



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**INTERPRETACIÓN GRÁFICA CONTEMPORÁNEA DE PAISAJES
NATURALES Y URBANOS CON ELEMENTOS VISUALES DE LA
CULTURA POPULAR MEXICANA CON EL CONCEPTO DE
DUALIDAD EN LA PRODUCCIÓN DE XILOGRAFÍAS EN COLOR
APOYADAS CON SERIGRAFÍA**

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

PRESENTA:
GUSTAVO MORA PÉREZ

DIRECTOR DE TESIS
MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ
(FAD)

SINODALES
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES (FAD)
DR. VÍCTOR MANUEL FRÍAS SALAZAR (FAD)
DRA. IVONNE DEL ROSARIO LÓPEZ MARTÍNEZ (FAD)
DR. RUBÉN MAYA MORENO (FAD)

CIUDAD DE MEXICO, SEPTIEMBRE DE 2023



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.

A la memoria de mi padre Gustavo Mora Mendoza

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por todas las facilidades recibidas para la realización de esta investigación

Agradezco a mi familia, a Anna Cortesio mi esposa, a mi madre Graciela Pérez y Reyes y a mis hermanos Juan Carlos Mora Pérez y Marco Antonio Mora Pérez y a mi tía Ema Reyes, por todo el apoyo y comprensión recibidos

Agradezco al Mtro. Alejandro Pérez Cruz, director de mi tesis por todo su apoyo para la realización de la investigación

Agradezco a mis sinodales Mtro. Javier Anzures Torres, Dr. Víctor Manuel Frías Salazar, Dra. Ivonne del Rosario López Martínez y al Dr. Rubén Maya Moreno, por su apoyo y asesoramiento recibidos

Agradezco a la Mtra. Áurea María Eugenia Quintanilla Silva (Q.E.P.D.), por el apoyo recibido en la realización de la investigación

INDICE

Introducción.....	5
1.1 El paisaje	8
1.2 Breve historia del paisaje como género de arte	10
1.3 Exploración del paisaje en México.....	16
1.4 Artistas del paisaje	21
1.4.1 Katsushika Hokusai y aspectos generales de la escuela ukiyo-e del siglo XIX en Japón.	22
1.4.2 Ernst Ludwig Kirchner: naturaleza y ciudad	27
1.4.3 José Guadalupe Posada: imaginario y cultura popular	30
1.4.4 Gerardo Murillo (Dr. Atl): en confrontación con la naturaleza	35
1.5 El progreso como elemento de transformación del paisaje en el ambiente urbano	39
Capítulo II. Concepto de dualidad, cultura popular y la muerte en México.....	44
2.1 Elementos de la dualidad en México desde la época prehispánica	45
2.2 La muerte como elemento de la cultura popular en México	61
Capítulo III. Propuesta gráfica: series Viento y tizne y Trayectos de asfalto.....	67
3.1 Planteamiento de la producción gráfica	68
3.1.1 El cuaderno de dibujo	72
3.1.2 Elementos simbólicos	75
3.2 Series Viento y tizne y Trayectos de asfalto.....	80
3.2.1 Descripción temática y formal de las series	81
3.2.2 El proceso creativo y técnico de las series	106
Conclusiones	132
Fuentes de documentación	136

Introducción

Los planteamientos teóricos y de producción de esta tesis, han surgido de distintas experiencias, la primera relacionada con mi práctica artística con la gráfica, otra más a partir de reflexiones que han sido resultado de un acercamiento hacia conceptos antiguos como la dualidad, en general, el principio de opuestos que encierra en su significado este concepto y que diferentes culturas contienen en su pensamiento. En este sentido, en mi caso, como un reencuentro con parte de nuestra cultura mexicana, la prehispánica, vasta en creencias y significados y que continúa ofreciendo formas de su arte e interpretaciones abiertas al diálogo continuo y hasta filosófico sobre nuestra forma de ser y de existir. Al lado de estas se aborda al género del paisaje, que ha sido referente dentro de la historia del arte y del cual intento establecer una conexión desde la interpretación creativa en el ámbito de la gráfica actual, en una dimensión subjetiva, figurativa mas no realista, como base del carácter interpretativo que posee.

En el primer capítulo, se hace una revisión histórica del género del paisaje y grabado en madera y del contexto gráfico en México sobre el mismo género. Asimismo, se muestran artistas del grabado que han contribuido a enriquecer la gráfica desde la temática del paisaje desde distintos contextos históricos y geográficos con quienes se consideran afinidades conceptuales, técnicas y estéticas con la investigación. A continuación, se señala la idea de progreso como transformador del paisaje en su irrupción con la naturaleza, como parte de la idea de dualidad que permea la investigación.

El capítulo segundo aborda a la dualidad, que es el motor conceptual de la investigación y está formado a partir de antecedentes históricos y antropológicos, en donde se precisan referencias sobre el pensamiento y religión de culturas prehispánicas en México, así como su relación con el fenómeno de la muerte y su presencia como uno de los elementos fundamentales que forman parte de la cultura popular a través de sus distintas manifestaciones.

El tercer capítulo de la investigación está dedicado a la producción de la realización de dos series gráficas a partir del concepto de dualidad y bajo la aplicación del sistema de impresión en relieve, con la xilografía y del sistema de grabado planográfico con la serigrafía y con el objetivo de dar forma al concepto, se integran con diferentes motivos gráficos que se muestran en las imágenes de los grabados. La producción se divide en dos series, una que trata el paisaje en el medio natural y la otra sobre el medio urbano y ambas series contienen formas reconocibles que poseen distintos significados desde lo simbólico. Este capítulo muestra de la misma forma, los procesos de realización del proyecto desde la parte técnica, así como la creativa en donde intervinieron el trabajo de campo y dentro del taller de grabado. Las series de grabado realizadas ofrecen una perspectiva personal enmarcada en el contexto actual del medio gráfico contemporáneo.

Finalmente, la investigación es una referencia abierta hacia la reflexión del conocimiento gráfico en el contexto actual del arte y de temáticas que, a partir de conceptos e imágenes del pasado, ofrecen la posibilidad de crear nuevos imaginarios en la gráfica. Se pretende que esta investigación sea una continuidad de la tradición del grabado, pero al mismo tiempo que sirva de fundamento para formalizar lenguajes con proposiciones abiertas a la reflexión y dinámicas de la producción del grabado y la estampa que se vive y produce en México.

Capítulo I. El paisaje en la historia del arte y el grabado en madera. La idea de progreso en el paisaje.

1.1 El paisaje

El concepto del paisaje está vinculado a diferentes áreas de estudio que involucran las ideas de territorio o espacio y desde diversos puntos de vista como el geográfico, lo antropológico, lo social y lo político, así como a los distintos discursos que sobre el tema se han desarrollado.

Por otra parte, el paisaje es desde el aspecto artístico, lo que nos concierne en esta investigación, un concepto que se ha formado con el tiempo, al parecer porque su origen es una construcción que ha pasado por diferentes momentos en la historia del arte, principalmente como género artístico dentro de la pintura, así como en el arte gráfico.

Una definición es la del historiador de arte Max J. Friedländer, quien dice: “la tierra es la superficie de la Tierra, o una parte de la superficie de la Tierra; sin embargo, el paisaje es la fisonomía de la tierra, la tierra en cuanto el efecto que causa sobre nosotros”¹. Esta definición nos da la posibilidad de *crear* el paisaje a partir de algo material o tangible que se convierte en algo subjetivo a través de ese efecto que causa en nosotros.

Otra idea está ligada a la filosofía. Se considera al autor Georg Simmel (1858-1918), quien ofrece otra visión sobre el paisaje. Nos dice que el estar ante un paisaje, es un estado de conciencia y los sentidos deberán estar abiertos a un campo amplio y no solo enfocarse a un objeto en particular, “...percibir una nueva unidad...”² El autor considera que un conjunto de elementos percibidos va a formar un paisaje, una totalidad. Además, el filósofo aborda el tema de la naturaleza como la unidad de un todo, aunque tratándose del paisaje, es indispensable limitar el campo visual, a este respecto nos dice:

“En el ‘paisaje’, ... la delimitación, el estar comprendido en un horizonte visual -momentáneo o duradero- es esencial; la base material o los distintos elementos serán ‘naturaleza’, pero, representados como ‘paisaje’, esa base y esos elementos se proponen en -sí-mismos-, como singularidad -óptica, estética o sentimental-...”³

La delimitación del campo visual, lo que el observador en este caso va a *encuadrar* como una imagen, es una idea que permea esta investigación, pues abordado el paisaje desde esta perspectiva, de esta manera y parafraseando al autor, asumimos que en el paisaje

¹ Wolf, Norbert. *Pintura paisajista*, España, Taschen, (Sin fecha). p. 8.

² Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*, España, Casimiro, Segunda edición, 2014, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 8.

caben todo tipo de concepciones visuales, estéticas y que también tienen que ver con las emociones. A partir de la idea de naturaleza y determinando el modo de ver y aunado al contenido, es como se conforma la idea de paisaje, como una construcción compleja pues puede ir más allá de la representación visual hasta convertirse en un discurso con elementos subjetivos, pero que guardan relación con un espacio dado, con un entorno. A este respecto, Simmel, continúa diciendo que el paisaje aparece como algo transformado desde lo que inicialmente era y que lo que el artista hace es extraer una parte de la naturaleza, que es algo autónomo, desconectándolo del universo y después reconstruirlo a sí mismo.⁴ Esta visión en torno al paisaje es de gran valía para la creación, pues da la oportunidad de concebir algo nuevo de un contexto dado, y de acuerdo a estas concepciones, no existe paisaje sin la mirada de un espectador, pues es quien finalmente transforma esa concepción en algo artístico.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

1.2 Breve historia del paisaje como género de arte

La evolución del paisaje ha tenido distintas referencias artísticas en su desarrollo histórico y que también incluye ser una construcción cultural a través de la mirada del artista. En la historia del arte, el paisaje se ha desarrollado principalmente en la pintura, aunque muchos pintores durante varios siglos se dedicaron a la producción gráfica también, tanto en Oriente como Occidente.

El paisaje apareció bajo este término en la Edad Media y fue pintado sobre todo a manera de fondo y con temas religiosos o mitológicos. Las condiciones sociales y filosóficas de la época en el *Trecento* italiano facilitaron su aparición⁵ y es en la Edad Moderna (S. XV-XVIII), cuando se independiza de esta función para ser una expresión más autónoma.⁶ Uno de los antecedentes tempranos del paisaje, tiene que ver con la experiencia de la contemplación, pues es el estar en contacto directo con el ambiente es lo que lleva a construir el paisaje. Así, el humanista italiano Francesco Petrarca, en una excursión subió el monte Ventoux, (sur de Francia) y describió a la naturaleza con placer estético y gran curiosidad visual, plástica y con una inclinación religiosa⁷ Esta experiencia corresponde al concepto que Simmel ha dicho sobre el paisaje, al tratarse de una construcción en donde diferentes elementos del espacio pueden concebirse como paisaje a partir de la visión del espectador y su propia construcción.

De acuerdo con el historiador Wolf, es a principios del siglo XVI cuando el paisaje adquiere un significado sobre lo estético y de género dentro del vocabulario del arte.⁸ Un antecedente relevante es la obra *La tempestad* de Giorgio de Castelfranco (El Giorgione), cuadro pintado durante esta época y que muestra dos figuras en una tormenta. Es un ejemplo en donde el paisaje adquiere importancia en términos de creación, pues el cuadro tiene una intención estética de las sensaciones de los personajes, ya que las figuras no están integradas en una lógica de acuerdo con el ambiente y tienen una

⁵ Wolf, Norbert. *Op. Cit.* p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

tendencia hacia lo espiritual.⁹ En esta obra el artista transforma a partir de su mirada creadora una visión propia que la conforma en un paisaje.

Asimismo, el género del paisaje tuvo diferentes altibajos al ser cuestionado, ya que al principio no fue considerado como arte dentro de la historia. Una de estas razones se dio desde el *Quattrocento* italiano, dado que, la norma del momento era considerar al humano como la medida y escala de todas las cosas, por lo que el paisaje tuvo una importancia secundaria dentro de la historia. Otro evento en este mismo sentido sucedió hacia el siglo XVII en Holanda, con los pintores de marinas, quienes fueron objeto de críticas y señalados de poco valor por los maestros de las academias al considerar que ese arte solo agradaba a la vista y no al intelecto.¹⁰ Aunque el paisaje no fue valorado al igual que el representado por figuras, este se practicaba y era el público el que tenía gran aceptación por los cuadros. A pesar de estos procesos históricos, el paisaje como se conoce ha llegado a ser una referencia dentro de los géneros dentro de la historia del arte.

En el siglo XV cuando Italia se convertía en el centro cultural más importante de Europa. En esta época durante el Renacimiento predominó una nueva concepción moral del humano a partir de su propia conciencia en vez de la fe mística. La razón fue exaltada, así como la creación artística tomó de referencia el mundo clásico. Existió una inclinación hacia las ciencias y artes y una mejor comprensión hacia la naturaleza. El humanismo, el naturalismo y el individualismo predominaron como actitudes en este nuevo contexto cultural. Dentro de lo artístico, se mostró un interés por lo constructivo, así como en la perspectiva lineal o aérea y el color.¹¹ En Holanda, el paisaje fue pintado en vistas de escenarios naturales y texturas atmosféricas de luz y color con profundidad espacial¹² y en Flandes, el grabador Hieronymus Wellens Cock (1510-1570), produjo paisajes en grabado, vistas topográficas y mapas, considerado por Van Mander como un “paisajista inventivo”, como lo cita el autor Hugo Covantes en su libro *El Grabado Europeo*.¹³ De

⁹ Micheletti, Emma, *Colección Historia del arte, Tomo VII*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1979. p. 56.

¹⁰ Wolf, Norbert. *Op. Cit.* p. 10.

¹¹ Covantes, Hugo. *El Grabado Europeo. Siglos XV al XIX*, México, Kinética, Libro digital, 2002. pp. 6,11,12.

¹² Wolf, Norbert. *Op. Cit.* p. 15.

¹³ Covantes, Hugo. *Op. Cit.* p. 485.

igual importancia resulta el antecedente del alemán Albrecht Dürer (1471-1528), quien realizó sus primeras acuarelas de paisaje a manera de bocetos en un viaje a Venecia. En ellas se pueden ver la impronta que percibió de forma efímera pues están consideradas como ideas preparatorias para sus pinturas.

En el siglo XVI, con una actitud más profana que religiosa, el paisaje se posiciona en un ambiente en donde fueron prohibidas las imágenes religiosas por Calvino en Ginebra, permitiendo escenas con paisajes y animales.¹⁴ En Venecia, el paisaje tuvo un destacado auge al mostrarse en atractivas escenas inspiradas en composiciones sobre literatura clásica llamadas pastorales y teniendo como exponentes a Tiziano y Lorenzo Lotto. Asimismo, otros pintores como Adam Elsheimer (1578-1610) junto con otros artistas fundaron la llamada pintura de paisaje ideal, que trataba esos mismos temas y que fueron cambiando hasta convertirse en el siglo XVII en los paisajes de temas clásicos y heroicos realizados por los franceses Nicolas Poussin (1594-1665) y Claudio de Lorena (1600-1682), pero fue con los holandeses que el paisaje se convirtió en un género independiente. En el mismo siglo XVII, en Francia, Claude Gellée, llamado el Lorenés (1600-1682) realizó con los llamados paisajes ideales, grabados en metal aplicando profundidad en el espacio, así como un estudio de la luz y la atmósfera en escenas en donde se incluían puertos marítimos.¹⁵

Otro factor que propició el desarrollo del paisaje, fueron los viajes y el descubrimiento de otros continentes, durante los cuales se importaron plantas y animales nunca antes vistos, especialmente en Holanda, lo que significó un estímulo visual que motivó la realización de paisajes en ese país que alcanzó poder cultural, económico y político. La aparición de lo que se conoce como panoramas se debió a los métodos cartográficos de proyección, teniendo a Phillips Konink (1619-1688) como uno de los artistas que desarrollaron estas vistas, en donde los paisajes eran de gran formato a la manera en que se realizaban los mapas, invitando al espectador a adentrarse mediante una línea de horizonte curvada.¹⁶

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶ Wolf, Norbert. *Op. Cit.* p. 20.

La evolución del arte del Renacimiento condujo en el siglo XVI al denominado movimiento estético del Manierismo en donde hubo un importante desarrollo de la arquitectura y la escultura. El arte veneciano tuvo su clímax en esta época a través de la pintura y el grabado característicos por su luminosidad y viveza.¹⁷ En Alemania, Albrecht Altdorfer (1480-1538), de origen suizo, desarrolló su obra gráfica y realizó numerosos grabados de temas religiosos y profanos y en especial de paisaje. Sus imágenes se inspiraron en los parajes del Danubio, se mencionó que “creaba con un fondo de paisaje un estado del alma”.¹⁸ En este mismo siglo, pero en Holanda, Pieter Brueghel, el Viejo (1530-1569), tuvo dos tipos de obra en el grabado, por un lado, una de tipo simbólica y fantástica con influencia del Bosco y la otra más conectada con la vida cotidiana.

En el contexto del siglo XVII marcado por la influencia de la Iglesia, el Renacimiento tuvo de alguna forma un retroceso, pues las ideas de la corriente materialista práctica y científica se vieron disminuidas, en este contexto surgió el movimiento Barroco, el cual lo caracterizó el misticismo, proyectado en el práctico y el espiritual. Al principio, el movimiento se desarrolló en Roma y se extendió por toda Europa y hasta el siglo XIX. En la pintura, predominó la luz y el color sobre el dibujo manierista y se distinguió el uso de las perspectivas aérea y fantástica, así como los escorzos, y las líneas quebradas, entre otros elementos compositivos.¹⁹ En Francia, Caillot realizó todo tipo de obra incluyendo temas sobre la ciudad y el campo con imágenes de la vida popular. En Holanda Harmensz van Rijn Rembrandt (1609-1669) artista prolífico en pintura y grabado, consiguió profundidad por medio del entrecruzamiento de la línea, como una de sus cualidades gráficas y siendo la mayor parte de sus grabados obra en paisaje.²⁰

Un aspecto de la situación artística durante el siglo XVIII fue que a partir de los valores morales de la Ilustración se manifestaron estados de ánimo diversos, así como sentimientos y las sensibilidades fueron más evidentes, de acuerdo con el autor Hugo

¹⁷ Entre los grabadores, Giulio Campagnola (1482-1515), fue muy ligado a Venecia y utilizó efectos atractivos en su obra gráfica, aplicó a través de la técnica de punteado distintas gradaciones tonales. Covantes, Hugo. *Op. Cit.* pp. 44-52.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 398, 399, 402.

