas de apuntes. En la primera página realicé a partir de la memoria interpretaciones formales del huecograbado *Silencios* del Mtro. Francisco Moreno Capdevila; en las páginas centrales dibujé a cargadores extraídos de fotografías históricas de alguna mina del país; en la última página hice una variación de la pintura mural de Vlady *La toma de la Bastilla por todos los pueblos del mundo*, en la que resalté a los protagonistas de primer plano y esquematicé el resto de los elementos.

El proceso de construcción de las estampas que componen la serie *Al Cielo por asalto chido*, tiene que ver con el sondeo de registros fotográficos en primera instancia y da paso a la apropiación a través del dibujo en la libreta de apuntes, o bien, por medio de la edición digital para posteriormente inyectarlas en una composición mayor. En todo caso, la libreta fue fundamental para estructurar y concretar la propuesta antes de siquiera pensar en incidir la placa de metal.

#### 4.1 La Libreta de Apuntes: Recopilación, Aislamiento, Apropiación y Reestructuración

Sin lugar a dudas la libreta es la herramienta primordial para materializar cualquier proyecto; es el espacio que acoge todas las ideas por más absurdas, mediocres o superficiales que pudieran parecer, así como el lugar ideal para la exploración y experimentación sin ninguna implicación o compromiso, llegando incluso al completo libertinaje de las ideas y formas.

Dentro de mi libreta de apuntes describo la estructura general del proyecto, notas, fichas de trabajo y todo aquello que se relacionara con el proyecto en curso antes de pensar en hacer algún dibujo. Una vez establecidos los lineamientos generales (tema, número de grabados, narrativa de la serie, etc.) comencé a realizar algunos bocetos que ya tenía en mente; a la par de los primeros dibujos, trazo propuestas compositivas en pequeños recuadros que sugieren estructuras de ritmo, movimiento, saturación, tensión y equilibrio (Fig. XXIII), con las que posteriormente empezaré a organizar los bocetos ya ejecutados para



establecer los sub temas correspondientes a cada uno de los seis grabados<sup>76</sup>. En este momento del proceso aún hay ideas inconclusas y muchas modificaciones, muchos de los bocetos son hechos de manera intuitiva y en ocasiones demoro en esclarecer su sentido dentro de la imagen a partir de lecturas y escritura de citas y reflexiones posteriores.

Indagar y seleccionar las imágenes de apoyo pero principalmente las que eventualmente voy a citar o apropiarme es trabajo constante a lo largo de todo el proceso; para conformar este banco de imágenes recurro principalmente a la red y en menor grado a mi cámara del teléfono celular. Una vez recopilado un número variable de imágenes según el motivo, comienzo a realizar dibujos de las mismas pero eligiendo los elementos o fragmentos de mi interés; las modificaciones a las mismas son naturales (ya que extraer elementos de una imagen ya supone una alteración), en mi caso, es parte esencial para apropiarme de una imagen (Fig. XXIV).

<sup>76</sup> Cabe señalar que inicialmente la serie se proyectó para ocho estampas, pero por desorganización académica y administrativa del Programa de posgrado, fue necesario comprimir el número total para concluir debidamente con la serie. Finalmente, la libreta es la herramienta para estructurar y re-estructurar cuantas veces sea necesario.





Fig. XXVIII. Alfred Hrdicka. (1964). *Johan Joachim Winckelmann's gruesome ends*, aguafuerte; (1967) *Roll over Mondrian* (1967), aguafuerte.



Fig. XXIX. Picasso. (1937). *Sueño y mentira de Franco*. Aguafuerte y agutinta.

#### 4.1.2 Composición, mesa de trabajo y ensayo visual

En los grabados del proyecto *Al Cielo por asalto chido*, contruidos por medio de la yuxtaposición de técnicas (propias del huecograbado) y estilos, recurro a una composición más intuitiva que geométrica o reticulada, no por eso menos planificada, método consistente en tanto metáfora, en relación a los resultados inesperados de los distintos encuentros culturales. La estructura compositiva podrá asemejarse a las viñetas de la novela gráfica o a los grabados del austriaco Alfred Hrdicka (*Johan Joachim Winckelmann's gruesome ends*, 1964; *Roll over Mondrian*, 1967), (Fig. XXVIII) sin embargo el tipo de lectura no es necesariamente secuencial, es decir, no sigue la lectura visual de izquierda a derecha (o de derecha a izquierda si recordamos los aguafuertes *Sueño y mentira de Franco* realizados por Picasso (Fig. XXIX), por lo que se puede relacionar igualmente con la infografía visual, en el que los elementos dispuestos espacialmente en diversidad de configuraciones, circulan alrededor de un concepto o idea central (idea que no necesariamente se describe gráficamente como foco de atención) y por medio del cual todos se encuentran interrelacionados y despliegan un argumento, con la diferencia de que apelo a la capacidad asociativa del espectador en mis composiciones, quien puede entrever el argumento, o bien, dependiendo de su singular perspectiva, descubrir distintas interpretaciones, hecho que da pie a una lectura más dinámica y variada.

El *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht se estructura a partir del **montaje** de recortes de diarios y revistas, yuxtapuestos con textos (poemas, notas y epigramas), es decir, los textos confrontan a la imagen y a su respectivo pie de imagen en el caso que lo tuviera. Siendo un diario, no tanto de acontecimientos lineales sino del pensamiento del autor principalmente, los saltos cronológicos y espaciales se hacen evidentes para poner a prueba el pensamiento asociativo. En relación al *diario de trabajo*, las estampas de *Al Cielo por asalto chido*, retoman la versatilidad con la que pueden relacionarse imágenes heterogéneas, pero principalmente la responsabilidad crítica al escoger, apropiarse y vincular las imágenes entre sí.

Tomando como referencia el trabajo del escritor Brecht, puedo denominar la composición como una especie de **mesa de trabajo** en la que tengo la libertad de desplegar tanto imágenes procedentes de la historia universal como del presente y del imaginario personal. La disposición de estas imágenes en conjunto, responde a la analogía del ordenamiento de los elementos en una mesa de trabajo, en la que estos se ensamblan en distintas configuraciones hasta generar una idea o la propuesta de una narrativa (ya que el espectador puede optar por la libre asociación): las imágenes se yuxtaponen a partir de bloques o unidades como en las novelas gráficas (Fig. XXX), pero también se intercalan fragmentos sin marco o contexto espacial que interactúan con los bloques anteriores. Espacialmente, las composiciones tienden a una lectura frontal, sin embargo, los elementos sin contexto espacial, en su relación con los recuadros generan otro espacio o profundidad diferente a la del elemento enmarcado, además tienden puentes entre bloques de imágenes (Fig. XXXI).

En relación con la intertextualidad Elizabeth Valencia en *El placer de la intertextualidad* comenta que “[...] el individuo construido entre textos es una identidad alterable e inestable, porque la intertextualidad lo pone en relación con los significados y apreciaciones ajenas. Es un sujeto polifónico habitado por una

coexistencia de voces en conflicto.”<sup>78</sup> La superposición de elementos (escenas traslapadas), hacen referencia a la condición cultural que percibo en las últimas décadas: estratificación de influencias que finalmente emergen simultáneamente, pero muchas veces de forma fragmentaria o incompleta. Si bien actuamos dentro de un espacio donde la cultura occidental es generalizada y donde, incluso, voluntariamente “emulamos los paradigmas legitimados por los centros del poder simbólico” (Mosquera, 2010, p.94), la insistencia de preservar el pensamiento local y personal resulta un esfuerzo por proponer nuevos caminos en los términos de Laplantine y Nous (2007): “Lo universal no puede ser siempre y en todas partes idéntico. No puede ser ‘occidente’ [...]” (p.715). Es la razón de insistir en que imágenes de invención personal cohabiten el mismo espacio de las imágenes mediáticas y citas a obras plásticas de artistas del pasado con la finalidad de apoyar y dar forma a un argumento o **ensayo visual** en el que todas convergen y aunque en magnitud unas predominen o sean más atrayentes que otras, todas tienen la misma jerarquía argumental dentro de la composición ya que por pequeña que parezca una imagen, su sola presencia afecta el sentido de las demás imágenes (Fig. XXXII).

#### 4.1.3 Ambigüedad del término historia y su relación compositiva

El término “historia” es aludido constantemente por Didi-Huberman al analizar las cualidades del montaje en el *Arbeistjournal* y *Kriegsfiel* de Bertolt Brecht. Lo refiere como “una exposición de anacronías”, una interpretación histórica a partir de fragmentos interrelacionados en nuevas o distintas situaciones. El intertexto también comparte esta cualidad al rastrear e incorporar textos (formas, conocimiento o información) de diversas épocas a su propio cuerpo. Por ejemplo, en la estampa *Al cielo por asalto chido V* entretéji tiempos distintos, a saber: parte del discurso victorioso de Adolphe Thiers después de la masacre en París en 1871 “grafiteado” sobre el fuselaje de una bomba atómica que transporta equipos televisivos con los que se acribilla y decapita a la población; la escena termina con un militar (*Halcón* de 1968) jugueteando con la cabeza de un decapitado (Fig. XXXIII).