¹⁹ Artistas destacados de esta época son Caravaggio y Michelangelo en Italia y Rubens en Flandes.

²⁰ *Ibid.*, *Op. Cit.* pp. 80, 90, 93, 94, 211, 537.

Covantes, “[estos valores] ...rehabilitaron al individuo como ser racional y sensible y su libertad de seguir las leyes de la propia naturaleza. De este modo, la búsqueda del placer, la felicidad y la satisfacción de las pasiones pasaron a ser impulsos legítimos.”²¹ Esto propició que, durante este siglo, aparecieran paisajes más estremecedores bajo las categorías de lo bello y sublime. Los temas pintados fueron tempestades en el mar y naufragios, como se aprecia en la obra de Claude-Joseph Vernet (1714-1789). También bajo la influencia de este artista, Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740-1789) representó escenas de paisajes industriales. Al mismo tiempo en Italia, Antonio Canal (El Canaletto) y Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), realizaron escenas urbanas, vistas y panoramas. Este espíritu de creación tan subjetiva y cargado de simbolismo desarrolló su lenguaje principalmente en el Romanticismo.

En el siglo XIX el arte estaba en parte guiado por los sentimientos, existió la búsqueda por la naturaleza a la manera de la Edad Media, floreció el Romanticismo como movimiento artístico y los artistas pusieron énfasis en lo llamativo o poco usual y destacaron el color hasta dotarlo de valores simbólicos en oposición a la academia del Neoclasicismo. Fue en Francia en donde algunos artistas realizaron paisajes en grabado, entre ellos Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875), quien realizó paisajes en aguafuerte y también utilizó la técnica llamada *cliché-verre* en sus estampas.²² Dentro del paisaje más urbano, el artista Charles Meyron (1821-1868), realizó paisajes sobre vistas de París que muestran escenas poco comunes con símbolos sobre el misterio de la propia ciudad, utilizando recursos estilísticos como el claroscuro.²³ Por otra parte, Gaspar David Friedrich es considerado como el más claro ejemplo pintor romántico de la pintura del paisaje. De igual forma, William Turner quien inició su carrera como grabador y apoyado en los viajes que realizó, llevó a cabo estudios de la atmósfera y la luz y usando la imaginación como recurso creativo, siendo el antecesor del Impresionismo.²⁴ A finales del siglo XIX y principios del XX, comienza en París el Impresionismo, época marcada evidentemente por el paisaje en la pintura en escenas de naturaleza y liberadas de la ciudad. El autor Norbert Wolf explica, “El paisaje es la región alrededor de la ciudad a

²¹ *Ibid.*, p. 117.

²² *Ibid.*, pp. 275, 278, 292.

²³ *Ibid.*, pp. 304, 305, 306, 308, 310, 311.

²⁴ *Ibid.*, pp. 434, 605.

donde va a descansar el habitante de la ciudad, el objetivo de excursión alrededor de la metrópoli moderna.”²⁵ El entusiasmo por la *recreación*, la distracción de las grandes ciudades industrializadas es lo que enmarca esta búsqueda hacia el paisaje nuevo. Los impresionistas interpretaron el paisaje fuera del aura mística y de las referencias simbólicas y especulativas que tuvo en el pasado²⁶ y ahora se abren otras posibilidades que comienzan a dialogar con el modo de ver, como sucedió con técnicas como el puntillismo. También esta desestructuración de la imagen sirvió para configurar lenguajes personales como es el caso de Cézanne y sus paisajes dedicados a la montaña *Saint Victoire*, así como otros ejemplos a lo largo del siglo XX.

En general, la evolución del paisaje desde el Renacimiento en Europa tuvo momentos destacados en la forma y contenido y hasta el siglo XX, desde ser una imagen de fondo hasta convertirse poco a poco en un protagonista de la imagen más destacado y con la que comienzan las distintas manifestaciones del arte moderno, principalmente en el siglo XX. Asimismo, en Oriente sucedían otros eventos importantes para el paisaje sobre todo durante el siglo XIX, en obra de artistas procedentes de Japón, bajo el desarrollo del grabado en madera a color, el cual se cuentan como una de las aportaciones más destacadas al arte gráfico universal desde la técnica y el concepto de este género y del que fue influenciado el arte Occidental, como veremos en páginas siguientes.

²⁵ Wolf, Norbert. *Op. Cit.* p. 26.

²⁶ *Ibidem.*

1.3 Exploración del paisaje en México

Fue hasta el siglo XIX que en México se consideró la idea del paisaje a través de las expediciones realizadas por distintos viajeros que llegaron a documentar los lugares considerados exóticos sobre todo por los países europeos, de donde procedían distintos exploradores. Entre los viajeros que llegaron a México estaban Paula Kolonitz, Paul Bartholomeus Heller, entre otros. Aunque fue Alexander von Humboldt (1769-1859) uno de los más conocidos y quien registró diferentes lugares con una intención científica y por otra parte como paisajes, llevando sus escritos a Europa y a Estados Unidos de esta tierra rica en recursos y exuberancia.²⁷ Las representaciones que realizaron los viajeros fueron una combinación entre los ideales del paisaje de los lugares de donde provenían y lo que les ofrecía la tierra mexicana, ya fuese un desierto, la montaña o un ambiente tropical.²⁸ A pesar de que no todos los viajeros tenían una formación artística, Humboldt reconocía que la pintura de paisaje era producto de un estado de contemplación y transformación de la naturaleza y no solo un proceso de mimesis, por lo que las representaciones, producto de esas expediciones fueron realizadas en cuanto a las capacidades de contemplación y reproducción de los viajeros.²⁹ Estas representaciones gráficas y pictóricas fueron de alguna forma el inicio del desarrollo del género que poco a poco adquirió personalidad al ser realizado bajo criterios más estéticos y del lugar por los propios artistas mexicanos. El paisaje en este siglo lo pintaron mexicanos como el caso de José María Velasco y la poco difundida pintora Senorina Merced Zamora.³⁰ En esta época, en ocasiones el llamado *realismo académico*, fue practicado por varios artistas con la reapertura de la Academia Nacional de San Carlos en 1843. Algunos pintores provenientes de Europa comenzaron a impartir clases como Pelegrín Clavé y Eugenio Landesio, quien enseñó paisaje al estilo realista y mostró escenas locales con un estudio de la luz y en colores pastel. José María Velasco (1849-1912) pintó al principio

²⁷ Angulo Partida, J. P. *Los viajeros decimonónicos, forjando la idea del paisaje mexicano. Paisagem e Ambiente, [S. l.]*, v. 31, n. 46, p. e149074, 2020. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.paam.2020.149074. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/149074>. Consultado el 19 de mayo de 2021. p. 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

vistas de las pirámides de Teotihuacán y posteriormente bajo un profundo análisis de la estructura del paisaje, pintó panorámicas del Valle de México hacia la década de 1890.³¹

Un acontecimiento que dio impulso al paisaje de manera menos académica, pero con mayor identidad a la adquirida por las escuelas y estilos europeos, fue la creación de las Escuelas al Aire Libre, las cuales fueron producto de una lucha política y pedagógica a través de la huelga de estudiantes de la Escuela Nacional de San Carlos, con el ímpetu de cambiar los métodos de enseñanza. En ese álgido contexto, el pintor Ramos Martínez sustituyó al Arq. Rivas Mercado, para dar pie a un tipo de instrucción liberada del academicismo.³² Estas escuelas también permitieron la generación de nuevos grabadores. Los alumnos que ingresaron a la primera Escuela de Pintura al Aire Libre recibieron una nueva forma de instrucción al realizar un arte libre y vanguardista, dadas las condiciones que se establecieron bajo la dirección del nuevo director, entre ellas la de promover las tendencias modernistas, implantar una pedagogía avanzada y fomentar los temas nacionales.³³ La primera escuela fue nombrada Barbizón retomando este título en recuerdo por los pintores naturalistas franceses de mediados de siglo XIX quienes pintaron al aire libre dejando la instrucción académica tradicional.³⁴ Se asume que los alumnos de estas escuelas y debido a la influencia del impresionismo de la época, plasmaron elementos plásticos como el manejo de la luz o la pincelada corta, entre otros.

Estos cambios marcaron mayor libertad en los alumnos, que en un principio trataban de emular al fenómeno que sucedía en Europa con el Impresionismo y Posimpresionismo, pero con características específicas dentro del contexto mexicano.

³¹ Scott, John F. "Latin American art." Britannica Academic, *Encyclopædia Britannica*, 29 Aug. 2018. academic-eb-com.pbidi.unam.mx:2443/levels/collegiate/article/Latin-American-art/345122#253339.toc. Consultado el 22 de mayo de 2021.

³² Rodríguez, Cristina. Rodríguez, Mónica. Sarmiento, Magali. Becerra, Gonzalo. *El Grabado, historia y trascendencia*, México, UAM-Xochimilco, 1989, p. 89.

³³ González Matute, Laura. *Barbizon o Santa Anita. La primera Escuela de Pintura al Aire Libre, 1913*. Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales. <http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/> 27 de agosto de 2014. Consultado el 15 de mayo de 2021.

³⁴ De acuerdo a Marie Thèrese de Forges, "Barbizon", *Les éditions dus temps*, núm. 8, París, 1962, p. 52. Cfr. González Matute, Laura. *Barbizon o Santa Anita. La primera Escuela de Pintura al Aire Libre, 1913*. Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales. <http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/> 27 de agosto de 2014. Consultado el 15 de mayo de 2021.

Los nuevos movimientos artísticos como el Fauvismo o el Expresionismo dieron paso a nuevas expresiones en el ámbito europeo.

Entre otros artistas mexicanos que desarrollaron el paisaje se encuentran Gerardo Murillo, *Dr. Atl* (1875-1964), originario de Guadalajara con trayectoria en dibujo y pintura, principalmente. Realizó gráfica y fue de los artistas pioneros en usar plantillas como medio gráfico y de reproducción a color, en esos grabados se puede apreciar su pasión por el paisaje de los volcanes. Gerardo Murillo realizó dos estancias en Europa, hacia 1896 y 1911, permaneciendo en París y Roma en donde estuvo en contacto con las diferentes estéticas del momento, la Impresionista y la Posimpresionista y se interesó por el nuevo tipo de paisaje de Paul Gauguin y su uso del color. También al *Dr. Atl*, lo atrajo el movimiento futurista el cual influyó en su obra de paisaje mediante novedosas perspectivas. Sobre los elementos compositivos de sus paisajes están el uso de la perspectiva curvilínea y el aero-paisaje. También realizó murales e inventó un medio pictórico llamado *Atl-colors* y escribió algunos libros entre ellos *El paisaje, un ensayo* en 1933.³⁵ La obra de Gerardo Murillo se considera una referencia esencial en esta investigación dada la importancia al tema del paisaje, al crear un imaginario sobre una interpretación del volcán Parícutín, en sus etapas eruptivas que manifiestan una gran carga estética mediante el uso del color tanto en su obra gráfica como pictórica en composiciones dinámicas.

David Alfaro Siqueiros (1896-1974), muralista, aunque también es conocido por su obra de caballete. Durante su carrera artística Siqueiros pintó más de doscientos paisajes, este género fue una práctica ocasional que realizó y estas obras le sirvieron para la experimentación técnica y el cambio de estilo que mostró posteriormente en sus murales, como el mismo lo declaró, sirviéndole de investigaciones preliminares.³⁶ Los paisajes que realizó poseen calidad técnica y estética en los que también se aprecian sus ideales político-sociales, un ejemplo es la pintura *Paisaje [Taxco]*, de 1931, en la que ofrece un conjunto de montañas del lugar.³⁷ En diferentes periodos, el artista

³⁵ Moyssen, Xavier. *Hacia una comprensión de la obra del Dr. Atl. México en el arte*, Federico Álvarez. Revista trimestral. México D.F. Marzo de 1985, No. 8. Págs. 5.

³⁶ Fulton, Christopher. *Siqueiros's Experimental Landscapes*, Zeitchrift für kunstgeschichte, 2012, 75. Bd; H. 1 (2012). Págs. 39. <https://www.jstor.org/stable/41642647>. Consultado el 21 de mayo de 2021.

³⁷ *Ibidem*.

experimentó y aplicó distintos procedimientos y medios que le permitieron desarrollar su creatividad plástica en beneficio de la expresión y el mensaje. Otra obra destacada es *Cosmos y Desastre*, realizada hacia 1936 con técnica mixta que incluye a la piroxilina y de contenido profundo en donde interpreta la devastación de la guerra.³⁸ Sin duda, la obra de Siqueiros es provocativa y fue innovadora para la época en la que el artista la produjo también al abordar el tema del paisaje con singularidad estética y conceptual.

El desarrollo del paisaje en México abarca a una gran cantidad de artistas dentro de la pintura y la gráfica, en esta investigación nos limitaremos solo a mencionar algunos más que destacaron en el siglo XX, como es el caso del maestro Luis Nishizawa quien exploró y desarrolló una amplia diversidad de técnicas y que aplicó en su obra paisajística. Del mismo modo, Nicolás Moreno y finalmente el Taller de Gráfica Popular, aunque con una obra que principalmente reflejaba su ideología política, sus integrantes han sido protagonistas del desarrollo de la gráfica en México, solo por mencionar al maestro Leopoldo Méndez.

³⁸ *Ibidem*.

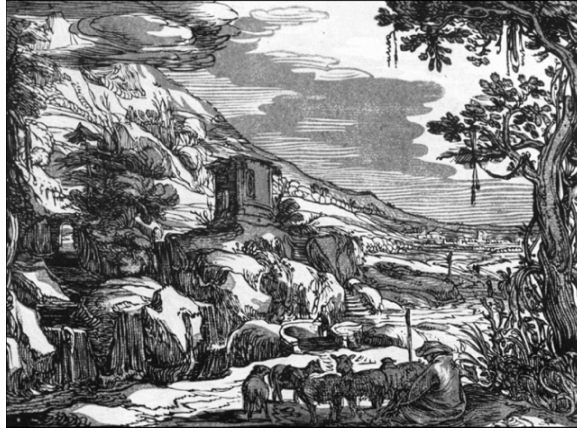


Fig. 1. Hendrick Goltzius. *Paisaje Arcádico*. Xilografía. 1595.

Este grabado muestra una xilografía del artista, que de acuerdo con el autor Covantes, contiene un “trazo más libre y dibujo menos perfeccionista...”. Tomada del libro electrónico Covantes, Hugo. *El Grabado Europeo. Siglos XV al XIX*, México, Kinética, Libro digital, 2002. p.

86.

1.4 Artistas del paisaje

La selección de los artistas incluidos en este apartado corresponde a una predilección personal apoyada en sus aportaciones al grabado en relieve y a la conexión con el género del paisaje, así como a elementos de la cultura popular mexicana. Estos artistas pertenecen a distintas épocas y contextos culturales y su práctica artística está ligada principalmente a la xilografía. Su expresión está basada en conceptos y técnicas tradicionales y modernas, mediante la aplicación de herramientas y métodos de impresión en donde logran cualidades estéticas que particularmente fueron destacadas en su época, así como en el contexto cultural en el que fueron creadas sus obras. De igual forma, esta selección diversa, ofrece distintos contenidos en los que se hace énfasis en el paisaje.

Dentro de la diversidad que existe en las manifestaciones de la gráfica internacional y de diferentes épocas, se considera pertinente el referirse a Hokusai, uno de los artistas de Japón del siglo XIX, quien, junto con otros artistas, desarrolló la técnica del grabado a color en Oriente y al mismo tiempo se reconoce su influencia en algunos artistas de Occidente, principalmente en Europa quienes adoptaron la técnica del grabado a color dentro de su producción formal.

Las aplicaciones técnicas y conceptuales de estos artistas son un aporte al desarrollo técnico, gráfico y estético del grabado en madera y a color y son tomadas en cuenta como un antecedente esencial dentro del desarrollo de la imagen impresa en la producción del grabado contemporáneo.

Así, este apartado comienza con el japonés Katsushika Hokusai, de él se destaca la aplicación de la técnica tradicional del grabado a color dentro del contexto de la escuela *ukiyo-e* y bajo el uso de la técnica *moku-hanga*. Enseguida, se incluye al artista alemán Ernst Ludwig Kirchner ligado al movimiento expresionista, de quien se puede constatar un uso de la técnica del grabado en relieve más libertario y con un gesto expresivo en la impresión a color, la conexión directa de este artista a la investigación se da a partir de su aportación al dibujo directo y expresivo, el cual, se puede decir, es aplicado bajo similares intenciones expresivas dentro de la producción de grabados que incluye esta investigación. Por otro lado, el artista Gerardo Murillo conocido como “Dr. Atl”, de quien

se destaca su relevancia expresiva a través de la temática del paisaje, principalmente en la representación del volcán de una forma gestual y de carácter enérgico en su expresión dentro del paisaje natural. Finalmente, el artista José Guadalupe Posada, quien es un referente en la gráfica mexicana, se destaca por su aportación artística al crear un imaginario enraizado en la cultura popular mexicana a través de su iconografía como lo es en el uso de las calaveras y está directamente ligado también a la producción gráfica en esta investigación, siendo que la calavera es uno de los motivos principales en las composiciones de los grabados realizados.

1.4.1 Katsushika Hokusai y aspectos generales de la escuela ukiyo-e del siglo XIX en Japón.

Katsushika Hokusai nació en Edo, actualmente Tokio en el año de 1760. Desde pequeño tuvo una sólida formación académica que le permitió desarrollar su intelecto en el área artística, sobre todo en la relacionada con la literatura.³⁹ En la época en la que Hokusai produjo su obra, existió una jerarquía en la realización de grabados, por lo cual Hokusai no realizó directamente sus imágenes sino hasta después de haber aprendido el oficio de cortador.⁴⁰ Entre la producción de su obra se cuenta la realizada para el teatro kabuki, también la ilustración de antologías de poesía y la realización de imágenes con el tema del paisaje. La obra del artista fue realizada durante el periodo Edo, este periodo del grabado en Japón se caracterizó por el uso del blanco y el negro y las imágenes multicolores realizadas en grabado en madera bajo las técnicas de impresión llamadas *moku-hanga* (moku = madera, hanga = impresión).⁴¹ Dentro de la producción de estampas existieron dos tipos, la tradicional llamada *ukiyo-e* en la que participan, principalmente el artista, el tallador y el impresor y el segundo tipo llamado *sosaku-hanga* o 'grabados creativos', el cual se practicó a principios del siglo XX⁴² y en la cual el artista realiza todo el proceso. Un aspecto muy relevante de la producción en general, de

³⁹ Forrer, Matthi. *Hokusai. Prints and Drawings*, Germany, Prestel, 1991, p. 12.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Calza, Gian Carlo. *Hokusai*, United States, Phaidon, 2003, p. 8.