En este proyecto, además de la metodología brechtiana entrelacé otros tres sentidos del término “historia” como parte de una experimentación basada en la confrontación de elementos:

La **historia**<sup>79</sup>, entendida como suceso, se expone con referencias y alusiones a hechos significativos y

78 Lydia Elizalde (coord.) (2014). *Intertextualidades*, p. 26

79 Según la RAE:

**Historia.** Del lat. *historiā*, y este del gr. *ιστορία historia*.

1. f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados.
2. f. Disciplina que estudia y narra cronológicamente los acontecimientos pasados.
3. f. Obra histórica compuesta por un escritor. *La historia de Tucídides, de Tito Livio, de Mariana.*
4. f. Conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación.
5. f. Conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella.
6. f. Relación de cualquier aventura o suceso. *He aquí la historia de estenegocio.*
7. f. Narración inventada.
8. f. coloq. Mentira o pretexto. U. m. en pl.
9. f. coloq. Cuento, chisme, enredo. U. m. en pl.
10. f. Pint. Cuadro o tapiz que representa un caso histórico o fabuloso.



Fig. XXX. Páginas de la novel gráfica *Operación Bolívar* de Edgar Clément.



Fig. XXXI. Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido II*. Espacios y nexos entre viñetas



Fig. XXXII. Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido VI*. Ensayo visual a partir de imágenes mediáticas e imágenes de invención personal.

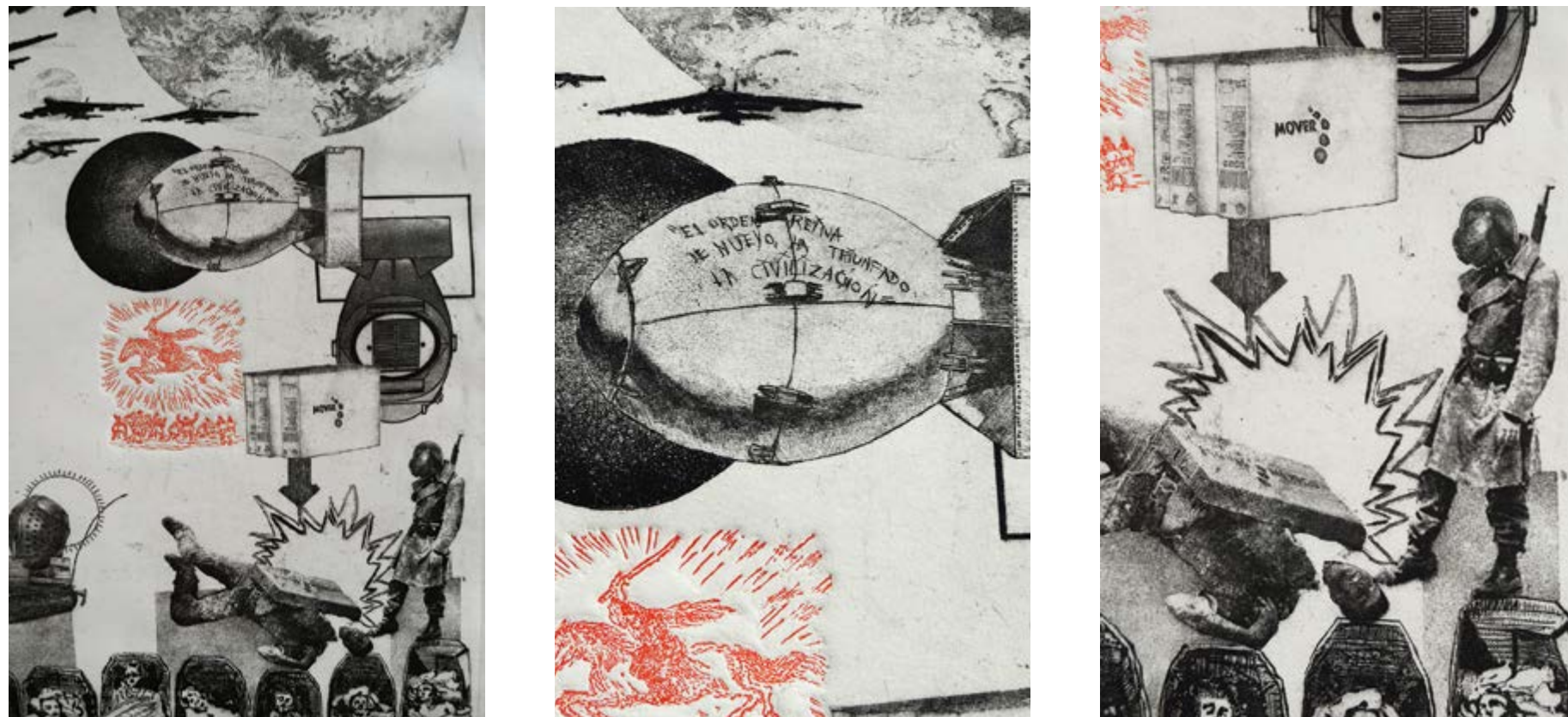
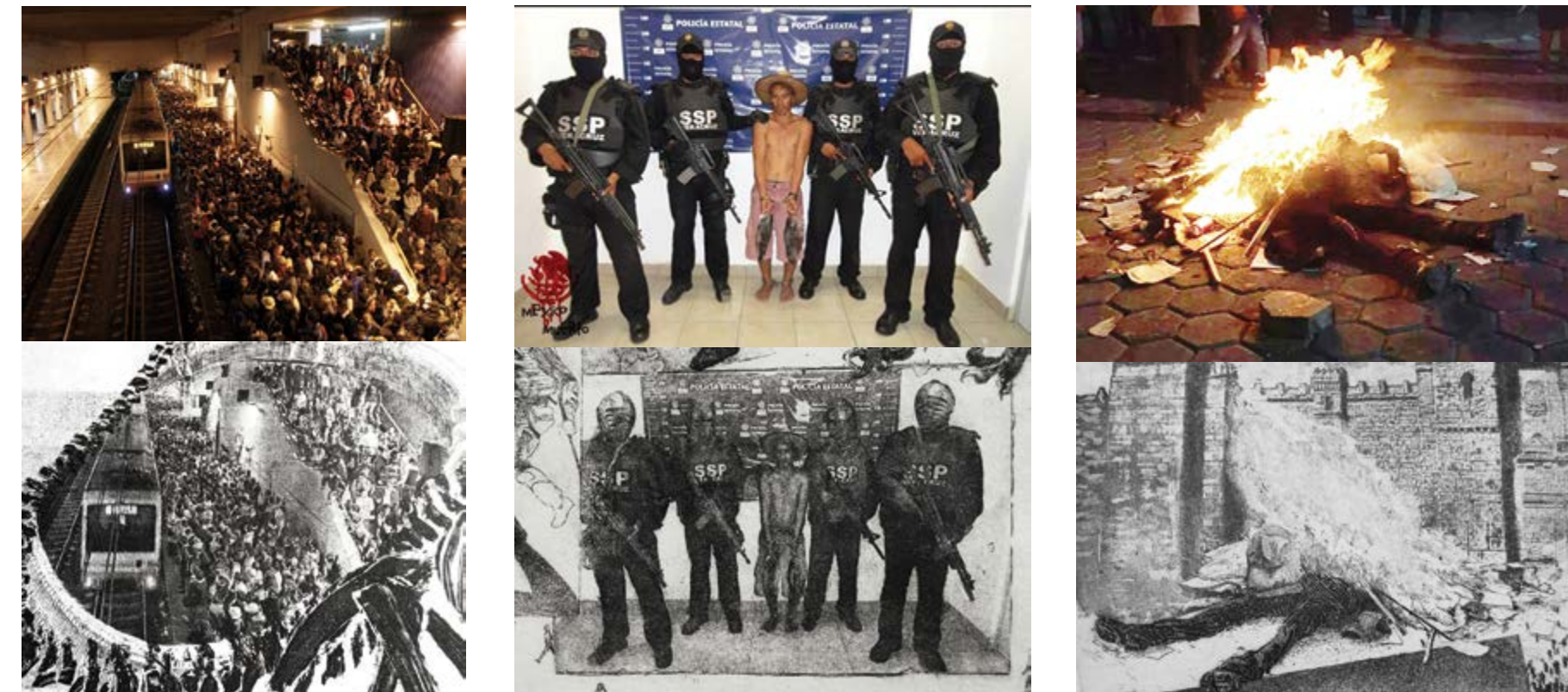


Fig. XXXIII. Detalles de la estampa *Al Cielo por asalto chido V*: la primera imagen muestra la escena completa, en la segunda se observa el fragmento del discurso de Adolphe Thiers ("El orden reina de nuevo, ha triunfado la civilización") sobre la bomba que contiene televisores dentro de cajas con los que bombardean a la población; finalmente en la tercera imagen la referencia a la fotografía del 3 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, tomada por Armando Lenin Salgado.

obras plásticas de otros autores relativos al tema a partir de distintas formas de apropiación (cita, intertexto, montaje, homenaje, copia, etc). Por otro lado, la **historia** entendida como ficción (rumor o invención), se presenta con la acción de aglomerar en un mismo espacio datos históricos, vivencias y referentes de la cultura popular junto con elementos del imaginario personal, de una forma similar a como se transmiten los chismes, bajo la "aportación" –entiéndase alteración o variación– de las distintas voces que lo relatan. En cuanto a **historia**, entendida como relato, la serie se articula narrativamente con la agrupación de varias escenas; a manera de sucesos constitutivos, dichas escenas se asocian entre sí de manera no jerárquica y simbólicamente a través de una narrativa central ("el asalto al Cielo").

Como el resultado parte de una experimentación y no pretende ser un documento histórico, aunque sí un registro simbólico de los días presentes, opto por las libertades o licencias que sólo el lenguaje metafórico puede alcanzar mediante la imagen gráfica.



#### 4.1.4 Apropiación de imágenes mediáticas y artísticas

Como parte del ejercicio de remontar la historia o de remitirse a épocas pasadas y relacionar sucesos como lo explica George Didi-Huberman con respecto al montaje<sup>80</sup>, encontré en la acción de retomar obras de artistas pasados una manera de hacer patente esta cualidad. Muchos grabadores de siglos pasados registraron la cotidianidad de su época por medio de la gráfica (y otras técnicas). Sin embargo, el registro del cotidiano actual se realiza principalmente por medio de la fotografía digital, desbordando su producción en internet, por lo que es prácticamente imposible no estar influenciado por alguna de esas imágenes que circulan constantemente. Imágenes como la del "tumulto de personas en el Metro", la de "el pescador detenido por agentes de la SSP", las de "los linchados", "la quema de judas-EPN", "la quema de la puerta de Palacio Nacional" son algunas que retomé para integrarlas a la **mesa de trabajo** junto con las de artistas reconocidos y las de invención personal (Fig. XXXIV-XLII).

80 Ver 2.1.2 Montaje, pág. 38.

Fig. XXXIV, izquierda. "Metro Pantitlán" [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. La imagen fue editada para enfatizar el efecto de aglomeración y hacer evidente el convoy Metro

Fig. XXXV, centro. "Detención" [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. La edición de esta imagen se realizó por medio del montaje digital: las cabezas de los policías fue sustituida por cascos medievales.

Fig. XXXVI, derecha. "Linchado". [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. Esta imagen fue una interpretación formal desde los elementos plásticos del aguafuerte.



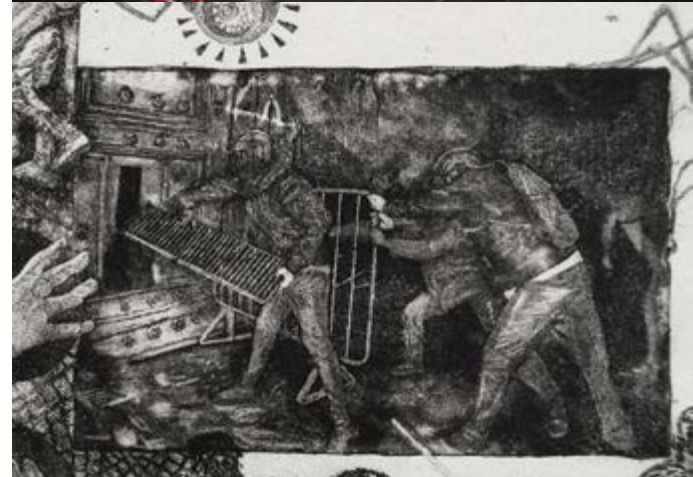
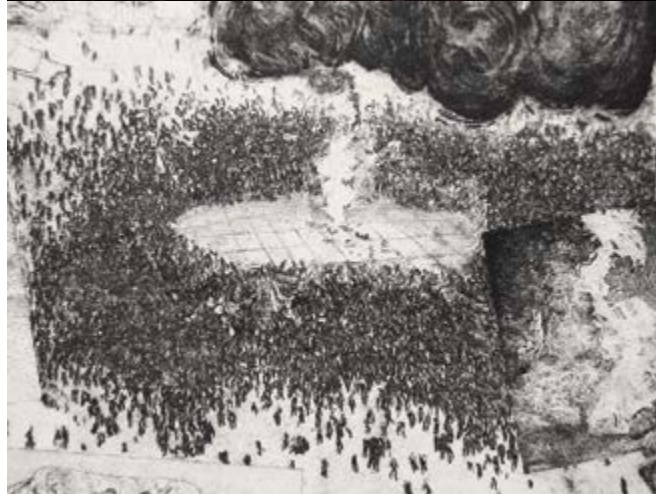


Fig. XXXVII. "Oportunidad de Peña para salvarse de su propia hoguera" [extraída de <https://www.proceso.com.mx/415810/oportunidad-de-pena-para-salvarse-de-su-propia-hoguera>]. Interpretación formal a partir de la técnica de barniz blando. Es importante mencionar que dentro de la estampa *Al Cielo por Asalto IV* a la que pertenece este detalle, se encuentran otras dos imágenes alusivas a este suceso: un acercamiento al muñeco de cartón y un encuadre de la cabeza del muñeco en llamas visible en la parte inferior derecha de la presente imagen. Ambas imágenes fueron encontradas en los resultados que arroja el buscador Google al introducir las palabras "quema muñeco eph".

Fig. XXXVIII. "Quema de la puerta de palacio nacional" [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. La modificación de esta imagen la realicé al anexas digitalmente otro personaje perteneciente a una toma distinta del mismo suceso, y sustituí las cabezas por cascos medievales; la imagen resultante fue impresa y trasladada con transferencia fotostática a la placa. También realicé un retoque con bruñidor a la manera de la mezzotinta.

Fig. XXXIX. "No robarás" [Imagen extraída de la contraportada del Diario Pásala (8 de junio de 2016)]. Esta imagen fue editada digitalmente para contrastar la escala de grises, posterior a la transferencia fotostática fue rotocada con aguafuerte.

Fig. XL. "Quema Metrobús" [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. Para construir esta imagen recurrí a tres fotografías del mismo suceso pero en ángulos distintos y las uní a partir del dibujo con aguafuerte y aguatinta. Escogí estas técnicas porque consideré que serían las más adecuadas para precisar los detalles del vehículo destruido.

Fig. XLI. "Cateo a niños", relativa a los festejos del 16 de septiembre en 2014 [Imagen tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. La imagen la edité digitalmente para procurar que la escala de grises se ajustara a la transferencia fotostática y sustituí la leyenda "POLICÍA FEDERAL" del chaleco del primer plano por "PA SERVIR Y PROTEGER". La omisión del fondo la realicé sobre la imagen grabada en la placa, borrando con raedor; posteriormente retoqué con aguafuerte y transformé la gorra de la mujer policía en un casco.

Fig. XLII. "Semana sangrienta paris", [Imagen histórica tomada de la red a partir de los resultados que arroja el buscador Google]. Interpreté formalmente a partir de la técnica de azúcar aplicada con plumilla y pincel, aguafuerte y ruleta. Para la técnica de azúcar agregué un poco de tinta china a la mezcla del jarabe de azúcar para brindar más consistencia y control en los trazos.

Los siguientes autores fueron escogidos principalmente por la afinidad con mi producción visual, tanto formal como discursivamente. De estos artistas retomé (modifiqué, interpreté, cité, homenajéé y copié -sí, todo junto, unas más evidentes, otras menos) imágenes que me parecieron significativas por la vigencia de sus proclamas o simplemente porque se adecuaron como piezas necesarias en el argumento de mis imágenes. Por ejemplo, en relación con la imagen de la serie *Luz y tinieblas* de Francisco Moreno Capdevila, si bien es una apropiación de un grabador poco conocido (si se toma en cuenta a Goya o Durero, por ejemplo), me parece importante recordar y refrescar la preocupación por su contexto vaciada en esta serie, que evidentemente se relaciona con el tema de este trabajo: exhibir y recordar una vez más imágenes que registraron hechos históricos que han dejado la impronta del autoritarismo y la barbarie del Estado en la vida social, para relacionarlas con el contexto actual es una manera de remontar la historia de estos conflictos y sus consecuencias, trascendentales en las últimas décadas. Al final, todas estas imágenes retomadas cobran importancia como elementos de herencia cultural por las que ahora soy capaz de proponer la presente serie gráfica.

No me detendré a desarrollar cada uno de los artistas citados por razón de espacio y porque no habría un aporte relevante en su revisión más allá de lo que ya se ha escrito ampliamente en diversas fuentes, así que me limito a dar crédito de cada una de las imágenes que retomé (modifiqué, interpreté, cité y/u homenajéé). La siguiente lista da cuenta de las imágenes originales seguidas de su análogo trastocado (Fig. XLIII-LII).

Fig. XLIII, izquierda. Francisco Moreno Capdevila. (1970). *Silencio* [de la serie *Luz y tinieblas* (1968-1970)], aguafuerte y aguatinta. Me apropié de la imagen *Silencios* para subrayar la recurrencia de los presos políticos (como lo fue en el movimiento estudiantil de 1968); la vigencia de esta serie gráfica es incuestionable. Pero en un acto de admiración y envidia (porque me hubiera gustado pensar y realizar esa serie) ejecuté un par de modificaciones, como lo haría el copista virreinal a las estampas europeas.

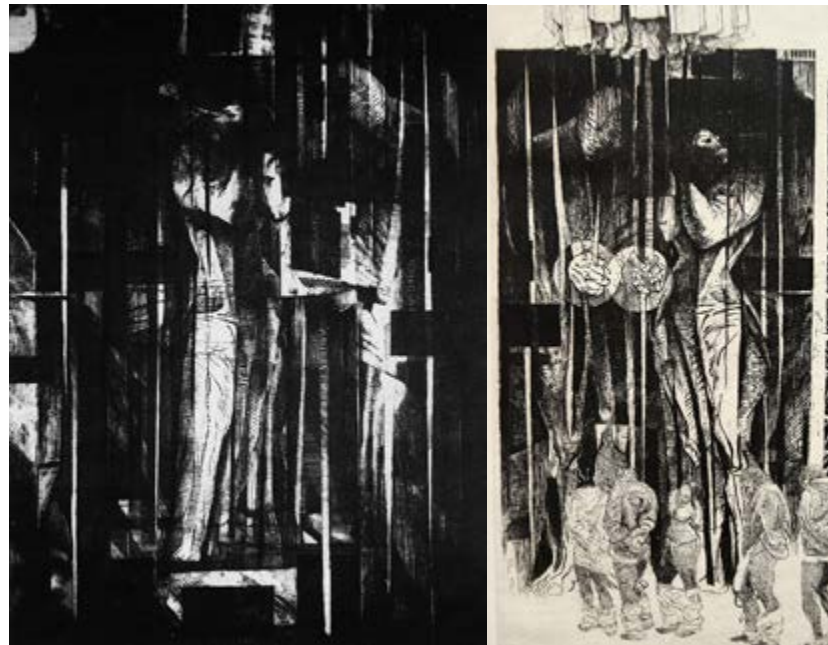


Fig. XLIV, derecha. James Ensor. (1904). *Peste arriba, peste abajo, peste en todas partes*, Aguafuerte. Esta apropiación resulta ser más una copia que otra cosa: con punta en mano y sobre la placa barnizada, procuré copiar la imagen tal cual la ví.