⁴² Moore, Keiko H. *Moku Hanga. How to make Japanese Wood block prints*. United States, Acropolis Books Ltd, 1973, p. 25.

grabados durante el periodo Edo, fue la expresión de la cultura japonesa, retratada con su gente y en ambientes que dan vistas del paisaje con múltiples detalles gráficos y de color, de una gran riqueza artística. Estos grabados sin duda se deben a la gran creatividad de sus autores y en este caso Hokusai produjo un amplio número de grabados en los que se puede apreciar su estudio sobre la naturaleza.

Hokusai tuvo un gran desarrollo del género del paisaje durante la década de 1820 a 1830, en ella produjo series de grabados en madera destacadas como la serie titulada *Treinta y seis vistas del Monte Fuji* (1830-1832), la serie *Tour de cascadas japonesas* de 1834 y *Vistas raras de famosos puentes japoneses* también del mismo año. De acuerdo con el autor Gian Carlo Calza, Hokusai dio la misma dignidad a la representación de humanidad a sus paisajes e imágenes a través de la representación característica del *ukiyo-e* que fue la de la imagen realista y a su vez la más difundida.⁴³ Los paisajes de Hokusai tienen una carga simbólica y poética al mismo tiempo, su interés por la naturaleza así como la habilidad técnica y expresiva se aprecia en su obra y solo por mencionar, se destaca el grabado titulado *Debajo de la Ola de Kanagawa*. De la serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*, (Fig. 2) en la cual la incertidumbre y probable tragedia se pueden vislumbrar en una síntesis estética, a este respecto la autora Sarah E. Thompson en su libro *Hokusai* cita:

“Ninguna otra imagen evoca la belleza y terror de la naturaleza como lo hace esta. El grabado de Hokusai incluso ha afectado la imagen popular de un tsunami, que muchas personas en todo el mundo imaginan como la ola gigantesca que se ve aquí, aunque un tsunami real es similar a una marea extremadamente alta y rápida, de ahí el término más antiguo llamado maremoto.”⁴⁴

La imagen de este grabado presenta un evento de la naturaleza con un poder destructor, aunque el autor nos la presenta con un alto contenido estético y al parecer es ahí en donde reside su belleza.

De la misma forma, se considera relevante dar un contexto breve sobre la escuela *ukiyo-e* y la técnica de grabado en madera aplicada por los grabadores mencionados.

⁴³ Calza, Gian Carlo. *Op. Cit.* p. 229.

⁴⁴ Thompson, Sarah E. *Hokusai*. United States, Museum of Fine Arts, Boston. Publishing, 2015, p. 75.

Las estampas japonesas del siglo XIX se caracterizan por su sentido del diseño, el énfasis en el espacio bidimensional, la linealidad, la composición y el color, entre otras características. Estos elementos tuvieron importante influencia sobre artistas de las escuelas impresionista y postimpresionista de finales del siglo XIX.⁴⁵ Esta tradición ha sido objeto de estudio clave para entender el panorama de la gráfica universal por sus variados elementos estéticos y conceptuales, así como de las técnicas mismas de estampación.

El término *ukiyo-e* significa *estampas del mundo flotante* y se le denomina a la producción en xilografía de que se desarrolló entre los años 1660 al 1868 y tuvo un desarrollo dentro del periodo denominado Edo, que utilizó a la imagen como un elemento fundamental de comunicación.⁴⁶ El *ukiyo-e* proviene de la filosofía budista y está relacionado con significados que incluyen entre otros el mundo de los sufrimientos, el mundo de las ilusiones transitorias o el mundo material, este significado estaría relacionado directamente con el mundo en que vivimos, "...que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres..."⁴⁷ Por lo que este tipo de gráfica como se sabe en la historia del grabado, era un tipo de ilustración erótica del momento. Asimismo, como lo menciona el autor Amaury A. García, "era una vía de escape a las condiciones desfavorables en que vivían las grandes mayorías de la masa urbana y campesina".⁴⁸ Al parecer, este tipo de gráfica significaba una especie de emancipación para el pueblo, el cual estaba de alguna forma sometido a la rutina del trabajo cotidiano. Esta liberación estaba simbolizada por la aparición de imágenes que eran distribuidas en los barrios en donde la actividad del placer y el teatro, eran parte de la cotidianeidad. Así, el sexo, las mujeres bellas y los actores del kabuki se instauran como temas dentro de la xilografía *ukiyo-e*.⁴⁹ Si bien los grabados estaban destinados a las clases populares, estos se realizaban con buena

⁴⁵ García, Rodríguez, Amaury A. *Cultura popular y grabado en Japón: Siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005, p. 39.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

calidad y en su proceso de elaboración intervenían diferentes personajes; por consiguiente, existió una jerarquización de diferentes trabajadores que intervenían en la elaboración de las estampas. En este proceso existieron al menos cuatro hábiles artesanos: el editor, como principal protagonista, el diseñador o ilustrador, el grabador y finalmente el impresor,⁵⁰ todos eran conocedores de su oficio para lograr imágenes de gran calidad técnica.

En un principio el uso del color se limitó a ciertas combinaciones en donde se aplicó la combinación entre naranja, verde y amarillo, conocida esta época como 'estampas naranjas' y más tarde el periodo llamado 'estampas rosas' en la cual donde se usó el color con pigmentos en una escala tonal del rosa al rojo.⁵¹ Durante estos años y después de diferentes procesos de producción, la técnica en color tuvo un desarrollo más sofisticado, se perfeccionaron elementos compositivos, entre otros componentes y fue así cuando el artista Harunobu (1725-1770) "introdujo la completa policromía en la xilografía llamada *nishiki-e...*"⁵² Esta técnica representó un gran desarrollo dentro de la estampa policroma en Japón.

La aparición del tema del paisaje en el *ukiyo-e* ocurrió en la primera mitad del siglo XIX, después de distintos factores que comprendieron los cambios temáticos y estilísticos, la prohibición de la elaboración de estampas de mujeres bellas y de los actores del kabuki, así como la apertura a restricciones para viajar, entre otros cambios⁵³, de quienes Hokusai y también el artista Hiroshige figuran como dos de sus principales representantes a través de sus distintas series dedicadas al tema del paisaje japonés.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 55.



Fig. 2. Katsushika Hokusai. *Debaajo de la Ola de Kanagawa*. De la serie *Treinta y seis vistas del Monte Fuji*. Grabado en madera a color. 25.9 x 38 cms. C. 1830-1832. Ilustración tomada del libro: Calza, Gian Carlo. *Hokusai*, United States, Phaidon, 2003, p. 8.

El artista Hokusai, así como la escuela del *ukiyo-e*, se relacionan con la investigación en diferentes aspectos. El primero es que este artista, si bien no pertenecen al contexto mexicano, si se considera como referencia indispensable dentro de la expresión universal del grabado en madera, pues sus valores conceptuales, estéticos y técnicos, han hecho aportaciones al desarrollo de la gráfica y son una base y estímulo para la experimentación en la gráfica actual. Asimismo, el género del paisaje crea una conexión directa con esta investigación, pues se desarrolla en las dos series gráficas realizadas dentro de la producción. De la misma forma, existe una semejanza al utilizar una montaña como motivo visual, que en el caso del artista japonés Hokusai, plasmó al monte Fuji y en la presente investigación, dentro de la serie *Viento y tizne*, se incluye como elemento principal al volcán Popocatepetl, que forma parte del paisaje mexicano.

Otro elemento para considerar la trascendencia de este artista es el proceso técnico de superposición, el cual es el método primordial para la elaboración de estampas a color y el sentido que adquiere este en las áreas de color y contornos de línea, elementos que conforman la imagen final de un grabado.

Finalmente, un elemento que se considera importante es la interpretación, que en términos creativos realizó Hokusai a partir del paisaje natural, es decir la manera en que

transformaron mediante la mirada, su percepción y la técnica, parte del paisaje real a un sentido ficticio, metafórico, imaginativo y de comparaciones en sus imágenes en las cuales se podría vislumbrar, por citar, la intensidad del clima o la majestuosidad del mar, al crear escenas en donde opuestos como el drama ante la serenidad del paisaje, se muestran como dualidades las cuales forman parte de su imaginario.

1.4.2 Ernst Ludwig Kirchner: naturaleza y ciudad

La obra del artista alemán Ernst Ludwig Kirchner, abarca principalmente gráfica y pintura, así como escultura. Kirchner nació el 6 de mayo de 1880 en Aschaffenburg, Alemania. Protagonista del colectivo expresionista *El Puente* (1905-1913), se inició en el arte antes de ingresar a la carrera de arquitectura en la Escuela Superior Técnica de Dresde y posteriormente tomó cursos sobre composición y dibujo en el Taller de Teoría y Experimentación de Artesanía y Bellas Artes en Múnich, tuvo contacto directo con obras del Art Nouveau, las cuales influirían su obra gráfica temprana. Asimismo, pudo apreciar obras de artistas como Toulouse-Lautrec y Van Gogh, entre otros, de quienes él tuvo influencia durante la época temprana de *El Puente*.⁵⁴ Uno de los elementos visuales que utilizó el artista en esa época fue a través de la yuxtaposición del color sin matizar las sombras corporales logrando un efecto que le permitió desaparecer la profundidad, este efecto fue utilizado posteriormente en sus obras. Hacia 1908, se pudo ver la influencia de pintores fauvistas tras una exposición del *El Puente* en Dresde, a partir de ese momento Kirchner, aplicó los colores puros sin realizar mezclas y sin depender de modelos naturalistas, sino hacia posibilidades expresivas.⁵⁵

En este sentido, en la presente investigación se valoran estas posibilidades de expresión del artista alemán, por lo que se considera relevante citarlo, pues proyectó en su obra una intención emocional al inicio y junto con la técnica desarrolló un lenguaje plástico en donde aparecen trazos enérgicos, al parecer desprendidos de esta emocionalidad, esta actitud creadora se valora en la realización de los grabados de esta

⁵⁴ Elger, Dietmar. *Expresionismo*, España, Taschen, 1998, p. 24.

⁵⁵ *Ibidem*.

investigación. Igualmente, es muy atractivo el uso deliberado del color que hizo el artista en sus xilografías, en donde ilumina de forma directa y otorga una predominancia al dibujo en la cual de manera también intencional, se ven los cortes directos, amplios y de gran vitalidad visual e incluso de una gran intensidad corpórea de cómo el artista realizó esta fase de talla o corte sobre las placas de madera, es decir, de el ímpetu del artista al abordar las superficies, creando las formas en un diálogo de gran viveza con la superficie de las tablas. Este proceder en el trabajo con los materiales y la profundización del contenido, es un objetivo a perseguir en las dos series de grabados de esta investigación. Sobre el color, Kirchner inspira a indagar los procesos de construcción cromática que proyectó en sus imágenes, ya sean pinturas o grabados, pues son testimonio de su gran conocimiento cromático y la habilidad técnica que desarrolló en sus grabados en donde se destaca la unicidad de la imagen. Al lado de estas cualidades en su obra, un elemento esencial es la forma en que interpretó al paisaje, pues transformó la naturaleza que estaba ante sus ojos en ambientes imaginativos, jugando con la luz, sin mostrar una posición de mimetismo al respecto, sino más bien una actitud creadora que fue más allá de los límites de la forma y el color convencionales.

La monumentalidad de la naturaleza, es presentada en las obras de Kirchner, al igual que se pretende hacer en los grabados de la serie *Viento y tizne* de esta investigación y que tiene como principal motivo como se menciona anteriormente con el volcán Popocatépetl. También se intenta proyectar una idea de grandiosidad de la naturaleza, es mostrado en las obras del pintor y grabador alemán al proyectar escenas del paisaje en relación con el humano, como cita el autor Dietmar Elger, “se siente la insignificancia y futilidad de la existencia humana frente a la monumentalidad de los montes.”⁵⁶ La naturaleza para Kirchner parecería ir más allá que una simple vista para contemplarla y que se dejaba ver también como algo de gran poder. (Fig. 3).

La ciudad es un motivo que aborda Kirchner durante una de sus largas estadías en Berlín hacia 1910, el cual representaría una oportunidad en cuanto a reconocimiento artístico y económico para él y para el colectivo *El Puente*. Dentro de los integrantes del grupo, Kirchner fue el único artista que manifestó un notable cambio del ambiente de

⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

provincia como lo fue Dresde, a un ambiente más bullicioso, como el ciudadano. Anterior a este cambio de ambiente, la producción del artista se distinguió por el uso de líneas redondeadas que se transformaron en trazos más enérgicos y de ángulos agudos y con tramas de color entrecruzadas, estos elementos aplicados en su obra fueron un distintivo de la realizada por aquella época. Una de las obras destacadas de este periodo es la *Calle de Dresde*, pintado en 1908. En sus obras buscaba armonía natural a partir de la unidad visual con elementos figurativos que incluían figuras humanas, calles y fachadas de casas⁵⁷ a base de pinceladas enérgicas y rítmicas. Otro aspecto a destacar también en la obra del artista alemán es la síntesis de la forma, pues como lo dice el autor Lucius Grisebach, tal cualidad fue crucial para el colectivo El Puente, la simplificación de la forma que practicaron sus integrantes en el dibujo, la pintura y el grabado, especialmente en las xilografías,⁵⁸ en este sentido la imágenes proyectadas en las placas de madera tuvieron un impacto contundente sobre el espectador al mostrar un dibujo de trazo firme y posterior al mismo, la transformación estética que ofrece la línea definida por los cortes de las gubias y finalmente la impresión sobre el papel.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁸ Grisebach, Lucius. *Kirchner*, Germany, Taschen, 1999, p. 48.



Fig. 3. Ernst Ludwig Kirchner. *Noche de luna de invierno*. Xilografía a color. 31 x 29.5 cms. 1919. Ilustración tomada del libro: Dube-Heying, Annemarie. *E.L. Kirchner. Graphics*, Germany, Prestel, 1961, p. 115.

1.4.3 José Guadalupe Posada: imaginario y cultura popular

José Guadalupe Posada (1852-1913), uno de los artistas gráficos más prolíficos de México y artista universal, desarrolló una vasta obra con múltiples facetas que abarcan temáticas de la cultura popular. Su obra desborda expresión en imágenes de factura contundente al igual que los mensajes vertidos en ellas. El uso de la calavera en gran parte de su producción nos recuerda lo temporal de nuestra existencia, pero también lo lúdico que es la misma a través del humor que proyectó en sus grabados. La dualidad se presenta en su obra como fundamento de nuestra existencia, Octavio Paz dice en su obra *El laberinto de la soledad*, citado en el libro *Posada* del autor Sánchez González: “el mexicano no trasciende su soledad, se cierra al mundo por dos caminos, la vida y la muerte”⁵⁹, esta noción de la dualidad al parecer ha permanecido internalizada

⁵⁹ Sánchez González, Agustín. *Posada*, México, Editorial Martínez Roca, 2008, p. 160.

en nosotros. Al respecto, el autor Carrillo Azpeitia nos dice que la herencia mayor de Posada son las calaveras haciendo alusión a nuestros antepasados quienes

“...no temían a la muerte, sino a la angustia de la vida; tienen la conciencia de la flaqueza de sus medios de defensa frente a una existencia llena de acechanzas y sufrimientos. Por eso en el pasado surge Tezcatlipoca, dios dual, señor de la muerte y de la vida...”⁶⁰

La conciencia de la muerte se hace presente con la vida, esta dualidad está manifiesta en la obra de Posada, como una reflexión que se aprecia de manera constante en sus imágenes. La investigación tiene una conexión directa con Posada, desde lo figurativo del lenguaje y conectado al imaginario que crea desde lo popular con la alusión a la calavera, ícono de la finitud de la existencia humana y parte esencial de la cultura popular en México y la dualidad, manifestada de forma constante en su obra.

El imaginario que logra proyectar la obra de Posada es diverso y única pues toca muchos temas pero siempre con un matiz de ironía y dualidad entre la muerte y la vida, creando también dramatismo con temas de la colectividad como cuando se ve amenazada por un fenómeno natural, en el caso de algunos grabados donde el rayo, símbolo utilizado en los grabados de la producción de la investigación, enfatiza un significado de temor, de transformación y que sucumbe el ambiente ante la tragedia que puede provocar.

Desde pequeño, Posada tuvo inclinación por el dibujo, copiando figuras y santos de la baraja y guiado por su hermano mayor Cirilo, ingresó a la Academia Municipal de Artes y Oficios de Aguascalientes recibiendo clases de dibujo en donde aprendió los elementos básicos bajo la dirección Antonio Varela. La obra posterior de Posada se vio influenciada bajo la formación académica que recibió y en un ambiente de romanticismo del siglo XIX, propio de la época.⁶¹ El editor Antonio Vanegas Arroyo y Posada colaboraron en múltiples publicaciones entre ellas la *Gaceta Callejera* en la cual el artista ilustró diferentes sucesos de la vida cotidiana, llaman la atención los relacionados con algunas tragedias, como accidentes ferroviarios, o la muerte de

⁶⁰ Carrillo Azpeitia, Rafael. *Posada y el grabado mexicano*, México, Panorama, 1992. p. 59.

⁶¹ Sánchez González, Agustín. *Op. Cit.* pp. 43, 44.

toreros.⁶² Probablemente, fueron los eventos dramáticos que hicieran florecer más tarde en la imaginería de Posada, la recurrencia a la muerte mediante la representación de la calavera. Entre estos acontecimientos funestos estuvieron desde su infancia el haber nacido en medio de una epidemia llamada “cólera grande” que cobró la vida de miles de personas, así como eventos políticos como la lucha entre conservadores y liberales quienes éstos últimos estaban en contra del clero o los fusilamientos de imperialistas y liberales de la época.⁶³ En ese contexto de la época en donde la población tenía conocimientos básicos; el autor Sánchez González en su libro *Posada*, cita a Francisco Díaz de León y dice:

“Su niñez debió conocer la superstición, la angustia, el terror ante los hechos sobrenaturales en donde siempre la imaginación del pueblo encuentra al Diablo; el clásico diablo medieval de pezuñas hendidas y rostro de macho cabrío que tiene por misión hacer infeliz a la humanidad, aun en los momentos más dichosos”⁶⁴

El imaginario creado por Posada, alude directamente a la visión del pueblo que se ve identificado con las “fuerzas del mal y del bien”, y en esta representación del mal, la figura del diablo la muestra de manera gráfica y creativa en su obra. Estas referencias al mundo en desazón e intranquilidad ofrecen un universo sombrío : “El arte macabro está vinculado estrechamente al mundo moderno, a la conciencia individual y a la libertad creativa, que integra la ironía y el sarcasmo no sólo ante la muerte sino también frente a las diferencias sociales y a las tragedias personales o colectivas.”⁶⁵ Esta concepción de Posada sigue siendo vigente hasta nuestros días, pues sus representaciones gráficas, en este sentido, son testimonio de un mundo agitado, perturbado en lo individual y en lo colectivo por las amenazas y catástrofes de todo tipo y es precisamente en el ambiente en donde todas esas “energías” se presentan, que aunque no realizó paisajes al estilo en el que se realizaban típicamente, sí construyó una imagen de él, al dar una opinión y mostrar una atmósfera hasta de tipo existencial, a escenas en donde estos temores y tensiones quedan manifiestos. (Fig. 4).