Fig. XLV. James Ensor. *El Ángel exterminador*. (1889). Aguafuerte, 11.2 x 15.2 cm. Para esta imagen edité los personajes de la parte inferior y limpié algunos otros elementos para que se viera más clara. Escogí esta imagen para ser el sello que acompaña a la estampa *Al Cielo por asalto V*. Trasladé la imagen por medio de la transferencia fotostática a la placa de cobre para hacer el sello.



Fig. XLVI. Melecio Galván. (1980). *Represión*, dibujo. Tomé algunos elementos importantes de este dibujo de Melecio (como el personaje central y un par de policías) y los interpreté por medio del aguafuerte y aguatinta; también ensamblé otros personajes extraídos de fotografías halladas en la red, igualmente modificados por medio de técnicas del huecograbado. En este proceso la imagen original fue modificada pero aún así no pierde su esencia ni su mensaje, y tampoco a nivel compositivo difiere demasiado. Podría denominar a esta apropiación como una variación de la imagen original.



Fig. XLVII. Jesús Martínez Álvarez. (1983). Aguafuerte, Premio Nacional de la Estampa. En este caso no retomé la imagen en concreto, sino el "estilo" o la forma particular de estilizar los íconos de los códices prehispánicos ejecutada por el Mtro. Jesús Martínez. Copiar este estilo fue con la intención de aprender nuevos recursos técnicos y formales para anexarlos a mi lenguaje gráfico.



Fig. XLVIII. Luis Nishizawa. (1963). [Sin título]. Tinta sobre papel. De la misma forma, antes que la imagen tomé en cuenta el estilo peculiar del Mtro. Nishizawa, sin embargo, en este caso sí retomé algunos fragmentos de un par de dibujos de la serie *Los sueños rotos y las vacas flacas* y los entremezclé con dibujos propios. Para esta imagen ejecuté el dibujo con tinta china, lo fotografié, lo edité y realicé la transferencia fotostática a la placa-matriz. Una vez grabada la placa, retoqué los detalles con aguafuerte y ruleta.

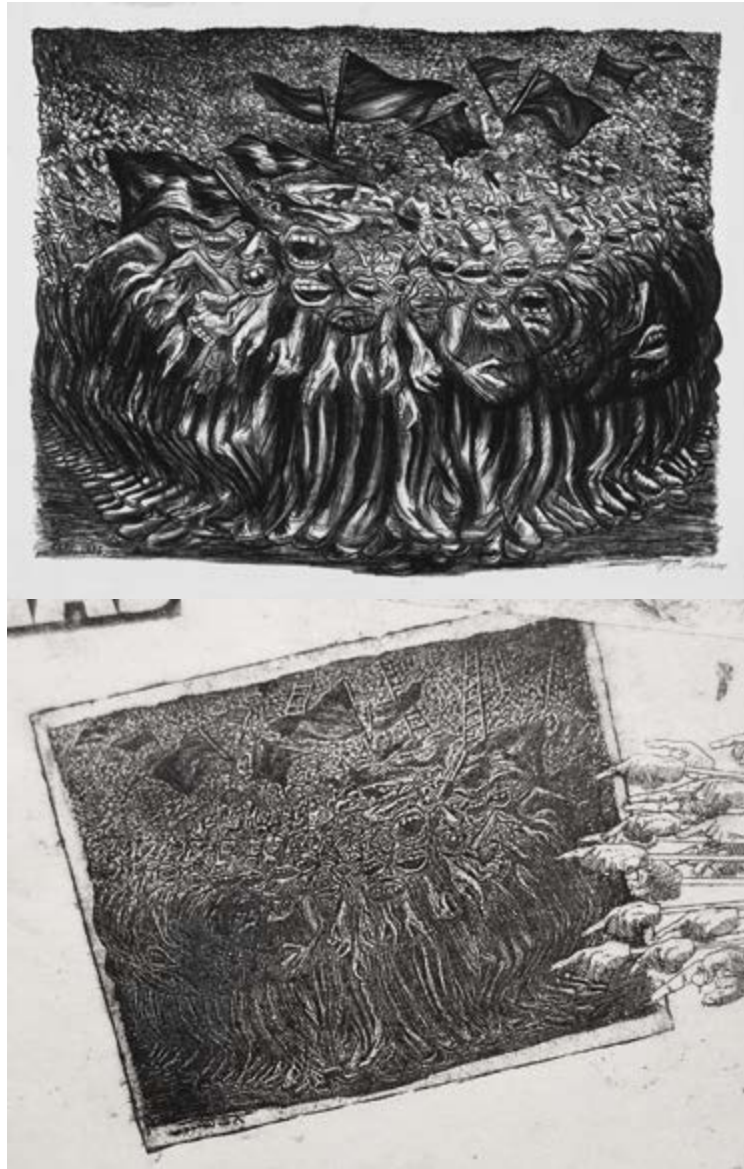


Fig. XLIX. José Clemente Orozco. (1935). *Las masas*. Litografía. Esta imagen fue editada digitalmente; sólo varié la escala tonal e intervine con unas cuantas escaleras entre la muchedumbre para ajustar la imagen a la narrativa general de la serie. Fue trasladada a la placa con transferencia fotostática.

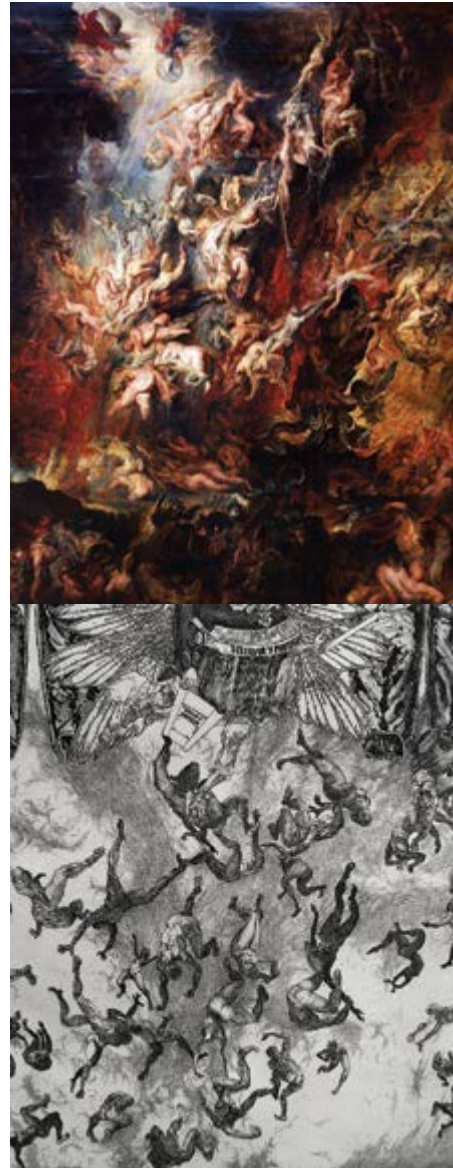


Fig. L. Peter Paul Rubens. (1620). *Caída de los condenados*. Óleo. De esta pintura retomé principalmente el tema y algunos personajes que modifiqué al dibujarlos con aguafuerte. También recurrí a las copias y versiones que se han hecho de la pintura y del tema.



Fig. LI. Vlady. (1972 - 1982). *La toma de la Bastilla por todos los pueblos del mundo* [fragmento del fresco *Las revoluciones y los elementos* en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada]. En esta imagen copié los elementos que me parecieron más importantes de la composición y los interpreté con aguafuerte, aguatinta y mezzotinta. En la parte derecha de la imagen modifiqué parte de la humareda que deja entrever piernas de personas por una especie de ariete improvisado. Como esta cita ocupa un área considerable en la estampa *Al Cielo por asalto chido III*, me vi en la responsabilidad de dar crédito directamente en la imagen: en la parte inferior izquierda agregué la firma (apócrifa) de Vlady para hacer patente la autoría de esta imagen.



Fig. LII. Lucas Vorsterman (después de Peter Paul Rubens). (1621). *Saint Michael Fighting the Rebel Angels*, Aguafuerte. A partir del ícono del Arcángel Miguel derrotando a los ángeles rebeldes realicé esta propuesta refiriendo a las representaciones más conocidas.



Fig. LIII. Proceso de edición de una imagen digital para adecuarla a la técnica de transferencia fotostática. A la izquierda se encuentra la imagen "original" tomada de internet, sigue la transformación a escala de grises y la limpieza del fondo; continúa la sustitución de la cabeza del personaje por un casco medieval; la penúltima imagen muestra la inversión de los valores para realizar la transferencia fotostática; y finalmente, la estampa, resultado de ser impresa la matriz de huecograbado.

#### 4.2 Recursos y soluciones técnicas significativas

A lo largo de los seis grabados recurrí a las técnicas tradicionales del huecograbado (aguafuerte, aguainta, azúcar, barniz blando para ser específico), en las cuales no creo aportar nada que no se haya escrito en innumerables manuales de grabado. Limitarme a estos recursos fue por necesidad de refinar mi capacidad técnica ya que por mucho tiempo me avoqué al aguafuerte en detrimento de los demás recursos. La exploración de otras herramientas y recursos a los que no estaba acostumbrado –quizá por desidia, quizá por inercia de formación desde la licenciatura– cobra importancia dentro del proyecto en tanto representa el inicio de un cambio y la búsqueda de ampliar mi lenguaje gráfico.

En este aspecto, los siguientes recursos dentro del proceso de construcción de las imágenes fueron los más significativos:

**-Transferencia de fotocopia.** En los seis grabados hice uso de la transferencia de una imagen fotocopiada a la placa de zinc (recurso conocido comúnmente como "transfer"). En esencia, se requiere únicamente una fotocopia a base de pigmento *tóner* (también conocido como "tinta seca") o preferentemente impresión láser de la imagen requerida en negativo<sup>81</sup>; solvente *thinner* y estopa.

La imagen se edita digitalmente para lograr los resultados más fieles, pues se debe tener en cuenta que la imagen original (digital) pasa por dos medios distintos antes de verla impresa como estampa: del monitor a la impresión láser, de ésta a la transferencia sobre la placa y posteriormente el proceso de grabar con ácido en huecograbado (Fig. LIII).

<sup>81</sup> Las tiendas de electrónica STEREN distribuye un tipo de hojas llamadas HOJAS DE TRANSFERENCIA PARA CIRCUITO IMPRESO (PCB transfer film), las cuales, por única particularidad poseen una capa satinada muy lisa, misma que se desprende junto con el *tóner* al momento de ser humedecida para retirar la hoja. El costo excesivo de estas hojas las hace –aunque efectivas– poco prácticas (entre 50 y 60 pesos MXN), pensando en que de tres hojas se usa por lo menos una para hacer pruebas. La alternativa son las hojas couché (delgadas) u otras similares que su superficie sea satinada, lisa y soluble al agua; y como última recurso, hojas comunes para impresión que sean completamente lisas.



Fig. LIV. Retícula de la impresión laser trasladada a la placa de zinc vista con cuenta hilos (arriba). Textura generada por la resina de colofonia adherida a la placa (abajo).

Como bien se sabe, el hueco que genera el ácido sobre el zinc o el cobre deja una superficie prácticamente lisa (a diferencia del hierro que genera una ligera textura) por lo que en huecos amplios no retiene tinta suficiente y en la impresión se evidencian como *calvas*. Este hecho puede tomarse como una cualidad gráfica, pero si se desea llegar a la fidelidad de la fotocopia o impresión láser para mantener las zonas oscuras se debe resinar el hueco para que retenga tinta. El inconveniente de usar esta forma es que la resina puede bloquear áreas que contengan detalles y líneas muy delgadas; para evitar este problema hice uso de la retícula de puntos que genera la impresión láser o fotocopia, es decir: en el proceso de edición digital, realicé el negativo de la imagen (inversión de los valores: el blanco a negro y viceversa); para generar la retícula que sustituya a la resina, basta con transformar las zonas blancas del negativo en un gris muy tenue; este gris se verá en la impresión láser como una secuencia dispersa y uniforme de puntos, diferente a los puntos orgánicos e irregulares del resinado (Fig. LIV).

No obstante, se debe tomar en cuenta que no siempre se logran los resultados esperados por diversas causas, como una mala transferencia, una mala impresión o fotocopia, el uso de ácido muy fuerte o excesivo tiempo de atacado... por lo que es necesario un retoque a la imagen en el que se puede optar por la resina o dibujo con aguafuerte. Lo ideal es mantener cuidado y control en todo el proceso. Tampoco se puede confiar en un solo tiempo de atacado, aunque la imagen contenga distintos valores tonales o grises ópticos, por lo que es pertinente identificar y dividir las zonas de los tonos deseados y darles una escala de tiempo como se haría con una aguainta.

El retoque posterior de la imagen y el uso del tiempo de atacado ya suponen un cambio a la imagen inicial por lo que se debe tener en cuenta. En mi caso el uso de la transferencia sirve como apoyo en la construcción de la imagen gráfica. No se trata sólo de reutilizar imágenes fotográficas ya construidas, sino de usarlas para generar resultados distintos que enriquezcan el lenguaje gráfico en mi producción.

**-Herramientas eléctricas: moto tool.** Recurrir a la lija, raedor y bruñidor para retocar o crear distintos efectos y texturas es bien conocido por los grabadores; el uso de herramientas eléctricas también ha sido un área de no poca exploración pero tampoco llega al uso corriente en los talleres.

Las distintas piezas de desbaste y pulido que se pueden encontrar en el *moto tool*, brindan un amplio catálogo de soluciones para el retoque pero también para el dibujo directo. Evidentemente, como cualquier herramienta, requiere de práctica para poder explotar sus cualidades particulares.

**-Resinado con aerosol.** Es un recurso bastante común hoy en día. Las cualidades que observé son, en primer lugar, la practicidad y ahorro de tiempo en el resinado ya que al ser un material que se adhiere directamente a las superficies no es necesario recurrir al calor para este fin como se haría con la resina de colofonia, y al no someter la placa al calor, no se corre el riesgo de la deformación de esta ya que los resinados son en zonas muy específicas y relativamente pequeñas por lo que el calor no se aplicaría en toda la placa ya que las diferencias de temperatura podrían provocar el efecto de pandeo o flexión de la lámina.



Evidentemente que al ser un recurso distinto, la disposición de las partículas del aerosol sobre la placa diferirá ligeramente de la colofonia, muchas veces sólo visible con lupa o cuentahílos (Fig. LV).

**-Dibujo con barniz líquido de aguafuerte.** Otra técnica usual que se basa en el principio del aguafuerte: con pincel y barniz dibujar directamente sobre la placa (líneas y manchas en negativo), o bien con un marcador permanente; esto permite un dibujo más libre e inmediato. Otra variante pero sobre la película fresca de barniz, es descubrir la placa con pincel, estopa, u alguna otra herramienta, y como apoyo se puede hacer uso de solventes como aguarrás o *thinner*, preferentemente el último ya que el aguarrás, al ser graso puede aparentar haber levantado el barniz y dejar residuos delgados, imperceptibles a la vista que seguirán bloqueando la placa. Esta última variante es un tanto errática pero si se tiene en cuenta, se pueden explotar sus cualidades como las texturas de la pincelada o el barrido con estopa o algún otro material (Fig. LVI).

Fig. LV, izquierda. Comparación de la textura generada por el aerosol (arriba) y la textura lograda con resina aplicada con salero (abajo).

Fig. LVI, al centro. Ejemplos de dibujo con pincel y barniz de aguafuerte directo sobre la matriz.

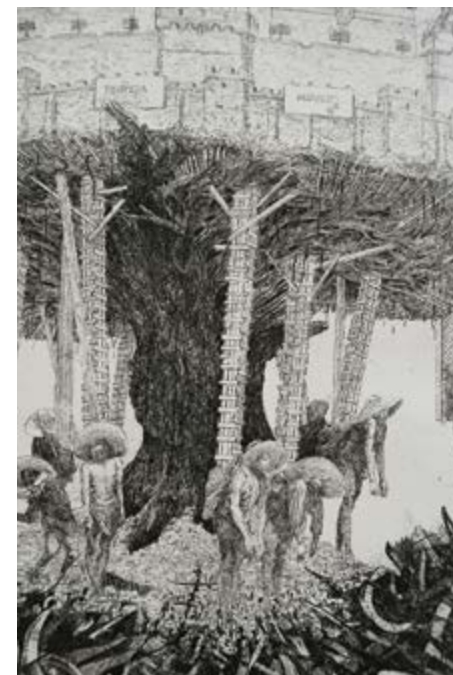


Fig. LVIII. "Los atlantes". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido I*.

Fig. LVII, pág. anterior. "Estructura cosmogónica". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido I*.

**-Tusor para la impresión.** Los métodos y técnicas son muy variados alrededor del mundo, muchas veces definidos por los materiales a disposición en la localidad. En este caso, ante la difícil obtención de la tarlatana –preferida en muchos talleres– opte por el uso de tusor<sup>82</sup> para desentintar la placa, por su gran parecido a la tarlatana, resultados obtenidos y precio. En mi experiencia con el tusor obtuve impresiones más nítidas y –en el caso que lo requiriera– pátina más regular; gracias a su tejido más cerrado y liso la limpieza de la superficie de la matriz es más rápida y el rastro del barrido es menos pronunciado que la tarlatana; pero como contrapunto, esta tela se satura más rápido de tinta por lo que tiene una “vida” más corta que la tarlatana.

**-Grabado en relieve.** Otro recurso importante para el desarrollo de la serie fue el uso de superficies como madera (palo de rosa, triplay y MDF), linóleo, cobre y zinc para realizar pequeñas imágenes en relieve y añadirlas a la impresión del huecograbado a manera de sello. Como parte del ejercicio exploratorio de distintas cualidades gráficas opté por usar estos materiales distintos y brindar un contrapunto de color a la imagen. Las imágenes de estos pequeños relieves o “sellos” tienen la finalidad de sintetizar la situación que se desarrolla en cada una de las seis estampas de la serie, es decir, resumen en una sola imagen el acontecimiento de cada estampa, como una especie de guía para ejercer una lectura acorde a mis intenciones.