⁶² *Ibid.*, p. 56.

⁶³ *Ibid.*, pp. 33, 38.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ En referencia a la obra de Posada escrito por Víctor M. González Esparza en “La ‘invención’ de Posada”, publicado en La jornada semanal el 3 de feb. de 2002. Citado por Sánchez González en su libro *Posada*, Sánchez González, Agustín. *Op. Cit.*, p. 40.

Sin duda, muchos grabadores hemos sido influenciados por Posada y las calaveras, éstas se cuentan en decenas a lo largo de su obra, siendo la más popular la llamada “Calavera Catrina”, que apareció publicada en una hoja llamada *Remate de calaveras alegres y sangunderas*, con el subtítulo: *Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS pararán en deformes calaveras*.⁶⁶ En el contexto social de esa época esta frase se refería a las mujeres quienes comían garbanzos y menospreciaban su clase social y aspiraban a ser como sus patronas españolas.⁶⁷ Parecería ser una sátira hacia quienes subestimaban su condición social ante los extranjeros y que Posada interpretó con gran ironía. A pesar del contexto social y político en el que se desarrolló la obra de Posada, el uso de la calavera se extiende a un significado más amplio y que toca toda la gente desde el mensaje de lo finito de la vida que permea su obra. Se considera que las calaveras de Posada poseen cualidades estéticas únicas que son incluidas en las imágenes que forman composiciones bien estructuradas que involucran lo emocional la realidad de la muerte y lo lúdico de la vida.

Los grabados de Posada guardan una rica construcción visual elaborada a partir de un cúmulo de imágenes que el artista guardaba y depuraba al producir un estilo en el que enalteció los temas ordinarios, a través del conocimiento de la composición, aplicaba un gesto vigoroso con dominio de zonas claras, oscuras y de sus tonos.⁶⁸ En sus calaveras se puede apreciar un movimiento continuo “el perpetuo movimiento hacia todo.”⁶⁹ La conexión directa de la obra de José Guadalupe Posada a la investigación se da a partir de su imaginario, que sin duda es muy vasto y en la presente investigación se trata de incluir el aspecto visual de la calavera, no solo como una forma visual contundente dentro de la imaginería del artista, a manera de referencia directa, sino también desde el aspecto de la cultura popular, pues esta imagen que se puede encontrar en todos lados, es una referencia universal y en diferentes culturas así como Posada también la proyectó internacionalmente en su obra.

La combinación de lo complejo del tema de la muerte y la simplicidad (aparente) de cómo Posada la incluye de manera constante en su obra, es un gran ejemplo para esta

⁶⁶ Sánchez González, Agustín, *Op. Cit.* p. 164.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ Carrillo Azpeitia, Rafael. *Op. Cit.* p. 54.

⁶⁹ Sánchez González, Agustín, *Op. Cit.* p. 165.

investigación, pues el recurso gráfico como tal, (en su forma de calavera) vive en todos los contextos ya sean festivos o los propios funestos sobre la muerte, pero que son una muestra del gran poder creativo que poseen sus imágenes y nos recuerda siempre esto que se dice que 'solo el mexicano se ríe de la muerte' y en parte sí lo es. En las series de grabados de la investigación, se tiene la intención de que la imagen de la calavera permanezca en cada grabado, también con la idea de reafirmar esta influencia y hacerla al mismo tiempo una marca personal, al crear un grafismo propio de la imagen de la calavera en las series de grabados. Otro elemento a destacar dentro de la imaginería de Posada y que es motivo de atención para la investigación, es la carga de incertidumbre que se puede ver en varios de sus grabados, refiriéndose a aquellos que involucran el miedo o lo sobrenatural, en fenómenos que afectan la colectividad, como temblores y en general catástrofes naturales, lo cual se considera un ingrediente especial en cada una de estas imágenes y con una intención emocional.

Finalmente, la musicalidad con la que muestra sus imágenes ya sea a manera de crítica social o de pura fantasía con lo popular, son una gran enseñanza para todo creador gráfico pues cada imagen posee una construcción visual destacada a partir del conocimiento gráfico, compositivo y técnico que poseía el grabador, ya que sus imágenes transmiten esa carga emocional, lúdica y reflexiva que la puede asimilar cualquier público.



Fig. 4. José Guadalupe Posada. Corrido 'El fin del mundo'. Imagen tomada del libro: Posada, José Guadalupe. *Monografía de grabados de José Guadalupe Posada*. México Editorial RM, 2012. p. 89.

1.4.4 Gerardo Murillo (Dr. Atl): en confrontación con la naturaleza

El artista Gerardo Murillo, (Dr. Atl) (1875-1964), fue un artista y promotor de la cultura en el país. Realizó dos estancias en Europa la primera en París de 1896 a 1903 y en Roma de 1911 a 1914, en las cuales adquirió conocimientos sobre arte en el ambiente de las vanguardias de ese momento como el Neoimpresionismo y el Futurismo, las cuales se vieron reflejados en su arte. A su regreso a México transmitió sus conocimientos sobre el fresco en la Academia de San Carlos y fue un gestor para la realización de los murales de aquellos años en los que Vasconcelos convocó a artistas para llevar a cabo tal labor siendo el Dr. Atl quien recibiera una de las primeras comisiones. Durante los años 30's y 40's del siglo XX, el artista tuvo una participación política activa polémica en esa época por su postura pro-fascista, anti-comunista y anti-semita, que a pesar de ello mantuvo amistad con los principales

muralistas: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.⁷⁰ Su obra fue muy prolífica en la que cuentan obras en dibujo, grabado y pintura. Uno de los temas principales en su obra fue la relacionada con el paisaje natural y realizó distintas obras en donde retrató a los volcanes de México, siendo el Parícutín uno de sus motivos principales y en plena actividad volcánica, situado en el estado de Michoacán, de acuerdo al autor John Itmann, en cuanto inició actividad este volcán hacia 1943, el artista adquirió una propiedad cerca del mismo a la que se trasladó para estar en contacto directo con la montaña y como resultado de esta experiencia el artista publicó en 1950 el libro *Cómo nace y crece un volcán, el Parícutín*.⁷¹

Dentro de su producción gráfica, Gerardo Murillo desarrolló un sistema de impresión poco tradicional que fue el uso de plantillas o estenciles, que a grandes rasgos consiste en la preparación de láminas de algún material semirrígido como cartulina o plástico y que son perforadas por medio de cortes para dejar pasar el medio ya sea pintura o tintas con diferentes instrumentos por medio de aspersion o salpicaduras del medio líquido y pudiendo repetir este proceso con el uso del mismo estencil. Así, el artista diseñó portadas para sus propias publicaciones con esta técnica, entre ellas se encuentran *El paisaje-un ensayo*, de 1933, un poemario propio titulado *Las sinfonías del Popocatepetl* de 1921, entre otras. Durante su estancia en París, (1911-1914) se tiene registro por ser pionero en el uso de la técnica del estencil al realizar una serie de grabados de edición limitada.⁷² Entre los álbumes que realizó están el titulado *Los volcanes de México, El mito de dos volcanes, Popocatepetl-Iztaccíhuatl y Dr. Atl. Los Katunes*⁵. Existe otro álbum titulado *Las montañas de América* que contiene litografías, grabados en relieve y estenciles.

La relación directa del maestro Gerardo Murillo con la investigación es esencial desde lo emocional y catártico que resulta su obra, pues reúne distintas cualidades, desde el manejo experimental de los materiales gráficos y hasta los aspectos temáticos de la misma, como claramente se menciona la relación que tuvo durante muchos años

⁷⁰ Itmann, John W. Shoemaker, Innis H. Wechsler, James. Williams, Lyle W. *Mexico and modern printmaking: a revolution in the graphic arts, 1920 to 1950*, United States, Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 80.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Itmann, John. Et. al. *Op. Cit.* p. 81.

con el paisaje en México y los fenómenos vulcanológicos que involucraron al artista a desarrollar una obra muy amplia con la figura del volcán, ya sean las dos montañas emblemáticas de México, el Popocatepetl e Iztaccíhuatl y otro menor en tamaño que es el Paricutín, del cual realizó muchas imágenes gráficas desde series realizadas en dibujo a lápiz y hasta pinturas de gran formato, pasando desde luego con creaciones únicas en grabado.

La obra de Gerardo Murillo es vivo testimonio de su poder imaginativo no solo desde una posición tradicional del pintor-grabador, el cual trabaja sin cesar en su estudio, sino que en el caso del “Dr. Atl”, como se sabe, llevó el poder de su creación a límites no convencionales para el momento que le tocó vivir, pues literalmente a la sombra del volcán y ante todas las inclemencias climáticas y eruptivas como lo fue cuando hizo erupción el Paricutín, sobrellevó hasta las últimas consecuencias su labor de artista, que como nadie enfrentó esas vicisitudes, pero al mismo tiempo salió triunfante no solo desde la experiencia vivida, de ese enfrentamiento con la naturaleza, de esa confrontación con el color y todas las formas en movimiento que sin duda se le presentaron ante su mirada, sino con obras que transmiten un sentimiento vivo en cada instante que logró capturar e interpretar a partir de una experiencia real. Por este motivo, en esta investigación, se destaca su valor como persona y artista al mostrarnos ese ímpetu y su actividad que es un testimonio de creación dinámica sobre la interpretación del paisaje natural. (Fig. 5).

Uno de los elementos protagonistas en sus grabados ha sido el color, pues el artista desarrolló varios métodos de trabajo en la impresión de los cuales como se cita, está la técnica del estencil, que marcan un antecedente destacable dentro de las técnicas no convencionales de impresión y bajo el uso atractivo del color, convirtiendo sus métodos en un campo de amplias posibilidades creativas



Fig. 5. Gerardo Murillo (Dr. Atl) "*Erupción piroclástica empujada por un viento del N.E., formando una columna de 6 kilómetros de anchura en su base y dos de altura, que se extendió 10 o 12 kilómetros hasta el macizo de Tancítaro. (Dibujo tonal.)*" Ilustración tomada del libro: Atl, Dr. *Cómo nace y crece un volcán: El Parícutín*, México, El Colegio Nacional, Primera edición 1950, 2017, p. 84.

1.5 El progreso como elemento de transformación del paisaje en el ambiente urbano

En la presente investigación, se ha mostrado en general, al paisaje como un género del arte en su perspectiva histórica, así como en la interpretación de artistas escogidos con quienes se concuerda en algunas de sus ideas y lenguajes visuales. Pero más allá de interpretaciones, existe un campo abierto hacia la exploración y el aprehender el paisaje, el cual está afuera, es decir, ya sea en el campo o en la ciudad. Estos contextos, son la fuente de inspiración para la creación desde el interior, en otras palabras, como se ha mencionado, el paisaje se interioriza en una especie de proceso en el cual se mira y filtra esa información que recibimos, primeramente, de forma vivencial, emocional y luego en un proceso que puede ser cognitivo lo aprehendemos para exteriorizarlo por medio de la materia, en el taller por medio del grabado. En estas circunstancias, nuestro motivo de inspiración muchas veces no se encuentra en estado puro, sino es resultado de procesos ambientales, climáticos, industriales, etc. en donde la mano del humano ha intervenido en muchas de las ocasiones y ha dejado su huella a veces imperceptible pero muchas otras veces de forma evidente, transformándolo, contaminándolo, sobre todo el referido a la naturaleza. Es así como también el paisaje cambia y transforma todo en su interior, a partir de sus dinámicas y con sus habitantes, como sucede la mayoría de las veces en las ciudades alrededor del mundo y que finalmente somos parte de esos procesos, pues mucha gente hemos crecido en las ciudades. Lugares complejos que muestran dualidades, el progreso ante la naturaleza, la innovación ante el deterioro, lo moderno ante lo antiguo, en combinaciones que sirven para re-creación de la mirada, pero sin duda también nos convierte en seres susceptibles a estas estructuras de concreto, de acero, que parecieran devorar todo, que de una forma invasiva, las ciudades también nos ofrecen un panorama de belleza singular, de la que también el progreso económico y social se vuelve su motor transformador del espacio y por ende del paisaje.

En la investigación, el paisaje de la ciudad y la dualidad, se presentan en la segunda serie de grabados titulada *Trayectos de asfalto*, en donde la ciudad de México es el motivo principal para dar forma a un contexto transformado a partir de sus estructuras, de referencias del pasado y la modernidad, en imágenes interpretadas en

donde la calavera también es una imagen que permanece y forma parte de los elementos simbólicos de la dualidad.

El paisaje, más que una descripción visual de sus elementos y de capturar con un sentido estético un fragmento de la naturaleza, también es un registro de las diferentes etapas históricas que el lugar ha experimentado con sus habitantes, ya sea en el ambiente natural o urbano y que modifican la percepción de quien lo construye.

La ciudad ha sido objeto de diversas utopías como la idea citada por el filósofo del siglo XVI Giovanni Botero quien la definía como “una congregación reunida con el fin de disfrutar de una vida mejor de riqueza y abundancia,”⁷³ esta definición quizás sea puesta en duda en la actualidad, pues la dinámica de las ciudades ha cambiado radicalmente, tras la aparición y desarrollo de la llamada modernidad y progreso.

En el contexto histórico del arte, uno de los autores que han logrado captar y revalorizar el legado de la historia a través de la arquitectura y de los monumentos de diferentes épocas, fue el artista Giovanni Battista Piranesi. La importancia de sus investigaciones en diferentes áreas tanto en la tecnológica como en la humanista, le permitieron destacarse como un ferviente conocedor y estudioso de la cultura romana desde la arqueología, la arquitectura y la propia gráfica, en obras creadas con la técnica del aguafuerte y bajo el desarrollo de vistas conocidas como *vedute*. En su legado artístico, expone un interés profundo por preservar y enaltecer una de las culturas más antiguas como la de Roma y la de desarrollar una obra gráfica basada en los vestigios de un pasado que a la vez se fue transformando dado los nuevos contextos que las épocas posteriores trajeron con el progreso de las ciudades. Piranesi opinaba, que la fragmentación y la irregularidad casual, habían sepultado al urbanismo de la antigua Roma, transformando al actual panorama en algo amorfo.⁷⁴ La aparición de nuevas construcciones, dieron como resultado la pérdida del patrimonio anterior, es decir, la nueva ciudad se fue construyendo sobre las ruinas del pasado, dando pie a otras configuraciones visuales dentro del paisaje. Asimismo, Piranesi logró sintetizar en la imagen, información sobre su conocimiento histórico, a la vez que el impacto psicológico

⁷³ Powell, Kenneth. *La transformación de la ciudad. 25 proyectos internacionales de arquitectura urbana a principios del siglo XXI*, Leopold Blume, España, 2000. p. 20.

⁷⁴ Ficacci, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi, Catálogo completo de grabados*, Taschen. Alemania, 2001. p.27.

que impregnaba a sus obras a partir del manejo de los elementos gráficos como el clarooscuro y atmósferas de cielos en combinación con personajes que aparecían.⁷⁵ En este sentido, la obra gráfica no es solo una representación ilustrativa o fiel de los espacios arquitectónicos, con una intención explicativa, sino que dotaba a ellos de un carácter imaginativo e interpretativo de distintas realidades a partir de su conocimiento sobre la historia, de la antigüedad y el presente. Esta intención se puede ver a lo largo de toda su obra y también en la serie dedicada al tema de las cárceles (*Carceri*), en las que impregnó, desde la arquitectura, un ambiente de encierro psicológico o hasta existencialista en imágenes de contextos caóticos e irreales. Piranesi, logró crear un imaginario a partir del pasado y de sus construcciones y al mismo tiempo sus obras fueron muy imaginativas al ofrecer una visión personal de su entorno. Se considera al igual que en Italia estos vestigios dan cuenta de las épocas en donde la modernidad se ha instalado, esto mismo fenómeno ha ocurrido en otros lugares.

Así, las obras arquitectónicas creadas en el pasado son testimonio de que en la actualidad vivimos en superficies que han sepultado épocas prodigiosas, es el caso de la Ciudad de México, que, al trascurrir del tiempo, el espacio en donde se conforma, da cuenta de ese pasado el cual ha sido agredido, transformado y vuelto a ser modificado. La región que ocupa la Ciudad de México, como es sabido fue un lago, en el que se comenzó desde entonces a construirse la ciudad que fue la antigua Tenochtitlán⁷⁶ y que transformó desde entonces la fisonomía del lugar, siendo un espacio de la naturaleza que fue habitado y posteriormente transformado en lo que después se constituiría el imperio azteca, hasta la llegada de los españoles en 1521. Esta siguiente transformación del lugar, después de la destrucción y de la instauración de la nueva cultura, propició el cambio del panorama de la ciudad, con nuevas edificaciones que enterraron muchas de las veces, no solo gran parte de la cultura intangible, sino también sus edificaciones ceremoniales, originando una morfología del lugar que se ha ido transformando hasta la actualidad.

⁷⁵ Ficacci, Luigi. *Op. Cit.* pp. 11,12.

⁷⁶ El lago de Texcoco, "el *Meztlipán*"... Caso, Alfonso, Et. al. *El México Antiguo, Lecturas Nacionales I.* Gobierno del Estado de Puebla, México, 1995. p. 42.