### 4.3 Acercamiento narrativo y uso iconográfico

El primer grabado tiene por objetivo dar pie al imaginario de la serie *Al Cielo por asalto chido*: presenta el escenario y los personajes que están implicados en esta historia o serie. La imagen (Fig. LVII) alude a una estructura cosmogónica, muy similar a la del pensamiento prehispánico, pero procura ser metáfora del presente ciudadano: dividida en tres secciones (inframundo, vida terrenal y paraíso): en el inframundo encontramos estereotipos relacionados con lo subterráneo, desde el mismísimo demonio que atormenta a los infractores de la ley de dios, hasta fósiles de dinosaurio, pasando por tesoros enterrados, transporte colectivo (Metro) y fosas clandestinas. En seguida tenemos la tierra firme, superficie que emerge de las fauces de la prehistoria fosilizada, sin embargo, pareciera estar tendida agonizante más que radiante; el ícono que le corresponde es el que interpretamos de la mitología precolombina: *Cipactli* o el monstruo acuático que dio forma a la tierra y al cielo; se encuentra tendido porque sobre esas tierras se construyó –a través de estratos inconexos– un mundo nuevo pero no por eso mejor y lo único que queda del pasado es un recuerdo tergiversado (o mera interpretación estética) sobre el cual crece el hacinamiento incontrolable de la ciudad.

El árbol se ha interpretado como indicio de ascensión, protección, eje del mundo, equilibrio del conocimiento y mediador entre los estratos inferiores y superiores<sup>83</sup>, pero en este caso, aunque se vea grande y frondoso, más bien está ausente de raíces, seco y en deterioro por lo cual necesita de auxiliares: atlantes “tropicalizados” como cargadores mestizos, mismos que llevan sobre sus espaldas pilares inacabados y vigas improvisadas en incierta construcción que sostienen el peso total de la promesa divina y las ilusiones de prosperidad entendidos como un paraíso ciudadano (Fig. LVIII).

82 Tela usada principalmente en la tapicería y encuadernación

83 Jean Chavalier. *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona 1986.

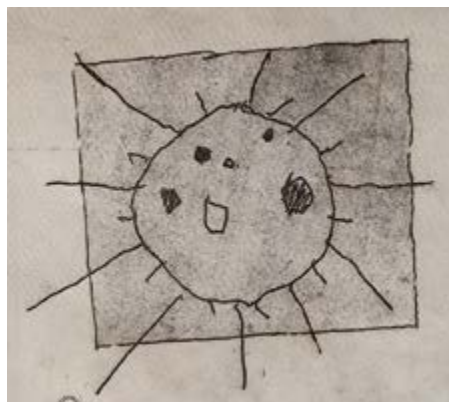


Fig. LIX. Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido III*.



Fig. LX, derecha. "Las otras caras de la modernidad". Detalles de la estampa *Al Cielo por asalto chido I*.

Fig. LXI, abajo. "Día soleado". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido I*.



Sólo unos cuantos –aquellos que se aferran a sus privilegios– tienen la fortuna de acceder al paraíso hegemónico construido en la cúspide del doliente sostén arbóreo; acaparan y segregan por medio de complejos amurallados, armados y vigilados, síntesis de la propiedad privada. El miedo a perder o compartir una porción de "Cielo" se hace evidente (Fig. LIX).

En las escenas adyacentes podemos ver a algunos personajes que habitan desde los primeros niveles de la estructura hasta el hacinamiento de la base del árbol: se trata de las otras caras de la modernidad<sup>84</sup>, o los rostros que no son reconocidos ni aceptados dentro de la "promesa divina" o dentro de la imagen ideal de la sociedad perfecta; algunos de ellos, en su desesperada condición intentan cruzar las fronteras controladas por centinelas increíblemente armados; si por casualidad cruzara uno, le esperarían otras tantas dificultades por afrontar (Fig. LX). Para variar un poco, la composición remata con un dibujo infantil que anuncia la normalidad de la cotidianidad que, como conviene a la imagen pública, transcurre en "un día soleado" (Fig. LXI).

84 Usando la terminología de E. Dussel en 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del "mito de la modernidad*.

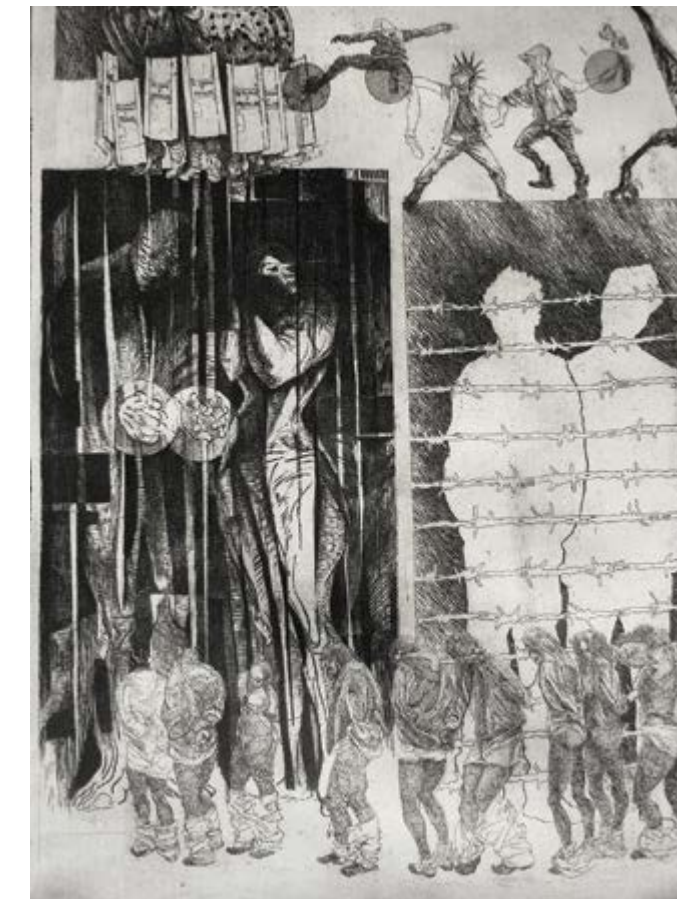


Fig. LXII, izquierda. "Cateo" y "Antojitos". Detalles de la estampa *Al Cielo por asalto chido II*.

Fig. LXIII, centro. "Presos políticos". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido II*.

Fig. LXIV, derecha. "Descabezado", "Maquinaria de guerra" y "Cascos". Detalles de la estampa *Al Cielo por asalto chido III, V y VI*.

La tensión social y sus inconsistencias (inconformidad, protesta, infiltrados, desorganización y represión) son tema de las siguientes estampas; muestro algunos perfiles y actitudes de los actores sociales de los primeros niveles de la estructura cosmogónica en cuanto a masa popular en confrontación con el supuesto control cívico (conformado por las mismas clases sociales). Situaciones absurdas donde tiene cabida el cateo a un menor de edad, o la venta de "antojitos" en medio de la protesta social, como si se tratara de un paseo dominical o un espectáculo, por ejemplo (Fig. LXII). La figura del preso político es significativa por su persistencia histórica (Fig. LXIII). En todas estas estampas el uso de los cascos medievales y los descabezados es constante, aludiendo a la urgencia de avances tecnológicos destinados a solventar prácticas violentas desde antaño (como es el caso de la catapulta, el ariete y los mismos yelmos) (Fig. LXIV).



Fig. LXV, izquierda. "Alimañas". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido II*.

Fig. LXVI, centro. "La sinrazón". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido IV*.

Fig. LXVII, derecha. "Cabezas". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido III*.

Entre la muchedumbre sublevada y entre los centinelas se encuentran cuerpos decapitados, sin embargo, los centinelas avivan su inconsciencia a través de las "alimañas" habitantes de los yelmos que suplantán la cabeza, infiltradas hasta en el propio movimiento de insurgencia ciudadana (Fig. LXV). Los cuerpos sin cabeza no son más que la sugerencia del deambular y actuar sin conciencia o impulsivamente, la sinrazón (Fig. LXVI). Respecto a la imagen del decapitado, el crítico Rubén Gallo (2010) escribe "Sin ojos ni oídos, ni boca ni cerebro, un cuerpo sin cabeza no puede pensar; no puede ver, no puede oír, no puede hablar. ¿Podrá moverse? Quizá, pero de manera tan errática como una gallina degollada: un movimiento desquiciado [...]" (p.150), y agrega:

En la filosofía política, la cabeza siempre ha sido una metáfora de la autoridad –el rey siempre estuvo a la cabeza de su reino– y en las tragedias de Shakespeare, cuando un gobernante pierde la cabeza el país entero queda a la deriva. Una nación sin cabeza, se convierte en un lugar anárquico... un lugar, como la ciudad de México, donde el estado de derecho ha desaparecido y la población vive presa del caos y el desgobierno.

Aunque en teoría el 'jefe de gobierno' está en la cabeza de la ciudad de México, en la práctica esta figura no ha logrado domar el caos de la urbe. Los ciudadanos inconformes realizan manifestaciones, interrumpen la circulación y paralizan sectores enteros de la ciudad. Para ellos la 'autoridad' no es una fuerza protectora sino la fuente de todas las desgracias que se ven obligados a padecer. Contados son los ciudadanos que obedecen las señales de tránsito, pagan sus impuestos o respetan a la policía. Los capitalinos han inventado un neologismo para describir esta situación: *¡ingobernabilidad!* [...] (p.151)

Si los dirigentes no pueden sostener su administración es porque tampoco tienen cabeza y el resultado es una ciudad a imagen y semejanza del decapitado (Fig. LXVII).