Paralelamente, en la actualidad, la estructura visual de las ciudades está determinada por distintos factores que contribuyen al cambio de imagen en beneficio o en detrimento de sus pobladores. La idea de que la ciudad es el centro de modernidad y progreso está ligada también a una serie de circunstancias que no necesariamente son la parte más positiva de esa estructura icónica llamada ciudad, sino que existen aspectos económicos, políticos y sociales que afectan directamente la fisonomía de los propios lugares. Se piensa que las ciudades tal como las conocemos hoy, han llegado a ser una amenaza para la supervivencia, ya que generan el 75 % de la contaminación que se produce, del mismo modo desde la época de la Revolución Industrial, la ciudad se ha visto también como un reto a la estabilidad social,⁷⁷ pues esta Revolución propició el crecimiento de nuevas ciudades y la transformación de las antiguas, generando un cambio de vida en la gente que vivía en ellas.⁷⁸ En la época de la posguerra y en Europa y bajo la creación de nuevas condiciones de vida de una sociedad más ‘justa y racional’, la descentralización, la separación de actividades y la reducción de la densidad [poblacional], fueron los principios de este cambio radical, que también se implementó en ciudades de Estados Unidos, en donde nuevas vialidades dividían colonias y proyectos de viviendas desmantelaban zonas históricas.⁷⁹ Estos modelos urbanizadores se replicaron en diferentes ciudades que hasta la actualidad han tenido efectos que alteran el paisaje urbano y la convivencia de las sociedades.

Los medios de comunicación siguieron desarrollándose y hasta la aparición del ferrocarril. Este medio de transporte moderno en las ciudades fue sinónimo de progreso y el cual propició que los suburbios se extendieran, junto con la población y el uso del automóvil.⁸⁰ En el caso de la Ciudad de México, los barrios indígenas que se ocupaban de las labores del campo se transformaron en una población obrera siendo parte de una población que habitaba la periferia con la entrada del ferrocarril.⁸¹ En muchos casos en el mundo, las periferias significan parte de la profunda transformación que sufre la

⁷⁷ Powell, Keneth. *Op. Cit.* p. 6.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24

⁸⁰ *Ibid.*, p. 156

⁸¹ Ibarra Deras, M., Becerril Sánchez, T. (2022). Los ferrocarriles y la transformación de la periferia de la ciudad de México a partir de la segunda mitad del siglo xix. *Secuencia* (113), e1860. doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i113.1860>

ciudad, pues la mayoría de las veces su edificación no es planeada, creando en muchas ocasiones un desarrollo desmedido y con carencias elementales para la vida cotidiana.

Otro fenómeno atribuido al cambio y transformación del entorno y las ciudades se refiere a los fenómenos naturales como terremotos a gran escala, incendios o tsunamis y que, aunados a la situación climática actual, las sociedades actuales se ven amenazadas cotidianamente. Como ha ocurrido en distintas ciudades del mundo, estas han sido objeto de catástrofes provocadas por terremotos en las que prácticamente se destruyen y reconstruyen nuevamente modificando el paisaje. Tal es el caso de los terremotos en ciudades como Kobe en Japón o la propia Ciudad de México. Estos eventos son un llamado de la naturaleza y no solo transforman el espacio, sino que, como lo cita el autor Peter Krieger “cambian las condiciones materiales de la vida urbana y sus estructuras simbólicas”,⁸² refiriéndose a sus construcciones y monumentos que identifican los lugares. Siendo las catástrofes naturales sucesos inevitables, también existen factores diversos como la planeación, que pueden hacer frente a estos fenómenos, Krieger al respecto nos dice que las consecuencias de destrucción a partir de estos fenómenos nos hacen reflexionar sobre el “...énfasis tecnológico de la planeación urbana moderna y de la arquitectura”⁸³ Sin duda, la planeación no siempre es una constante en ciudades en donde la supervivencia cotidiana de la población en un contexto socioeconómico complejo, no facilita las mejores condiciones de urbanización y de convivencia social, pero son también reflejo de nuestra cotidianidad.

⁸² Krieger, Peter, *Paisajes Urbanos. Imagen y memoria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006, p. 89.

⁸³ *Ibid.*, p. 92.

Capítulo II. Concepto de dualidad, cultura popular y la muerte en México

2.1 Elementos de la dualidad en México desde la época prehispánica

Desde el origen de los tiempos, el humano ha permanecido sorprendido ante los fenómenos que sucedían a su alrededor, incluidos los climáticos, así como la vida y la propia muerte. Estos acontecimientos que de forma natural se le presentaban y sin explicación alguna, fueron motivos detonantes para formularse respuestas a estas manifestaciones. Pero lejos de razones formales, durante la evolución del humano muchas de estas respuestas se fueron dando de manera subjetiva, en formas alejadas de la realidad y dotando de significado a fuerzas “sobrenaturales” o seres inventados como ocurre con el pensamiento prehispánico a través de la religión. El pensamiento que los antepasados tenían sobre estos fenómenos dio origen a clasificaciones que, poco a poco fueron formulando y asociando con su realidad, como sucedió con la creación de los mitos y los dioses.

En esta investigación acudimos a nuestra referencia primaria, de nuestro lugar, la cual se considera que es la de nuestros antepasados durante la época prehispánica, de riqueza y valor notables y que ha dado múltiples ejemplos de evolución no solo en el conocimiento, sino en lo intangible de sus creencias, de su pensamiento y que incluye muchas interpretaciones sobre asuntos que van más allá de explicaciones comprobables y hasta materializarlas en lo que conocemos como arte.

La gran cantidad de manifestaciones, por citar, las realizadas en pintura mural, cerámica o arquitectura, son testimonio vivo de lo que representaban y una fuente inagotable de ideas a interpretar, que aún en nuestro tiempo se conservan vigentes, más allá de su significado para los individuos y grupos sociales de esas épocas.

En la actualidad, estas referencias conforman también parte de nuestra idiosincrasia, que, junto con nuestras tradiciones y concepción de ver el mundo y la vida, involucra reflexiones que de manera sentida o filosófica nos hacemos y en ese sentido, como la propia historia nos narra, se incluye la cultura popular siendo resultado de estos pensamientos y costumbres. En esos cuestionamientos, podemos decir que se incluye nuestro estar en el mundo y al lado de ello también nuestro no estar, es decir, el misterio que representa la muerte y su presencia dentro de la propia cultura popular a la que hemos pertenecido y seguimos siendo parte de ella bajo los ritos y costumbres.

En este par de palabras vida/muerte es en la que ubicamos nuestro concepto en la investigación: la dualidad. Misma que desde el pensamiento prehispánico representa un universo del cual es objeto de múltiples connotaciones y de la que se interpreta en la producción de esta investigación bajo elementos simbólicos, de significados antiguos, con los cuales se tiene la intención de darles forma visual y llevarlos a la gráfica en una interpretación creativa. Pero también, la dualidad se presenta y se reinterpreta en otras facetas, por lo que el concepto expande su significado hacia perspectivas más actuales como las que hemos mencionado sobre la idea de progreso, principalmente en las ciudades y de la que este contexto está también incluido en la investigación, en específico en la serie de la producción dedicada al contexto urbano (titulada *Trayectos de asfalto*).

En suma, todas estas ideas que incluyen conceptos del pasado, asociaciones simbólicas en representaciones figurativas bajo el dibujo y el grabado, encuentran un sitio en donde interpretarse, un panorama que es el género del paisaje, en una construcción personal y formal.

Para adentrarse al pensamiento prehispánico, no sería suficiente este espacio dentro de la investigación, por lo que el estudio está limitado a ciertas características de la dualidad y cómo el concepto de la muerte se ha transformado hasta darle forma a lo que se considera como cultura popular, pasando distintos acontecimientos como el choque y fusión de culturas, la europea de la Conquista y con la indígena, teniendo como resultado un proceso complejo de concepciones, prácticas y que hasta nuestros días siguen transformándose y en específico con la práctica del arte. Al respecto el autor José Moreno, nos dice que “El tratamiento de la Muerte a través de los siglos no sigue un impulso en línea recta”⁸⁴ y en efecto, se pueden distinguir distintas etapas de cómo el tema se ha tratado en el arte y la forma en que los artistas, sobre todo en la pintura de siglos pasados han tocado el tema de maneras diversas y en ocasiones contrapuestas. Pero lo que se intenta es poner en relevancia, el carácter espiritual, y que manifestó en el pasado con la creación de objetos que en muchos de los casos son piezas escultóricas

⁸⁴ Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, Fondo de Cultura Económica. (Segunda reimpresión), México, 1992, p.115.

y el significado de las prácticas a través de algunos ritos y creencias sobre cómo se muere y hacia donde se va cuando se muere, ligado también con la dualidad.

En este contexto, la vasta historia del mundo prehispánico y su cosmogonía, nos ofrecen información sobre la idea de la dualidad. Una de las características que a manera de principios se consideran universales, es la “oposición binaria de elementos complementarios”,⁸⁵ es decir, conceptos opuestos pero que a la vez forman un todo o son recíprocos. Bajo este criterio, el autor Alfredo López Austin nos dice que la tradición mesoamericana se encuentra entre aquellas que “acentúan y generalizan la oposición binaria de los complementarios...”⁸⁶, de manera evidente; continúa diciendo López Austin que,

“El cosmos mesoamericano estaba formado por dos clases de sustancia que cada ente poseía en distintas proporciones. Según el predominio de una de las clases, los seres quedan catalogados en primer término ya en el lado de lo luminoso, seco, alto, masculino, caliente y fuerte, ya en el del oscuro, húmedo, bajo, femenino, frío y débil. Esto generaba pares de oposición, de los cuales pueden señalarse, en el orden masculino/femenino, los siguientes: cielo/inframundo, Sol/Luna, día/noche, este/oeste, 13/9, mayor/menor, águila/jaguar, fuego/agua, vida/muerte, irritación/dolor agudo, perfume/fetidez, gloria/sexualidad, consunción/inflamación, pobreza/riqueza, etcétera...”⁸⁷

Los procesos cósmicos eran explicados a partir de la ordenación dual, que incluían los ciclos estacionales y hasta la oposición entre salud y enfermedad. El pensar y el hacer eran regidos de alguna forma por estas dualidades. Esta idea dual manifiesta la dinámica entre dos fuerzas que luchan, una femenina, representada por el agua, que es vencida y la otra la masculina, representada por la hoguera. Aunque el lado masculino

⁸⁵ De acuerdo con el autor López Austin, en su libro *Las Razones del Mito*, el sociólogo francés Robert Hertz observó a principios de s. XX cómo se les dotaban de calidades opuestas a los elementos de pares, bajo un ejemplo en donde a la mano derecha se le relacionaba con la dirección, la pericia y la élite, mientras que, a la izquierda se le ligaba a la ayuda, la ineptitud y el pueblo. Tras la muerte de Hertz, se hicieron investigaciones y cuestionamientos sobre si estas concepciones eran tomadas de manera universal. López Austin, Alfredo. *Las Razones del Mito. La cosmovisión Mesoamericana*, Ediciones Era, México, 2015, p. 26.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibid.*, p.p. 26, 27.

haya vencido, ese esfuerzo lo debilita, permitiendo a la fuerza femenina vencer. Todos los movimientos regulares del cosmos están sintetizados en un ciclo, que tiene variadas manifestaciones, así la noche y el día, las lluvias y las secas, la muerte y la vida. Estos principios como se ha dicho generan una especie de orden que a su vez también tiene sus dioses en el área divina. Estos dioses se presentaban en pares y eran los que producían una acción conjunta. Así, las parejas de dioses aparecían como masculino y femenino, llevando el concepto de la dualidad divina al punto más alto del panteón de los dioses y diosas mesoamericanos.⁸⁸

En lo que respecta al dios de la dualidad, era Omeyteotl, deidad náhuatl, quien reunía los opuestos, lo antagónico y creador del caos, con características de lo dual. Así, juntaba las fuerzas contrarias de lo positivo y negativo. Omeyteotl “Dios de la dualidad”, vive en Omeyocan “Lugar de la dualidad”. Este dios es a la vez masculino y femenino y de este modo se aparece como Ometecuhtli, “Señor de la dualidad” y Omecihuatl “Señora de la Dualidad” y representan la Pareja Creadora, dioses de la creación y de la vida.⁸⁹ (Fig.7).

⁸⁸ *Ibid.*, p.p. 27, 29.

⁸⁹ Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón náhuatl*, México, Panorama, 1985, p. 50.



Fig. 6. “El principio numinoso se concibe en un Dios dual, Ometeotl, quien manifiesta sus contrapartes masculino-femenino en Ometecuhtli, ‘Señor de la Dualidad’, de la Pareja Creadora. Aquí aparecen con los símbolos de la vida y la muerte: un corazón cósmico que florece en un árbol, y el cráneo, signo de lo efímero.”

Ilustración y texto tomados del libro: Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón náhuatl*, México, Panorama, 1985, p. 51.

La riqueza de este concepto de dualidad en la figura de Ometeotl, está basada en su poder de dar y quitar vida, por esta razón se manifiesta también como el dios de la muerte: Mictlantecuhtli “Señor de la Muerte” y Mictecacihuatl “Señora de la Muerte”.⁹⁰

En estos dos espacios metafísicos, es de donde proceden los significados de la investigación y se crea un contexto para la dualidad vida-muerte. A partir de la interpretación de los diferentes elementos figurativos utilizados en los grabados de la producción, de los símbolos como se ha mencionado y además otros elementos como la composición y el color, los cuales se describen en amplitud en el Capítulo III referente a la producción.

La muerte es uno de los temas recurrentes dentro de las expresiones culturales en México. En palabras del autor Moreno Villa quien cita, “Sacrificios y muerte son dos palabras que evocan el pasado de México, ...”⁹¹ Si bien, la muerte en sí es un tema que

⁹⁰ Ibid., p. 52.

⁹¹ Moreno Villa, José. *Op. Cit.* p.134.

no queremos tratar fácilmente, pues es un acontecimiento funesto con variadas repercusiones, es un hecho que en el pasado sucedía casi de manera cotidiana, por citar, los sacrificios como reverencia al Sol durante la época prehispánica. Esto constituye finalmente parte de la cultura del país y sobretodo su tratamiento desde lo popular, a diferencia de Europa, por ejemplo, donde la muerte tiene de inicio connotaciones negativas. En efecto, en la cultura artística y visual existen innumerables referencias que dan cuenta de ello en la gráfica y en general en las artes visuales, así como en la literatura y el cine, en imágenes y extendidamente en manifestaciones populares.

La concepción de la muerte en esta investigación, como se ha señalado, es una referencia desde lo popular en la representación de la calavera, de manera plástica y estilizada y esta es una idea orientada hacia un significado más simbólico y universal, más que a su forma material, o verista, desde su interpretación visual. Es decir, la intención de mostrar a la calavera es más metafórica y simbólica, ficticia, no describe ningún acontecimiento de la realidad y no tiene una connotación con lo macabro, el dolor o la agonía, sirviéndonos de referencia estas definiciones que, desde el pasado, principalmente en la pintura, se han referido al tema de la muerte apelando a estos adjetivos.

El tema de la muerte está vigente a través de manifestaciones populares como el tradicional Día de muertos, que conjunta diversos significados a través de los elementos visuales que se presentan durante esta festividad. Quizás la mayoría de nosotros desde pequeños crecimos con las festividades del día de muertos y al mismo tiempo de manera natural, se nos fue inculcando la representación de la muerte pues en varios motivos la encontramos, en las calaveritas de azúcar, figuras de esqueletos realizadas en papel maché, entre otras creaciones artesanales que incluyen huesos, velas y el tradicional pan de muerto.

Este elemento que ha sido una referencia en diferentes creaciones artísticas tiene una referencia directa con la muerte, pues su representación forma parte del cuerpo humano y que al mismo tiempo está inanimado, quedando solo en huesos. Sin embargo, también de manera visual su presencia dentro del arte visual es de una extensa variedad, se le utiliza simbólicamente, con diferentes temáticas, colores y representaciones que

remiten a la vida, a la fiesta y al dolor también, desde lo casi abstracto hasta realizaciones hiperrealistas, por diferentes artistas y épocas, contextos culturales y lugares. La imagen de la calavera es una representación universal que ha sido realizada durante la historia del arte mismo y continúa siendo representada en el arte contemporáneo.

Para adentrarnos al conocimiento de este símbolo y la relación con la cultura popular en México, consideramos necesario acercarnos al mundo prehispánico, como se ha mencionado, pues existe la evidencia de representaciones que se conocen con el tema de la muerte y que provienen desde antes de la llegada de los españoles a México.

En el mundo prehispánico se cuenta con la evidencia de gran número de representaciones plásticas que tenían el objetivo de representar a dioses y diosas como parte del culto religioso entre la población de las diferentes culturas prehispánicas. Existe un gran número de éstas que corresponden a la expresión de la escultura y que están relacionadas con el tema de la muerte. Este tema que ocupa un lugar importante en la cultura prehispánica, posee significados muy amplios que le dan sentido a las creaciones plásticas y están ligados al tema religioso y a las creencias sobre diferentes eventos que sucedían, incluidos los fenómenos naturales. De acuerdo al autor Matos Moctezuma en su libro *Vida y muerte en el Templo Mayor*, es el mito la forma en que los antepasados encontraban la explicación a diferentes fenómenos.⁹² Una de las formas de estudiar los fenómenos es el que los mitos, forman parte de un proceso cíclico que comienza a partir de un hecho histórico, seguido del mito con el objetivo que los integrantes de una comunidad puedan conservarlo y finalmente se acude al rito, para lograrlo y hacer que perdure. Aunque diferentes mitos tienen otros procesos, este es aplicado cuando se refiere al nacimiento de ciertos dioses.⁹³ Esta visión nos fundamenta la creencia de la aparición del mito como un recurso para el estudio de fenómenos en el mundo prehispánico, que fortalecen la creencia de ellos a través de la práctica de los ritos como se pueden conocer en la actualidad, así como la existencia de dioses, en la antigüedad. El autor Matos Moctezuma define diferentes tipos de mitos, algunos relacionados con los dioses o el nacimiento de los hombres y uno en especial relacionado directamente con

⁹² Matos Moctezuma, Eduardo. *Vida y muerte en el Templo Mayor*, México, Fondo de Cultura Económica, Tercera reimpresión, 2018, p. 37.

⁹³ *Ibid.*, p. 38.

el tema de la muerte, a este tipo de mitos los llama necrogénicos y están relacionados con el hombre y lo que le ocurrirá después de la muerte, los lugares y los dioses que los representan. La trascendencia se convierte en el motor que hace al hombre prehispánico buscar la manera de lograrla a través de la invención de algo más allá de la muerte misma a través de su poder creador como la invención de dioses ⁹⁴. Este aspecto místico es de gran relevancia en el mundo prehispánico, pues ofrece una visión integral al considerar a la muerte como la continuación a algo más de la vida material y con ello se pone de manifiesto la profunda perspectiva espiritual que existía en las civilizaciones antepasadas.

De la misma forma también otros autores como George Vaillant, al respecto de la civilización azteca y del culto a la muerte dentro de las prácticas religiosas, nos dice que la práctica de los ritos era el medio por el cual se invocaba a los dioses y diosas, quienes eran la representación de estos elementos en la naturaleza para quienes los antepasados pensaban que actuaban para el bien o para el mal del mismo modo en el que la humanidad lo hacía. El conocimiento sobre la secuencia de diferentes fenómenos naturales, la alternancia en las estaciones del año, el paso de la primavera al verano y del otoño al invierno, la noche y el día, el nacimiento, la madurez y la muerte; son repeticiones que producen ritmos que contribuyen al conocimiento para la supervivencia de las comunidades. ⁹⁵ La manifestación en la naturaleza de estos distintos ciclos de la vida, era fundamental para el reconocimiento de la parte opuesta, la muerte. La naturaleza en este sentido, se impone como una especie de poder ante la vulnerabilidad del humano, pues sus ciclos y acontecimientos son inevitables, causando en ocasiones temor y destrucción a través de sus efectos. Asimismo, otro aspecto en la religión azteca eran las diferentes deidades que estaban vinculadas con las grandes calamidades naturales producidas por inundaciones, erupciones volcánicas, huracanes y terremotos. Así, el mundo es asimilado de forma geométrica y organizado en divisiones de manera horizontal y vertical, entre estas regiones se ubica el norte, zona considerada como

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁵ Vaillant C, George, *La civilización azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, Decimotercera reimpresión, 2018, p.142

horrible y triste y de quien era gobernada por Mictlantecuhtli, Dios de la muerte y también relacionado con el sur. Otro ejemplo de dioses era Tláloc quien recibía a quienes habrían muerto por causas relacionadas con el agua, como ahogados o por la caída de un rayo.⁹⁶ Se podría decir que diferentes aspectos de la vida estaban gobernados por los dioses inclusive los pertenecientes a otros mundos como el lugar de los muertos y en conexión con los fenómenos naturales convertidos en tragedias.

El Mictlán, o mundo inferior del que se le conoce por recibir a los muertos, se tenía la creencia de que era un lugar reservado para casi el total de la población, pero para llegar a este lugar según la creencia, en el que continuaba la vida, los muertos tenían que pasar una serie de obstáculos que representaban varios peligros, entre otras cosas. Los muertos portaban amuletos y obsequios para ser entregados al Señor de los Muertos una vez que arribaban a su destino, pero antes tenían que viajar entre dos montañas amenazantes, después escapar de animales como una serpiente y un cocodrilo, atravesar 8 desiertos y subir a igual número de colinas, así como tolerar un viento helado que les lanzaba piedras y cuchillos de obsidiana hasta que posteriormente llegaban a un río para cruzarlo montados en un pequeño perro rojo.⁹⁷ Esta travesía para llegar al Mictlán, la cual incluye nueve niveles parece estar llena de significados que nos trata de decir algo a profundidad y lo describimos en una hipótesis sobre esta transición y que ofrece el autor Matos Moctezuma en su libro *Vida y Muerte en el Templo mayor*, nos dice que este trayecto significa "...el regreso al vientre materno (la tierra) del cual surgió la vida."⁹⁸ Esta interesante hipótesis parece mostrarnos que este hecho representa el ciclo: vida-muerte-vida que tiene similitudes con los ciclos de los fenómenos naturales, (noche y día, etc.) El trayecto nos lo explica con los elementos que se relacionan con lo femenino:

"... la tierra es una deidad femenina de cuyo interior nacen las plantas. Los mexicas al igual que otros pueblos, conocían que la menstruación se detenía por nueve ocasiones, señal de que estaba la mujer embarazada, lo que culminaba con el nacimiento del niño, pero antes surgía una fuente de agua, un manantial

⁹⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁸ Matos Moctezuma, Eduardo. *Op. Cit.* p. 50.

del interior (líquido amniótico). El interior de la matriz era un lugar oscuro, sin ventanas, tal como se describe al Mictlán.”⁹⁹

Esta descripción que está ligada a la gestación desde lo femenino, es una descripción reveladora, pues conduce a los muertos a un lugar tal vez de misterio al referirnos en parte a lo desconocido, pero al mismo tiempo a un lugar al que se tiene un vínculo cercano y a la quietud, en el cual se cierra un ciclo.

Estas creencias forman parte de la cosmovisión del mundo prehispánico en la cual la idea de morir y renacer es permanente. De acuerdo con la autora Laurette Séjourné, quien también refiere a distintos obstáculos antes de llegar al lugar de los muertos, cita que diferentes mitos repiten narraciones simbólicas “del hombre convertido en planeta”¹⁰⁰ y que son parte del paso hacia de lo espiritual hacia lo trascendente y continúa, “...el iniciado se preparaba a recibir el alma y aprendía a morir, es decir a sacrificar su yo perecedero para renacer a una vida regeneradora”.¹⁰¹ Estos visión es parte de la cosmogonía integradora entre vida y muerte, en un ciclo de repetición constante, cualidad del pensamiento dual del mundo prehispánico.

Una de las ideas gráficas que presentan los grabados, como se ha dicho anteriormente es la referencia visual a la calavera y que desde luego tiene que ver con la muerte. Si bien las imágenes que se presentan en los grabados no tienen como tema principal el de la muerte, si forman parte de las composiciones como parte del concepto de las imágenes. Los grabados combinan elementos visuales para formar un paisaje, con características de opuestos, por un lado, la interpretación de la vida, la presencia de la naturaleza como lo es el volcán, el movimiento de la ciudad, y por otro lado las calaveras con la idea de lo contrapuesto, por un lado, el paisaje del volcán en imágenes que evocan más a lo orgánico y por otro lado la ciudad, con formas más geométricas. En este sentido, existe la idea de dualidad, precedida de la incertidumbre o el drama a partir de otros elementos como un rayo, que nos evoca al peligro, a la tensión de una fuerza

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 50, 52

¹⁰⁰ Séjourné, Laurette. *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, Decimocuarta reimpresión, 2020, p. 76.

¹⁰¹ *Ibid.*, p 77.

natural impredecible y que puede ser un factor para que se transforme el ambiente, posiblemente hacia algo destructivo. Este ambiente de tensión acentúa la presencia de diferentes fuerzas visuales y conceptuales dentro de la imagen impresa. Estas tensiones contrapuestas tienen relación con el concepto de dualidad, del que se mencionan algunas referencias que vienen desde la época prehispánica y relacionadas con sus expresiones plásticas.

Durante el periodo preclásico, en diferentes zonas del país y bajo el auge de la producción de escultura en piedra, se realizaron diferentes obras atribuidas al tema de la muerte. Entre estas realizaciones se encuentra una pieza procedente de Tlatilco (en el Estado de México) que destaca por ser una referencia directa con la dualidad y es considerada como una de las representaciones más antiguas sobre el tema, se trata de una máscara formada por dos mitades, la mitad derecha es de un rostro humano mientras la izquierda es una representación descarnada que muestra diferentes partes óseas de la misma y elaborada en barro.¹⁰² (Fig. 7). Entre otros hallazgos, en el año 1964 en Teotihuacan, se encontró frente a la pirámide del Sol un cráneo con un adorno que todavía conserva el color rojo y el cual es testimonio del culto hacia el dios de la muerte.¹⁰³ Asimismo, en Oaxaca de finales del periodo Clásico, otra pieza que representa a la dualidad vida-muerte que es una cabeza de barro de Soyaltepec, representando una mitad, la izquierda un rostro descarnado mientras que la parte derecha representa al rostro de manera normal.¹⁰⁴ El motivo vida-muerte fue recurrente en las expresiones de la escultura al mostrar las representaciones de ambos estados, al parecer la fisiología del rostro humano que hace evidente la muerte del cuerpo y que conlleva a figurar a partir de la estructura ósea, la imagen de la calavera.

¹⁰² Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana*, México, Secretaría de Educación Pública. México, 1986, p. 19

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 25



Fig. 7. Máscara de Tlatilco.

Ilustración tomada del libro:

Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda edición 1978, Mediateca INAH.

Libro electrónico p. 18.

En otras partes de México, como en Monte Albán, existen vestigios que corresponden a las costumbres funerarias que se realizaban, ahí el enterramiento incluía extender a los muertos de forma abierta y colocarlos en los pisos de los templos y en tumbas abiertas.¹⁰⁵ En la zona maya, hay representaciones sobre la muerte en los Murales de Bonampak y la Tumba de Palenque, que contenía elementos opuestos a la muerte como la planta del maíz y con símbolos de la fertilidad. Del mismo modo, existe un glifo de los códices mayas que muestra el *tzolkin* o calendario ritual en donde se aparece el sexto día llamado *cimí* representado por una calavera, cuyo significado es muerte.¹⁰⁶ Los edificios, cerámica y adornos personales y entre otros elementos, fueron objeto del tema sobre la muerte que para el año 900 vio incrementada su representación.¹⁰⁷ Esto nos hace ver que la práctica de distintos ritos con referencia a la

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 25, 27

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 28

vida a través de la fertilidad, fueron una práctica constante en otros lugares fuera del centro, así como en su práctica en otros espacios de expresión como los edificios.

Otros ejemplos se encuentran en la Tumba 7 de Monte Albán en un pectoral de oro que contiene la imagen de un personaje que porta una máscara descarnada. La representación del esqueleto como referencia a la muerte aparece como adorno externo de una vasija de barro anaranjada en Zaachila y en las tumbas también se encontraron representaciones de animales como la del búho, que era un animal asociado a la muerte.¹⁰⁸ Este es otro claro ejemplo de la idea de dualidad, en este caso los elementos de vida y muerte en la representación de las deidades. Otro de los testimonios más imponentes y eminentemente relacionados al tema de la muerte fueron las estructuras que portaban cráneos: el tzompantli, que significa “lugar de cráneos”, en estas estructuras se colocaron entre otras razones, las cabezas de decapitados relacionados con el juego de pelota. Esta práctica la realizaban dos equipos en donde se sacrificaba a uno de los integrantes del equipo perdedor, se pensaba que su sangre era un elemento transformador en fertilidad. De acuerdo a Matos Moctezuma en su libro *Muerte a filo de obsidiana*, los tzomplantlis eran estructuras hechas con postes de madera en los cuales prendían series de cráneos humanos que estaban atravesados por las sienas, aunque existen ilustraciones de los códices en que aparecen sostenidos por la boca y el hueso occipital. Algunos cronistas citan que habían grandes cantidades de cráneos hasta llegar a miles, aunque Matos Moctezuma cita que otros cronistas como Andrés de Tapia refiere que había entre 5 cráneos en cada vara, de acuerdo al hallazgo arqueológico de Tlatelolco en donde se hallaron 165 cráneos perforados por las sienas y agrupados en conjuntos de cinco cráneos colocados de manera subsecuente.¹⁰⁹ Asimismo, el juego de pelota, como se mencionó anteriormente, está asociado con los tzompantlis basados en el código Florentino y hallazgos arqueológicos como los relieves del interior del juego de Chichen Itzá en los que se aprecian dos equipos congregados al centro y que, al parecer, juegan con una pelota en forma de cráneo. También existen personajes en una escena por demás explícita: “A ambos lados de ellas vemos a un personaje con una navaja en la mano y con una cabeza en la otra, mientras que otro individuo, hincado está

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 112.

decapitado...”¹¹⁰ Estas escenas halladas en los relieves revelan la dinámica a la que se llegaba a través del juego, a un final irremediable como la muerte a través de la decapitación. (Fig. 8).



Fig. 8. Altar Tzompantli al norte del Templo Mayor (1500 d.C.)

Ilustración tomada del libro:

Matos Moctezuma, Eduardo, *Vida y muerte en el templo mayor*. México. Fondo de Cultura Económica, Tercera edición. 1998, p. 150.

De acuerdo a Sahagún, eran varias las celebraciones entre ellas las de la fiesta de panquetzalistli, tlacaxipehualiztli en honor del dios Yacatecuhtli, en donde se realizaban sacrificios de individuos para rendir culto a Mixcóatl y cuyas cabezas tendrían como destino el tzompantli, Matos Moctezuma dice que se han encontrado distintos tzompantlis, uno en Chichen Itzá, el de Tula y el de Tlatelolco. También existían los altares-tzompantli que son estructuras hechas de tezontle con un decorado a base de cráneos y huesos cruzados, aunque se piensa que no se ocuparon cráneos reales para ser colocados en ellos.¹¹¹ Estas descripciones y hallazgos en distintas zonas del territorio muestran la evidencia del culto a los dioses, a través de los mitos y la manera en el que el rito se convierte en una práctica recurrente en la que los pobladores de las

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 116,117.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 116.

diferentes civilizaciones mantuvieron con veneración hacia los ciclos de la vida y su contraparte indispensable, la muerte, con la creencia de un ciclo permanente entre la vida y la muerte dentro de la cosmogonía prehispánica, la cual fue transformando sus prácticas en los ritos con la implantación de la evangelización con la llegada de los europeos.

A los comienzos de la evangelización cristiana, durante la conquista, los frailes trataron de introducir en el hombre prehispánico, la idea única de que el Mictlán era el infierno, con el objetivo de imponerle “un dios sangrante para ocupar el lugar de un dios que necesita sangre”,¹¹² haciendo referencia a las imágenes de Cristo como un dios en agonía o inanimado. “La muerte de la muerte ocurre porque la Colonia trata de introducir un concepto diferente. La figura del esqueleto con su guadaña, o que danza, es un preludio de que va a llevarse a alguien al más allá.”¹¹³ Como lo explica Matos Moctezuma, existía temor a morir, a diferencia del mundo prehispánico en donde se le temía de forma natural, no con la idea del sufrimiento, sino con un sentido más místico en el cual los huesos volverían de nuevo a la vida y que cuando el hombre muere, comienza su trayecto hacia el Mictlán en donde hay un dios de la muerte.¹¹⁴ Esta concepción de la muerte marcó una diferencia importante, un cambio radical de la idea de la muerte entre la población prehispánica, como también lo confirma el autor Frazer, citado en el libro *El sacrificio humano entre los aztecas*, de Graulich, que sobre este mismo concepto nos dice que la muerte es el final y el punto de comienzo, donde nace la vida. Desde que los huesos son lo que permanece por más tiempo y siendo signos de muerte, se asocian también a las semillas como fuente de vida y como parte de la actividad agrícola de muchos pueblos cazadores-recolectores de los que se conoce “...entierran los huesos de animales a fin de que renazcan y se ofrezcan de nuevo a sus flechas.”¹¹⁵ Esta idea nos muestra el sentido de la vida después de la muerte en un ambiente místico, distinto a la idea de la religión católica que se impuso en México.

¹¹² *Ibid.*, p. 123.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹¹⁵ Graulich, Michel, *El sacrificio humano entre los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 82.

Por otro lado, la danza macabra es una de las representaciones relacionadas con la muerte y aunque no existen antecedentes exactos de cuando fue creada, tuvo relevante importancia en la epidemia en España en los años 1394 a 1399. Posteriormente en el Códice de El Escorial, aparecen grabados de Holbein en el cual las estrofas escritas hacen alusión de que todos han de morir y en donde la muerte va llamando a todo tipo de personas desde un cardenal hasta un labrador y este proceso implica a la gente a hacer penitencia.¹¹⁶ Asimismo, de acuerdo al autor Paul Westheim, en su libro *La Calavera*, existe el antecedente gráfico sobre la danza macabra en Europa y es un grabado que forma parte de la *Crónica mundial de Schedel*, la cual probablemente viene de una superstición alemana en el cual aparece una danza en rueda y en la que se representan a los muertos quienes salen de sus tumbas a bailar a medianoche.¹¹⁷ Al respecto de la introducción de esta danza a México a través de los frailes, no existe un registro con esta intención, aunque de acuerdo a don Vicente T. Mendoza, citado en el libro *Muerte a filo de obsidiana*, dice que existe alguna alusión del Triunfo de la Muerte en una danza bailada por las comparsas de los carnavales en Guerrero y Tlaxcala.¹¹⁸ Por consiguiente, la referencia a la idea de la muerte en Europa fue retomándose en algún sentido y adaptándose en otras manifestaciones populares diferentes a la plástica como en este caso a la danza.

¹¹⁶ Matos Moctezuma, Eduardo. *Op. Cit.* pp. 124,126.

¹¹⁷ Westheim, Paul. *La calavera*, México, Fondo de Cultura Económica, Reimpresión 2013, p. 67.

¹¹⁸ Matos Moctezuma, Eduardo, *Op. Cit.* p. 126.

2.2 La muerte como elemento de la cultura popular en México

La construcción de la cultura popular en México tuvo específicos acontecimientos que ayudaron a la formación de la misma y de la que forma parte hasta nuestros días. Entre estos aspectos se encuentran principalmente los referidos a la muerte y junto con la idealización de imágenes. Esta referencia a la muerte forma parte de cómo se gestó la representación de la calavera, la cual le dio forma a lo que conocemos como un elemento de la cultura popular en México y que está ligado directamente con la investigación dado que de manera gráfica aparece esta forma en los grabados realizados y tiene una connotación directa con el significado de la dualidad vida-muerte, siendo esta representación la más directa desde el punto de vista gráfico y de significado. La calavera, que es la representación universal de la muerte y utilizada por muchos artistas y en diferentes épocas a lo largo de la historia y en diversas culturas, cabe recordar a Posada y sus calaveras, en grabados con gran carga popular, pues es de este contexto en donde surge y su forma ha sido representada desde la antigüedad en diferentes formas y con distintos materiales, lo mismo en dibujo, en la gráfica, la pintura y la escultura. (Fig. 9).