Pero es engañoso englobar a los ciudadanos insurgentes dentro de un mismo adjetivo pues encontramos a los que tienen causas nobles y solidarias, pero también los que llegan a ser mezquinos y oportunistas; por actos de unos los demás son señalados y sufren las represalias que muchas veces llegan a ser mortales.



Fig. LXVIII, izquierda. "Sísifo". Sello de la estampa *Al Cielo por asalto chido VI*.

Fig. LXIX, centro. "El día a día". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido VI*.

Fig. LXX, derecha. "Criaturas insaciables". Detalle de la estampa *Al Cielo por asalto chido VI*.

A estas alturas es preciso notar que los actores de estos escenarios de conflicto han sido vistos frontalmente y desde una perspectiva aérea, y aunque las estructuras arquitectónicas (edificios, murallas) también tienen vista frontal, nunca se muestran aéreamente, sino desde la mirada del transeúnte. Cabría preguntarse, entonces, ¿quién es el que observa? evidentemente que nosotros los espectadores pero ¿desde dónde, de qué parte de la jerarquía social? ¿Esta perspectiva nos convierte en simples observadores en menoscabo de la participación social? Y ¿quiénes son los que pueden darse el lujo de ver la ciudad en su acontecer desde las alturas o desde otras posiciones no asalariadas?

Las composiciones son verticales de modo que enfatizan la pretensión ascendente de los protagonistas así como su eventual caída. Pero sin importar que caigan (es decir, que sean expulsados), tanto las incesantes injusticias como la ciega terquedad los animaron una y otra vez a intentar escalar cuál sentencia a Sísifo (Fig. LXVIII). Mientras tanto, existe otro sector de la población que si bien parece ignorar la situación, es porque se ocupa de solventar el día a día antes que comprometerse con otra problemática (Fig. LXIX).

Al final, no es fortuito que el origen de la estructura cosmogónica se encuentre en las fauces del reptil tirano, ya que la cima de esta arquitectura social es rematada por otras criaturas con fauces insaciables (Fig. LXX). Entre uno y otro extremo se encuentra la población subsumida en esta perpetua rutina, y es porque en esta historia donde suceden tantas cosas en realidad "no pasa nada" y lo notamos gracias a ese soledillo omnipresente que observa desde las alturas.



**Conclusiones**





**A CONFRONTACIÓN como retrato de la contemporaneidad.** No sólo existe el conflicto, también hay convergencias, y aunque estas últimas parezcan menos son esenciales en la articulación social. Es por eso que insisto en el uso del término “confrontación”, ya que implica no sólo el choque sino también la posibilidad de un diálogo, y justo en medio de esa tensión se desenvuelve la cotidianidad de la urbe.

**-Sobre la apropiación de imágenes.** En el primer capítulo procuré mostrar el creciente uso de actitudes apropiacionistas y la tendencia hacia la combinación o hibridación en la producción de imágenes hoy en día, reflejo de la interacción de culturas, fomentado en gran medida por el uso de los medios de comunicación como lo es el internet. Al hacer un reconocimiento de este hecho, la obligación del productor de imágenes en primer término es la de definir la pertinencia de este recurso en su producción, y de ser así, hacer del apropiacionismo una herramienta responsable más allá de la inercia de la época y tener en cuenta sus implicaciones como es la de perpetuar sentidos o significados.

**-De por qué el montaje me parece más significativo que la apropiación.** La apropiación como estrategia de uso corriente fácilmente puede generalizar los actos de cita, préstamo incluso de plagio de imágenes sin prestar necesariamente mayor compromiso o responsabilidad por parte del apropiacionista, pero en cambio, el montaje brechtiano tiene el claro objetivo de dialectizar con las mismas acciones, es decir, buscar diferentes perspectivas sobre un hecho o situación para confrontarlos y así poder ampliar la visión respecto a ese hecho o situación en concreto; a partir del montaje podemos asumirnos como seres históricos con la capacidad de acceder a la memoria colectiva para informar y animar el presente, con miras a proyectar un porvenir. Pero sumergirse en la historia significa tomar conciencia y responsabilidad de lo que se trae al presente, no se cita o se “toma prestado” sólo por mera nostalgia o simple capricho formal. De ahí el aprendizaje de este recurso y procurar ponerlo en práctica al expropiar cualquier imagen.

**-Sobre la estetización de la política.** El uso de imágenes documentales de desastres o conflictos sociales, pueden ser neutralizadas al “estetizarlas”, es decir, traducirlas a través elementos plásticos. Si bien dicen que la realidad supera a la ficción, el estetizar supone “maquillar” una verdad u omitir elementos de un hecho para su fácil exhibición. Si tan solo una fotografía ya nos está mostrando un atisbo de cierta situación, al modificarla (llámese interpretar o intervenir) se pierde veracidad. Es cierto que hago uso de la interpretación plástica de algunas imágenes documentales, pero al procurar ser una metáfora visual de la época actual, mis imágenes no pretenden más que registrar simbólicamente actitudes y algunas inconsistencias, que sirvan de detonante o sugerencia para rememorar y reflexionar.

**-La propuesta.** Mencioné distintas formas de apropiación de una imagen así como de los distintos sentidos que pueden adquirir estas acciones y varias de ellas se encuentran aplicadas en las seis estampas de la presente serie. Dentro del juego de combinaciones (mezclas, hibridaciones, confrontaciones, etc.) y sus posibilidades exploré la manera de hacer partícipes distintas formas de apropiación en un mismo espacio, procurando sintetizar lo heterogéneo o polifacético de la vida diaria contemporánea. El resultado: una imagen nueva (no necesariamente por lo inédito de su contenido sino por su configuración) compuesta por la visión fragmentaria de un individuo en particular, y que por su aparente complejidad compositiva tiende hacia un comentario o ensayo encriptado del que el espectador (curioso o dispuesto) tendrá que descifrar el mensaje, o bien, encontrar nuevos significados.

**-De la perspectiva de la serie.** Aunque las imágenes que muestro tienden hacia una visión desencantada o pesimista sobre algunos movimientos sociales en la ciudad, no dejo de ver ejemplos de ciudadanos insurrectos que han impactado de forma positiva en la sociedad (basta con mirar a los zapatistas y a muchos pueblos indígenas organizados a lo largo del país y en las últimas dos décadas), más bien procuro ejercer un comentario como especie de autocrítica, ya que siendo parte de la ciudadanía que ha protestado pero con desaciertos, no he encontrado otra manera de hacer ver esas inconsistencias más que con mis imágenes. Ahora solo falta hacer llegar el comentario a un público heterogéneo fuera del círculo de la academia.

**-El sentido de la gráfica tradicional hoy en día.** Un objetivo de este trabajo es la de buscar sentido y vigencia a mi oficio como grabador: el registro de lo cotidiano es característico de la estampa y procuro perpetuar este aspecto pero indagando una forma que se ajuste al contexto actual. El uso específico del huecograbado como soporte para desplegar un imaginario relacionado con la insurrección social, no deja de ser parte de la inercia de una tradición (la denuncia social) propia de la gráfica, por lo que la búsqueda de un justificante o sentido para realizar semejante proyecto en estos días de nuevas herramientas tecnológicas y en esta situación de tensión política, cultural y social, es un motivo por el cual sigo explorando las posibilidades de éstas imágenes gráficas. De ahí que recurrí a conceptos como el montaje y el intertexto, sin embargo por sí mismos no son suficientes para dispersar estas imágenes eficazmente.

**-Mostrar la imagen al público.** En el primer capítulo hice un par de reflexiones sobre la pertinencia de la estampa actualmente, en las que mencioné su ineficiencia si la cualidad de reproductibilidad no hace posible una recepción más amplia por un público heterogéneo. Para concluir con esas ideas hace falta transfigurarlas en hechos por lo que la presente serie quedará en expectativa de completar una segunda fase que consiste en transmutarse -pero sin perder sus cualidades gráficas- en una serie de carteles reproducidos en *offset* y desplegarlos en distintos muros de la ciudad. Estas seis estampas fueron influenciadas directamente de mis vivencias cotidianas y es allí a donde deben regresar.





## Fuentes Informativas

### Bibliografía

- AMADOR BECH, JULIO.** (2011). El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. México: Ed. UNAM.
- BARTHES, ROLAND.** (1993). *El susurro del lenguaje. El placer del texto.* Barcelona: Paidós, 1987. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BONFIL, GUILLERMO.** (1987, 1989). *México profundo.* México: Grijalbo
- CHAVALIER, JEAN.** (1986). *Diccionario de los símbolos.* Barcelona: Ed. Herder
- CORREAS, ÓSCAR.** (2011). *La criminalización de la protesta social en México.* Ediciones Coyoacán: México.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES.** (2013). *Cuando las imágenes toman posición.* España: A. Machado Libros.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES.** (2012). *Arde la imagen. Arde la imagen.* México: Ediciones Ve
- DUSSEL, ENRIQUE.** (1994). *1942 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.* La Paz, Bolivia: Plural Editores - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - UMSA.
- FAROCKI, HARUN.** (2015). *Desconfiar de las imágenes.* Argentina: Caja negra.
- FAUCAULT, MICHEL.** (1999). *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I.* Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR.** (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Ed. De Bolsillo, México.
- GASPARINI, PAOLO/ EDMUNDO DESNOES.** (2012). *Para verte mejor América Latina. Fotografías de Paolo Gasparini, textos de Edmundo Desnoes.* (2ª reimp.) México: Siglo XXI Editores.
- GENETTE, GÉRARD.** (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.
- GOLDSMITH, KENNETH.** (2015). *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital.* México: Tumbona Ediciones.
- GONZÁLEZ ULLOA AGUIRRE, PABLO (coord.).** (2008). *El multiculturalismo. Una visión inacabada, desde la reflexión teórica hasta los casos específicos.* México: UNAM/Plaza y Valdés.
- GRUZINSKI, SERGE.** (2010). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2009).* México: FCE.
- GRUZINSKI, SERGE.** (2007). *El pensamiento mestizo.* España: PAIDÓS.
- JACOBY, ROBERT.** (1986). *El asalto al cielo. Formación de la Teoría Revolucionaria desde la Comuna de 1871 a octubre de 1917.* Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- JIMÉNEZ, JOSÉ (ed.).** (2011). *Una teoría desde América Latina.* España: MEIAC/Turner.
- KRISTEVA, JULIA.** (1978). *Semiótica 1 y 2.* Ed. Fundamentos, Madrid.
- KYROU, ARIEL.** (2004) "Elogio del plagio. El *sampling* como juego o acto artístico" en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva.* Madrid: Traficantes de sueños MAPAS.
- LAPLANTINE, FRONCOIS / ALEXIS NOUSS.** (2007) *Mestizajes. De Arcímboldo a Zombie.* Argentina: FCE.
- LETHEM, JONATHAN.** (2009). *Contra la originalidad.* México: Tumbona ediciones.
- MARX, ENGELS, LENNIN.** (2011). *La comuna de París.* Madrid: Ed. Akal.
- MENDOZA, ANTONIO.** (2008). *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector.* Barcelona: Horsori.
- MONSIVÁIS, CARLOS.** (2009). *Los rituales del caos.* México: FCE.

**MOSQUERA**, GERARDO. (2010). *Caminar con el diablo*. España: Ed. Exit Publicaciones.

**PAZ**, OCTAVIO. (1991). “La tradición de la ruptura” en *Obras completas, 1. La casa de la presencia. Poesía e Historia*. México: FCE.

**RICHARD**, NELLY. “Latinoamérica y la postmodernidad”, en Revista de Crítica Cultural, Santiago de Chile, n. 3, abril de 1991.

**TODOROV**, TZVETAN. (2009). *Nosotros y los otros*. (5ª reimp.) México: Siglo XXI Editores.

FUENTES EEELECTRÓNICAS

**FERNÁNDEZ-SAVATER**, A. (18 de diciembre de 2010). “Las imágenes son un espacio de lucha”. [Entrevista de Fernández-Savater a Georges Didi-Huberman], *Público* [Blog]. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>

**CCD** [CENTRO DE CULTURA DIGITAL]. (s.f.). “Entrevista a Kenneth Goldsmith de UbuWeb” [Video], *Centro de Cultura Digital*. Recuperado de <http://www.centroculturadigital.mx/proyectos/entrevista-a-kenneth-goldsmith-de-ubuweb>

**MOSQUERA**, GERARDO. (s.f.). “Contra el arte latinoamericano” [PDF]. Recuperado de: [http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera\\_oaxaca.pdf](http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf)

**TOPPER**, ILYA U. (5 de noviembre de 2014). “Estoy harto de esa izquierda que ni si quiera desea ganar” [Entrevista a Slavoj Zizek], *M’Sur*. Recuperado de <http://msur.es/2014/11/05/slavoj-zizek/>

**ZEID RA’AD** AL HUSSEIN. (7 de octubre de 2015). *Declaración del Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos, Zeid Ra’ad Al Hussein, con motivo de su visita a México*. Recuperado de <http://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=16578&LangID=S#sthash.19NSxZYY.dpuf>

**MARIN**, B. (18 de octubre 2014). “‘Asaltar el Cielo’ ¿quién dijo eso antes? La frase usada por Pablo Iglesias, de la mitología griega a Karl Marx”. *El País*. Recuperado de [http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294\\_999870.html](http://politica.elpais.com/politica/2014/10/18/actualidad/1413645294_999870.html)

## Video Documental

**FERGUSON**, KIRBY (Director). (2010). *Everything is a remix* [Video online].

**WATKINS**, PETER (Director). (2000). *La Commune* (París, 1871) [Cinta cinematográfica]. Francia: 13 Production.

## Notas Periodísticas Citadas

**BALLINAS**, V. (18 de diciembre de 2000). “80% de la microempresa mexicana surgió como opción de sobrevivencia”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2000/12/18/045n1soc.html>

**CANO**, A. (2008). “Decenas de miles corean en el Zócalo el reclamo: ‘¡si no pueden, renuncien!’”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/31/index.php?section=politica&article=005n1pol>

**CASTELLANOS**, F. (20 de julio de 2015). “Tres muertos, entre ellos dos niños, saldo del ataque del Ejército en Aquila”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/411055/muere-otro-menor-tras-ataque-del-ejercito-a-civiles-en-aquila>

**CASTILLO**, G. (Sin fecha). “A 40 años. Porros incitan a manifestantes a marchar al Zócalo. El 26 de julio, primera trampa a estudiantes”. *La Jornada*. <http://www.jornada.unam.mx/2008/07/26/index.php?section=politica&article=010n1pol>

**CASTILLO**, G. (19 de junio de 2010). “Los *halcones* no fueron la única fuerza de choque que actuó en la matanza de 1971”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2010/06/10/politica/021n1pol>

**GAMEDOTS**. (13 de octubre de 2016). “Mexicana acusada por plagio de arte de ‘Gears of Wars’”. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/hacker/2016/10/13/1122282>

**DAMIÁN**, A. (30 de enero 2013). “Comienzan transportistas movilizaciones para echar abajo el gasolinazo”. *MVS Noticias*. Recuperado de <http://www.noticiasmvs.com/#!/noticias/comienzan-transportistas-movilizaciones-para-echar-abajo-gasolinazo-231.html>

**LEÓN**, M. (26 de mayo 2015). “Se enfrentan policías y encapuchados en el Hemiciclo a Juárez”. *El Financiero*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/se-enfrentan-policias-y-encapuchados-en-el-hemiciclo-a-juarez.html>

**MARTÍNEZ**, P. (25 de noviembre de 2014). “#20NovMx: la policía agredió a familias... con ‘valor y gallardía’”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2014/11/20novmx-la-policia-agredio-familias-con-valor-y-gallardia/>

**MÉNDEZ**, R. (22 de noviembre de 2014). “Acusan agresiones de policía contra periodistas tras marche del #20NovMx”. *MVS Noticias*. Recuperado de <http://www.noticiasmvs.com/#!/noticias/acusan-agresiones-de-policias-contra-periodistas-tras-marcha-del-20novmx-108.html>

**MUEDANO**, Hernández, Rutz. (2 de octubre 2015). “Encapuchados lanzan objetos contra Palacio Nacional”. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/df/2015/10/2/encapuchados-lanzan-objetos-contra-palacio-nacional>

**MIRANDA**, J. (17 de junio de 2016). “Excesivo e impráctico, aplicar la ley 3 de 3 a la IP: empresarios”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/06/17/politica/009n1pol>

**PAZOS**, F. (9 de marzo de 2012). “Ambulantes de Alameda Central traban negociación”. *Excelsior*. Recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/2012/03/09/comunidad/817268>

**REDACCIÓN**. (27 de septiembre de 2010). “Calderón logró la meta de Fox: ‘changarrizar’ a México”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/101848/101848-calderon-logro-la-meta-de-fox-changarrizar-a-mexico>

**REDACCIÓN**. (8 de noviembre de 2014). “Queman puerta de Palacio Nacional durante protesta por Ayotzinapa”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/387145/desborda-indignacion-que-se-vayan-todos-gritan-en-marcha-por-ayotzinapa>

**REDACCIÓN**. (19 de junio de 2016). “Niega la CNS uso de armas en Oaxaca; hay 21 policías federales heridos”. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/444569/niega-cns-uso-armas-en-oaxaca-21-policias-federales-heridos>

**REDACCIÓN**. (21 de junio 2016). “Jóvenes encapuchados bloquean Insurgentes a la altura de CU”. *La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/06/21/en-201cmega-asamblea201d-universitarios-planean-apoyo-a-la-cnte>

**REDACCIÓN** AN. (1 de diciembre de 2014). “Acepta Sandino que participó en agresiones vs policías; ‘teníamos que defendernos’, dice”. *Aristegui Noticias*. Recuperado de <http://aristeguinoticias.com/0112/mexico/acepta-sandino-que-participo-en-protesta-del-20novmx-acusa-detencion-arbitraria/>

**REDACCIÓN** AN. (29 de agosto 2016). “Plagio de tesis de EPN: para la UP, todo resuelto; falta ‘consulta técnica’ a la UNAM”, Recuperado de <http://aristeguinoticias.com/2908/mexico/plagio-en-tesis-de-epn-para-la-up-todo-resuelto-pero-falta-opinion-de-la-unam/>

**REDACCIÓN** Animal Político. (21 de junio de 2016). “El Gobierno acepta que hubo 8 muertos en Nochixtlán y vuelve a culpar a grupos extraños”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2016/06/el-gobierno-acepta-que-hubo-8-muertos-en-nochixtlan-y-vuelve-a-culpar-a-grupos-extranos/>

**REDACCIÓN** Animal Político. (16 de enero de 2017). “Protestas contra el gasolinazo: ciudadanos se manifestaron en 10 estados”. *Animal Político*. Recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2017/01/protestas-gasolinazo-domingo/>

**REDACCIÓN** / Sin Embargo. (15 de marzo de 2016). “Los empleados informales en México (30 millones) equivalen a la población de 5 países juntos”. *Sin Embargo*. Recuperado de <http://www.sinembargo.mx/15-03-2016/1636148>