De acuerdo con el autor Claudio Lomnitz, hacia finales del siglo XVI, la cultura popular mexicana se dio en el contexto del establecimiento de la Nueva España como sinónimo de orden colonial con el funcionamiento de sus instituciones y de una jerarquía social establecida, también la lucha entre el bien y el mal estaba en decadencia y emergía una moralidad menos radical ante la idea de salvación y condena que permeaba en los primeros años de la conquista, entre otros factores.¹¹⁹

En el contexto de la religión católica de esa época y partiendo de que el purgatorio era el lugar en donde se encontraban las almas en pena que todavía tenían un camino para llegar a salvarse; orar era una forma de caridad hacia estas almas que se encontraban aún en ese sitio, ya que no podrían hacer nada (en vida) para salvar su alma o reducir su penitencia en el purgatorio, por tal razón sus almas fueron consideradas los más pobres de los pobres.¹²⁰ Así, las tradiciones mortuorias apegadas a la religión

¹¹⁹ Lomnitz, Claudio. *Idea de la muerte en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, Primera edición electrónica 2013, p. 357.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 358.

estaban basadas en distintas reglas que eran emitidas por la iglesia a través del papa en turno y en las que se regulaban las actividades a realizar durante los funerales en los que básicamente se trataba de reglamentar la suntuosidad con la que se efectuaban. Ricos y pobres mantenían algo en común, que era que sus almas iban al purgatorio en el contexto religioso y en donde la hegemonía de la iglesia controlaba de alguna manera la salida del purgatorio mediante la aportación de ambas clases sociales en la que los pobres recibían limosnas de los ricos para acceder más rápido a 'la anhelada entrada al cielo' después de la muerte. Las limosnas o caridad eran proporcionadas durante los días de muertos y en los funerales, a cuenta de la generosidad de los ricos y en este contexto la palabra *calavera*, fue empleada por primera vez con la intención de sugerir caridad funeraria. Así, este trato resultaba algo complejo, pues desde el punto de vista espiritual lo que estaban pactando era algo relacionado más allá que una limosna, era un intercambio entre almas, pues la persona caritativa daba limosnas para ayudar a un alma difunta, entretanto quien recibía ésta la recibía como si fuera representada por esa alma altruista.¹²¹ En esta operación estaba de por medio la calavera de azúcar, que "era el dulce que los adultos daban a sus hijos y a otros niños, pero en su forma exterior indicaba el hecho de que era un presente para los muertos (de parte del donador) y de los muertos (desde el punto de vista del receptor)."¹²² Lomnitz, continúa diciendo que las calaveras y juguetes relacionados con la muerte en México, al igual que otros productos comestibles como el *pan de muerto* eran ofrecidas directamente a los muertos para que consumieran su aroma en señal de este intercambio en donde la calavera era un ícono que representaba esta relación entre los vivos y los muertos mediante la caridad.¹²³ Estos rituales difundidos y practicados entre la iglesia y sus creyentes dan testimonio de la presencia de la muerte y las formas de conseguir *la salvación* del purgatorio y que finalmente constituyen la formación de elementos de la cultura popular teniendo a la muerte como tema primordial a través de representaciones de creación también popular.

¹²¹ *Ibid.*, p. 363.

¹²² *Ibid.*, pp. 363, 364

¹²³ *Ibid.*, p. 364.

La presencia de la naturaleza y sus efectos sobre la tierra forman parte de la ideología de los pueblos prehispánicos incluidos en los mitos. Este aspecto tan marcado posee una fuerza que pertenece a la espiritualidad dentro de su cosmovisión. Esta presencia que, a manera de mito, se pretende sea revivido en las imágenes de los grabados, permea el paisaje mismo: la naturaleza interpretada como fuerza primigenia, de innegable energía, en contextos naturales y urbanos, su presencia es invisible y se invoca a ella a través de la figuración de elementos gráficos que la hacen evidente.

La naturaleza en este sentido es una fuente de inspiración en donde motivos como el volcán, la ciudad y el rayo, evocan lo salvaje de sus efectos. Estos permanecen vigentes como una fuerza de poder y de vida, pero también de destrucción con la intención de crear un ambiente de tensión y recordarnos nuestra condición vulnerable como humanos.

Entre estos ambientes opuestos y complementarios, la dualidad está marcada desde la concepción del mundo de nuestros antepasados, de acuerdo con el autor Graulich, esta concepción del mundo era como un reptil en el que formaba parte la tierra y por otro lado la bóveda celeste en donde aparecía la tierra flotando entre océanos que ocupaban las montañas sobre los que residía Tláloc, dios de la tierra y la lluvia junto con sus cuatrocientos asistentes llamados *tlaloque*.¹²⁴ Asimismo, junto con la percepción de la magnitud del mundo, la naturaleza y en general de la vida, también existía su contraparte, la muerte. En las entrañas de la tierra, el inframundo llamado el Mictlán, como se mencionó anteriormente y formado por nueve provincias.¹²⁵ Así como estos ambientes opuestos, se encontraban otros cambios en la naturaleza determinados por el Sol y su movimiento, como fuente de poder asociado con los ciclos del día y la noche, la ascensión celeste y el descenso infernal, la vida y la muerte.¹²⁶ Un ciclo constante que permanece no solo en el pensamiento, sino hasta en los ritos actuales.

Con la idea del contraste, de la luz y la oscuridad, la dualidad en sí misma, fueron las catástrofes un indicador de los cambios de época, como una medida del tiempo y éstas sucedían al final de cada era y que entre otras causas fueron producto de las

¹²⁴ Graulich, Michel. *Op. Cit.* p. 61.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹²⁶ *Ibidem*.

batallas entre dioses. Así, entre los cataclismos que existieron en diferentes eras, sucedieron distintas desgracias entre las que cuentan la caída de la bóveda celeste, terremotos y que los hombres fueron devorados por jaguares, además de la bajada de espectros o los llamados *tzitzimime*, estos acontecimientos ocasionados por las peleas entre dioses entre las que se cuentan un enfrentamiento entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, de acuerdo a una versión oficial (chichimeca-azteca-mexica) evento sucedido durante la primera era, de cinco, llamada Sol de Tierra.¹²⁷ Estos sucesos dentro de los mitos y en las culturas del pasado nos hablan de momentos trágicos en donde la naturaleza se impone como elemento inevitable. El poder que ejerce sobre la humanidad es y ha sido un motivo de interés que permea la vida de sus habitantes y sus creencias, al mismo tiempo que representa una amenaza que es inquietante dada su carga simbólica en la que el temor hacia la destrucción no pasa inadvertido.

Los cambios de eras como lo describen los mitos estaban vinculados al comportamiento de la naturaleza y podemos asumir que al temor que el humano tenía sobre estos acontecimientos en manifestaciones atroces. Terremotos, diluvios y fieras devorando humanos, son escenas de los mitos que parecieran sacadas de ficciones, de gran imaginación, del relato y la creencia, pero ¿qué tanto estas escenas pueden existir en un plano más próximo a la realidad, al presente? Asumimos, estar lejos de estas tragedias, hasta cierto punto profecías, pero lo que sí es real y que está sucediendo son los diferentes comportamientos del clima alrededor del mundo en el fenómeno llamado cambio climático, ha provocado una crisis mundial de la que, según los expertos, será difícil superar. Estos eventos se ven como tragedias, pues desde el punto de vista científico, avizoran desastres naturales que transformarán la vida del ser humano y la fauna, así como de toda forma de vida tal como la conocemos hasta ahora y para las generaciones futuras. Se podría establecer una conexión entre la cosmogonía de tiempos prehispánicos, en donde los elementos y fuerzas naturales transformaban la medida del tiempo por medio de eras y sus cataclismos con la que ahora estamos viviendo y quizás el cambio climático y sus consecuencias sean otra temporada de vida

¹²⁷ *Ibid.*, p. 63.

en la tierra. Estos efectos cambiarán sin duda lo que hasta ahora conocemos como naturaleza la cual también modificará a los contextos urbanos.

Como antecedentes de infortunios se cuentan las civilizaciones como la sumeria o la de la isla de Pascua que desaparecieron debido a la degeneración ambiental que sufrieron.¹²⁸ En el presente, las tensiones se multiplican y al parecer la humanidad vivirá un episodio trágico en los años y siglos por venir, pues de acuerdo con el aumento en las emisiones de gases de efecto invernadero, conocidos como GEI que ha estado ocurriendo durante los últimos 150 años, estas han provocado un calentamiento poco común, debido al exceso en la demanda de todo tipo de recursos y por el incremento de la población y el consumo individual en promedio.¹²⁹ El comportamiento del humano sobre la tierra sin duda está teniendo consecuencias negativas y tal vez no podamos cambiar mucho de este ambiente adverso, pero quizás se nos ofrece un panorama de posibilidades creativas al proponer contextos a través del grabado: transformados, trastocados, confusos, en donde problemáticas del pasado regresan y en una especie de espiral el presente se vuelve caótico, sin duda en estos años en donde la presente pandemia también ha dejado su huella en forma de tragedia colectiva ante la resistencia y la posibilidad de sobrevivir día a día, en esta continua dualidad.

¹²⁸ Barros, Vicente. *El cambio climático global*, Argentina, Libros del Zorzal, 2004-2006, Libro electrónico p.165.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 4.

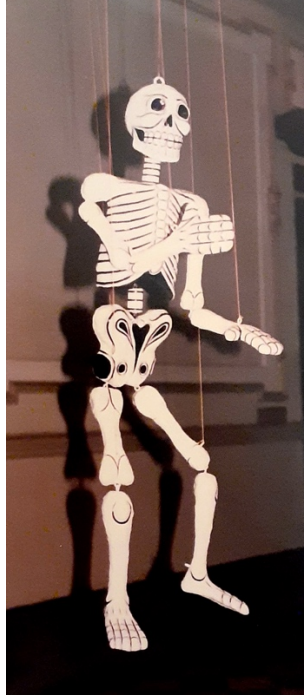


Fig. 9. Calavera de cartón para el Día de Muertos. Puebla



Fig. 10. Lápida mortuoria con representación de una calavera en iglesia de Tonantzintla, Puebla

Capítulo III. Propuesta gráfica: series *Viento y tizne* y *Trayectos de asfalto*

3.1 Planteamiento de la producción gráfica

La parte que corresponde a la producción de la investigación, está integrada por dos series de grabados y con el concepto de dualidad. Las series gráficas contemplan las fases propias de su desarrollo práctico en el taller de grabado, incluidos los procesos creativos y técnicos en su realización. Por la parte técnica, se aplicó en la producción la técnica de grabado en madera o xilografía, a color y también se aplicó la técnica de serigrafía, la cual complementó la imagen en cada grabado y contribuyó a enriquecer la imagen por sus cualidades gráficas, mediante la gestualidad en la imagen total a través de la aplicación directa del dibujo junto con las aplicaciones propias de esta técnica. A este respecto, se contó con el apoyo y orientación del Dr. Víctor Frías, en el Taller de serigrafía del Posgrado, ya que abrió la posibilidad de expandir el desarrollo de las series bajo esta técnica y en combinación con la xilografía, lo que resultó en una mayor experimentación al lograr una técnica mixta en los grabados finales.

Los grabados se proyectaron para ser realizados en las instalaciones de la Facultad de Artes y Diseño de la Unidad de Posgrado, aunque se continuó su realización y conclusión en el taller propio, debido al aislamiento que originó la contingencia sanitaria de la pandemia (por el COVID-19) lo cual no permitió que se prosiguiera asistiendo de manera presencial a la Facultad.

Cada serie contiene ocho grabados y los títulos de las series son: *Viento y tizne* y *Trayectos de asfalto*; a este respecto, las series presentan dos tipos de paisaje, uno ligado al natural con la imagen del volcán Popocatépetl (serie *Viento y tizne*) y la otra serie al contexto urbano con referencias a la Ciudad de México (serie *Trayectos de asfalto*).

Sobre la técnica xilográfica, la cual pertenece al sistema de impresión en relieve ofrece diversas posibilidades técnicas. Esta se planteó a partir de su uso tradicional y en combinación con aplicaciones más contemporáneas, principalmente en la obtención de la imagen mediante la impresión. Las imágenes de los grabados se concibieron desde el boceto, pasando por las fases de corte o tallado y finalmente la impresión. Como se mencionó, esta última fase, tuvo variantes más actuales que se plantearon desde el principio de la investigación, haciéndola más versátil y en una exploración técnica con la

aplicación del color mediante la superposición de placas, las cuales ofrecieron un desarrollo más libre de la técnica y que apoyaron la expresión en la aplicación de la técnica y junto con el concepto.

Las dos técnicas (la xilografía y la serigrafía) ofrecieron resultados distintos, por un lado, de la xilografía se obtuvieron texturas naturales que provienen de las vetas de la superficie propia de la madera, en cambio de los estenciles de la serigrafía que generalmente su impronta es de una cualidad plana, esta ofreció zonas de aspecto liso y cubriente mediante la integración de los diseños impresos en xilografía con anterioridad y ser culminadas las imágenes con esta técnica. Ambos medios ofrecen cualidades visuales únicas, son reproducibles y de gran tradición dentro de la gráfica, por un lado, el grabado en madera o xilografía de tradición muy antigua y la serigrafía de como una técnica moderna del sistema de impresión en plano.

De la misma forma, otro elemento incluido en la producción es el relacionado a conceptos y aplicaciones de la gráfica contemporánea, entre ellos se distinguen principalmente:

- la impresión “a sangre”, en la cual la hoja completa de papel es impresa, sin márgenes alrededor de la imagen.
- la variación del color en el entintado, utilizando diferentes métodos de entintado en una misma edición, los cuales fueron:
 - una placa por cada color,
 - el entintado de más de un color en la misma placa,
 - el entintado por difuminado y
 - la aplicación de color por medio de plantillas.
- y la edición variable, aplicada a la edición de algunos grabados, en la cual el color y algunas formas varían dentro de la misma edición.

Estas aplicaciones favorecieron la producción de los grabados hacia un modo más abierto de elaborarlas, favoreciendo de forma creativa a las imágenes a lo largo de la producción.

Sobre el método de impresión utilizado para la xilografía dentro de la producción, este fue la de superposición de placas, en donde en cada placa tallada o cortada, se aplica un color y se imprime subsecuentemente en la misma imagen. La referencia

principal de este método es la utilizada por la escuela de grabado japonés del siglo XIX, llamada *ukiyo-e*, a la cual nos hemos referido al principio de la investigación y que incluye la técnica de impresión *moku-hanga*, siendo este método uno de los más antiguos y de amplia difusión en Occidente, con adaptaciones para su aplicación desde artistas posimpresionistas y hasta la actualidad para obtener imágenes policromas que destacan la expresividad y creatividad artísticas.

El formato de los grabados es de 50 x 65 cms. y está basado en una medida estándar del sistema de medidas internacionales para el paisaje.

Los elementos que forman parte de los grabados realizados son una síntesis entre el concepto, la composición visual y las técnicas de grabado aplicadas, con la intención de obtener una imagen. La construcción del imaginario que ofrecen los grabados tiene sus antecedentes en experiencias y referencias personales, el principal fue el acercamiento a la cultura popular mexicana a través de la imagen de la calavera, a través de la imagen que fui estilizando hasta incluirla como parte de mi obra. De una forma paulatina me fui acercando más al conocimiento de la cultura prehispánica y de lo popular, el tema de la dualidad junto con los elementos gráficos sobre la muerte y la experimentación en la actividad personal con el grabado, fueron fortaleciendo la idea y proyecto principal de la investigación. Al lado de esta experiencia, otra ha sido la conexión directa con el volcán Popocatepetl, pues desde mi niñez ha sido la montaña más simbólica con la que crecí, siempre pude verla aun viviendo desde la ciudad. En algunas ocasiones cerca encontrándome cerca del volcán, pude ver con asombro la incandescencia de su cráter y seguir de cerca los eventos que han acontecido con el volcán desde su actividad en los últimos años y en de la cual se ha convertido en un motivo recurrente en mi obra gráfica. En este contexto de experiencias, la curiosidad y el conocimiento poco a poco crecieron hasta darle forma y llegar a esta investigación y junto con la práctica del grabado en el taller.

Sin duda, la obra de artistas japoneses del grabado como Hokusai, han nutrido mi conocimiento al lado de la práctica de la xilografía, en sus representaciones sobre el volcán Fuji en Japón, obras en las que apoyo mi aprendizaje y abren la posibilidad de transformar otras realidades, las del contexto más cercano, tratándose del paisaje en México con sus montañas y a la vez con lugares urbanos como la Ciudad de México.

La interpretación del paisaje plasmado en los grabados, se desprende de un proceso de mirar y después de canalizar los elementos vistos, de acercamientos y de alejarse del objeto de estudio, junto con el concepto de la dualidad, se reconocen posibilidades visuales múltiples que ofrece el paisaje con otra mirada y después de estos procesos surge la disposición de materializarlo hacia la gráfica. En este proceso de interpretación se van filtrando elementos que al final van depurándose hasta quedar los esenciales y plasmarlos. Al respecto, el autor Héctor Trillo nos dice que para producir no es suficiente el ver del artista, sino “advertir la significación de lo observado o lo sentido, su traducción a imágenes plásticas, poéticas o musicales”¹³⁰ La interpretación se convierte en un lenguaje alterno, en este caso llevado al plano bidimensional de la gráfica.

La dualidad como ente ha existido desde tiempos arcaicos, forma parte de distintas civilizaciones y culturas a lo largo de la historia, más allá de su carácter filosófico, de su posición rectora en la vida como en el caso del pensamiento prehispánico, también ha creado símbolos que son manifestados en el lenguaje visual.

En la producción se cree en el concepto de la dualidad, que, aunque tiene connotaciones antiguas, prevalece en la actualidad, que en lo individual y en lo colectivo nos conecta con el pasado y ofrece una reflexión sobre nuestro existir; en lo intangible desde la espiritualidad, no importando nuestras ideologías, sino como la parte inmaterial que nos forma. Aunado a esto, también está el contexto al que pertenecemos, el paisaje mismo, que en la investigación se ha dividido como paisaje natural y paisaje urbano, donde ya se establece una dualidad. La aparente quietud de la naturaleza se ve contrapuesta con la álgida idea de lo urbano y el progreso, también manifestado en las imágenes. Los elementos formales desde los motivos figurativos que aparecen en las imágenes, son parte del imaginario que recrean estos ambientes. Así pues, existe una conexión directa entre la dualidad vida-muerte con el símbolo más conocido de la muerte, el cual se considera es la calavera, que aparece en las composiciones, producto de los significados del pasado y que la llevaron en el caso de México, a la representación como parte de su cosmogonía religiosa.

¹³⁰ Trillo, Héctor, *La muerte en el arte*, Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado, México, ENAP-UNAM, 1986, sin página.

La interacción de los elementos dibujados e impresos en los grabados tienen la intención de recrear un discurso visual y conceptual nutrido de diferentes componentes en donde lo mítico, lo histórico, la tradición popular, la creación de un imaginario, la construcción desde lo visual al crear una imagen en términos compositivos, la aplicación de técnicas de grabado, un lenguaje figurativo y el color, promueven una expresión visual que quizás sea también una reflexión hacia el ser, en el presente y desde la actualidad compleja en la que se vive.

Finalmente, la edición de los grabados es corta, consta de 2 a 5 ejemplares por grabado y estas permiten ver ampliamente las cualidades anteriormente descritas.

3.1.1 El cuaderno de dibujo

El cuaderno de dibujo es un documento en donde se registraron dibujos previos relacionados a la producción de los grabados. A lo largo de la historia, artistas visuales como dibujantes, pintores y grabadores han registrado su práctica artística en bocetos o ideas previas en este tipo de cuadernos. En estos cuadernos aparte de registrar la actividad placentera del dibujo, se plasman procesos de creación a través de bosquejos informales y otros más complejos, así como dibujos que contribuyen al desarrollo, en este caso, de la producción a desarrollar como inicio de la producción de los grabados.

Los dibujos del cuaderno en su mayoría son de tipo gestual, por lo que fueron realizados con un trazo fluido y facilitaron la concepción de la forma utilizando diferentes medios mixtos incluyendo secos y húmedos, así como collages. Esta práctica del dibujo en el cuaderno facilitó la fluidez de los diseños sobre las placas de madera, la cual se realizó de manera directa definiendo formas, principalmente y utilizando tinta china, como medio sobre la superficie de las tablas de madera. De este proceso gestual, se destaca la cualidad que ofrecen los trazos realizados bajo las pulsiones de la mano con el medio y el soporte, formando un componente esencial para la expresión, la cual se intentó dotar a los grabados bajo esta acción del dibujo. Al respecto, el autor Kimon Nicolaidis en su libro *La forma natural de dibujar*, nos dice que: “El gesto es intangible. No se puede entender sin sentir, y no necesita ser exactamente lo mismo para ti que para otra

persona.”¹³¹ Este enunciado confirma lo experimentado en el proceso de dibujar en el cuaderno y las placas, pues los dibujos que parten de un gesto han surgido de una emoción, de una atracción hacia el objeto dibujado, a partir de la experiencia personal de lo observado.

El cuaderno de dibujo dentro de la producción es un documento que registró la actividad gráfica de manera continua a partir de bosquejos y ayudó a la creación de los grabados; a este respecto el autor Juan Acha dice que “El esbozo y la obra son pasos hacia la creación artística o, lo que es lo mismo, son partes del proceso creativo.”¹³² En este sentido, el cuaderno de dibujo formó parte esencial de este proceso dado que la mayor parte de las ideas visuales se registraron de manera previa en el mismo junto con el concepto.

En estos dibujos realizados se experimentaron diferentes procesos, desde trazos simples hasta ideas más complejas de composición y debido a su portabilidad esta permitió ser trasladado a cualquier lugar y registrar ideas de forma inmediata, ayudando al proceso de visualización, en una forma de proyección de ideas al relacionarse con el exterior, con el propio paisaje fuera del taller. El cuaderno tuvo en general, la función de un *diario gráfico* a partir del registro que casi de manera cronológica, fue siguiendo el curso de la realización de las series gráficas de la producción y permitió ver el desarrollo de la elaboración de las series de manera general y detallada. Otro apoyo del cuaderno, fue a partir del análisis de ciertos elementos gráficos utilizados en los grabados con el que se obtuvieron ideas más claras sobre la imagen dentro de las composiciones, mediante el ejercicio de la repetición gráfica de los mismos, es decir, en el cuaderno se redibujaron elementos gráficos que apoyaron a resolver las composiciones finales en cuanto a la forma, asimismo en el cuaderno se realizaron ideas previas a la elección de las diferentes gamas cromáticas que se utilizaron en las imágenes de los grabados finales.

¹³¹ Nicolaidis, Kimon. *The Natural Way to Draw*, United States, Hough Mifflin Company Boston, 1969, p. 26.

¹³² Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 2015, p. 157.

El cuaderno está dividido en dos secciones, la primera contiene dibujos y ejercicios referidos a la primera serie de los grabados *Viento y tizne* y la segunda sección a la serie *Trayectos de asfalto*. Las imágenes elaboradas en el cuaderno, derivaron al final en bocetos que tuvieron como referencia, fotografías de registro tomadas del paisaje natural y urbano, de los contextos del volcán Popocatepetl y de la Ciudad de México, así como también de la propia imaginación e interpretación, producto de la las referencias visuales obtenidas con anterioridad dentro del concepto de la investigación. (Fig. 11). El cuaderno de dibujo mide 30. 5 x 24. 5 cms. y es un cuaderno regular para dibujo.

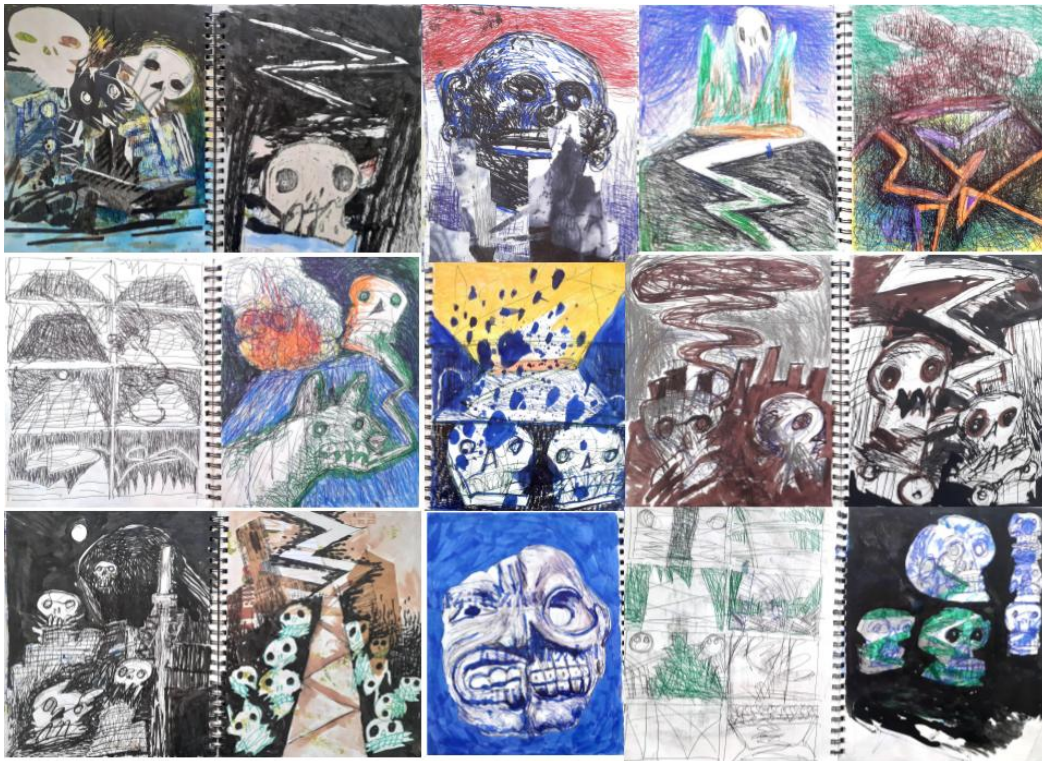


Fig. 11. Dibujos del cuaderno realizados con diferentes medios

3.1.2 Elementos simbólicos

Las series incluyen elementos figurativos que son constantes en los grabados y representan ideas y conceptos de manera simbólica relacionados con la dualidad, lo cual se pretende que sus significados permeen en los grabados. Para comprender de manera amplia el contenido de las imágenes, se describen significados de estos elementos gráficos que dan sentido conceptual, así como estético a los grabados de la producción.

Comenzaremos con la imagen de la calavera, esta forma parte de un concepto más amplio, como hemos visto en el Capítulo II y que está ligado directamente a la idea de la muerte, su presencia como representación gráfica se origina en lo corpóreo. La calavera se vincula a la cabeza como parte del cuerpo humano y en su forma descarnada, a la estructura ósea y en específico al cráneo. Aunque el cráneo tiene distintos significados, dentro del simbólico, se le ha descrito como el emblema de la bóveda celeste o la imagen gráfica del hombre como microcosmos, pero particularmente la representación del cráneo es el de la condición mortal humana.¹³³ Este significado parece ser el más contundente y veraz, pero también el que más interpretaciones ofrece en distintas expresiones del ser humano.

A lo largo de la historia podemos encontrar diferentes expresiones gráficas de la calavera y entre ellas el uso como referencia popular siendo un antecedente en la pintura, las artes gráficas, la poesía, el teatro y asimismo en las miniaturas de los libros de horas desde el siglo XIV y hasta el XVI bajo las representaciones de la danza macabra¹³⁴, esta representación gráfica en donde de acuerdo al autor Paul Westheim, "...un muerto... tomaba de la mano a los que escogía para bailar con él."¹³⁵ En esta imagen la muerte se refiere al contexto en el que Europa vivía la peste y la trágica y repentina muerte de gran parte de la población. La danza macabra expresaba el "horror que inspira la muerte"¹³⁶. Cabe destacar la forma en la que se concibe esta imagen en Europa, pues parecería que tiene un aspecto más negativo, en contraparte al humor en las calaveras de Posada y

¹³³ Deneb, León. *Diccionario de símbolos, Selección temática de los símbolos más universales*, España. Biblioteca nueva, 2001, p. 196.

¹³⁴ Westheim, Paul, *Op. Cit.* p. 50.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 67.

Manilla.¹³⁷ Esto nos revela dos realidades culturales distintas, por un lado, la tragedia y horror y por el otro la tradición popular y festiva en México y finalmente como un recordatorio de la finitud de la vida, manifestada ampliamente durante la celebración del día de muertos.

El volcán, es el elemento gráfico principal de la serie *Viento y tizne* y es la serie que corresponde al paisaje natural y su representación está inspirada específicamente en el volcán Popocatepetl. Este volcán es una de las montañas más altas de México y en esencia, adquiere un significado personal, por su magnificencia la cual he tenido presente desde mi niñez y hasta la actualidad en su condición de volcán activo, así como de las condiciones climáticas que le rodean. El concepto de montaña es una referencia cultural dentro del arte y desde épocas muy antiguas es también un icono visual y de identidad del centro del país, comparándose como se ha mencionado, con el monte Fuji en Japón y siendo un motivo de interpretación en el arte para artistas, especialmente en el siglo XIX. La actividad del Popocatepetl, ha hecho de este ícono de la naturaleza un elemento de respeto y se considera que representa un monumento a la grandeza y a la destrucción, de ahí la relación de dualidad dentro de la investigación, pues el volcán como símbolo dentro de la mitología, posee poderes opuestos, por un lado la fertilidad y por otro se le asocia a la idea del mal.¹³⁸ En la serie de grabados *Viento y tizne*, está representado gráficamente entre nubes, calaveras y también con lava, pues siendo un volcán activo, es objeto de diversas interpretaciones visuales.

El rayo es otra figura que aparece en los grabados y como otro elemento simbólico de la naturaleza. El rayo es impredecible y se compara a una fuerza que podría deshacer cualquier cosa. En culturas antiguas fue considerado como un símbolo de poder sobrenatural y generalmente se le representa en forma de haz luminoso. El rayo junto con el viento, la lluvia, el relámpago y el trueno se relacionaban con Tláloc, entre los mexicas y a Chaac, con los mayas, entre otras deidades que se dice les lanzaban a los hombres hachas de piedra en forma de rayos, a manera de castigo¹³⁹ y con los aztecas el rayo tomaba la forma de un perro llamado Xólotl, quien acompañaba a los

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, p. 464.

¹³⁹ Altshuler, José. *El fuego del cielo. Mito y realidad en torno al rayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 20.

mueritos al mundo subterráneo, una vez hendida la tierra por el rayo, para facilitar el camino a dioses y humanos. Así, también este símbolo está considerado como la serpiente que baja del cielo en la forma de Itzcóatl, la serpiente de obsidiana.¹⁴⁰ El trueno como se menciona, viene asociado con el rayo, es el sonido que emana del cielo, una ruptura de gran impacto que puede llegar a atemorizar. Se dice que su presencia tanto puede proteger al humano de seres adversos como también amenazarlo¹⁴¹ y en este sentido, se puede considerar como una fuerza dual, pues actúa con funciones de preservar la vida y al mismo tiempo de atentar contra ella. Si bien, estos significados están en el contexto de la época prehispánica en México, también se destaca su importancia en otros lugares, en donde en la antigua China, el trueno tenía varios significados y uno de ellos estaba vinculado directamente con la muerte, pues su sonido era comparado con el andar de un carro con las almas que se trasladaban a través del cielo,¹⁴² se puede reafirmar la trascendencia de este símbolo casi de forma universal. Durante diferentes épocas de la humanidad han aparecido múltiples significados de esta figura y se puede decir en general que es una forma disruptiva y su presencia causa inquietud e inestabilidad. De la misma manera, el rayo en su representación gráfica, se considera una forma de gran poder visual, pues su sinuante forma de haz con sus angulosas puntas, se contraponen a las formas orgánicas de la naturaleza. También esta forma que aparece en los grabados de la producción es parte de un desarrollo de influencias que están ligadas al movimiento artístico del Expresionismo, por el que tengo predilección desde sus aspectos conceptuales y estéticos.

En algunos grabados de las series, aparece una forma serpenteante, los cuales tienen una connotación con este animal: la serpiente, la cual tiene una amplia variedad de significados y aparece en distintas culturas. En India, su culto está vinculado al simbolismo de las aguas del mar, es vigilante de la vida y la inmortalidad. También posee una fuerza destructora al relacionarlo con la fauna del desierto y tiene connotaciones con las *tentaciones*, pues se dirige a quienes han sobrepasado los límites entre la materia y el espíritu. De acuerdo con el autor Blavatsky, citado en el *Diccionario de símbolos* de

¹⁴⁰ Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 392, 393.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 464.

¹⁴² *Ibid.*, p. 463.

Juan Eduardo Cirlot, nos dice que la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia, poniendo como ejemplo a Adán y Eva. Además en Egipto, el jeroglífico de la letra Z, representa el movimiento de la serpiente y se refiere a las fuerzas cósmicas y primigenias y por último la cualidad de crueldad que posee la serpiente se asocia con el lado maligno de la naturaleza.¹⁴³ Sin duda, la serpiente, puede provocarnos temor pues se le asocia al peligro, dado el poder de sus picaduras y modo de embestir, como lo hace con sus presas y al mismo tiempo su forma resulta muy dinámica, pues se considera que en el lenguaje gráfico expande su simbolismo al ser representada. Y dentro del ámbito del mundo prehispánico, otros autores como Xólotl González, menciona que este animal fue elemental en la cosmovisión mesoamericana al aparecer en representaciones como la de Quetzalcóatl y la misma Coatlicue, con su falda de serpientes. La autora también cita que, para la cultura totonaca, el rayo es una serpiente, que mediante la lluvia favorece el crecimiento del maíz, por lo que este reptil es considerado 'dueño del maíz'.¹⁴⁴ Sin duda, este animal posee varios significados de intenso poder simbólico y de representación en diferentes culturas.

Otro elemento es el fuego, el autor Hans Biedermann lo describe como "el elemento aparentemente viviente que consume caliente y alumbra, pero que también puede causar dolor y muerte, es ambivalente desde el punto de vista de la simbología."¹⁴⁵ También lo liga a la destrucción junto con el rayo-fuego del cielo y del fuego que brota del volcán. Esta forma aparece en los grabados con la intención de ser una figura imponente por su forma y significado, pues su concepto enfatiza desde el punto de vista conceptual a la dualidad, atemorizante y al mismo tiempo una fuerza que da luz.

Finalmente, el tizne, que es el humo de consistencia aceitosa, es otro elemento que es parte del imaginario en los grabados, aunque no tiene una forma definida, aparece en las imágenes como una metáfora, una interpretación de lo consumido, del ambiente natural y urbano que intenta recrear una atmósfera. La ceniza, que lo mismo aparece en el campo que en la ciudad, (en este caso en forma de *smog*), se liga con el tizne, al existir

¹⁴³ Cirlot, Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*. United States, Dover Publications, 2002, p.p. 172, 173 Edición digital. Disponible en: <https://www.hoopladigital.com/play/11603008>. Consultado: 9 de mayo de 2021.

¹⁴⁴ González Torres, Yólotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse 3ra. Reimpresión, 1995, p. 155.

¹⁴⁵ Biedermann, Hans. *Op. Cit.* p. 200.

una conexión con los procesos de combustión que suceden en la naturaleza. La ceniza es el resultado de algo que fue consumido, simboliza lo perecedero de toda forma terrestre y también es símbolo de la muerte.¹⁴⁶ La ceniza dada su forma un tanto impalpable, es una idea que impregna las imágenes, con la vinculación entre las formas más figurativas como los son el volcán y la calavera.

Estos elementos comprenden de alguna forma el ciclo vida-muerte en ambientes que la misma naturaleza y el humano transforman, en continuo desgaste, sufren modificaciones, y cambian su apariencia interna y externa hacia algo trastocado.

Los significados expuestos de estos símbolos y su relación con su uso e interpretación en los grabados dan cuenta del sentido de éstos y definen las intenciones de las imágenes sobre los conceptos de la dualidad que han sido tratados en la investigación de manera gráfica. Al mismo tiempo, estos símbolos dado su carácter antiguo y de permanencia en el arte en general, ofrecen a los grabados de la investigación, una riqueza conceptual que ofrece posibilidades variadas y encaminadas a su interpretación en un contexto actual que la propia gráfica también ofrece.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 97.

3.2 Series *Viento y tizne* y *Trayectos de asfalto*

La producción de los grabados reunió principalmente tres aspectos:

- el concepto, con la idea de la dualidad y los diferentes elementos simbólicos,
- la forma y fondo, mediante la interacción de componentes figurativos y su contexto dentro del plano gráfico a través de la composición, y
- el color, junto con los significados del concepto y la expresión propia de las técnicas de la xilografía y serigrafía y sus procedimientos.

En cada uno de los grabados se tuvo la intención de crear una imagen, que, en términos generales reuniera los elementos indispensables en cuanto a lo técnico y temático y que la imagen lograda se presente como una unidad congruente en base a la propuesta visual de las series planteadas.

La primera serie realizada, como se ha mencionado, se refiere a la imagen del volcán Popocatepetl. En un contexto general, el volcán está localizado alrededor de la zona centro sur de México y en las inmediaciones de las ciudades de México y Puebla. Tiene alrededor de unos doce millones de años, tiempo que aproximadamente también tiene la llamada Iztaccíhuatl¹⁴⁷ o la montaña conocida como la “Mujer dormida” y ha sido objeto de múltiples estudios geológicos, así como referencia mística entre las comunidades que habitan alrededor del mismo. El volcán ha sido de vital importancia al formar parte de creencias de los pueblos indígenas al ser relacionada con los diferentes fenómenos atmosféricos en beneficio de las cosechas del lugar, principalmente a la lluvia. Se podría decir que se les considera (a ambas montañas) hasta una “fuente de poder”, ya que se les ha tomado en cuenta como entes humanos, al considerar que poseen voluntad, dada su cualidad sagrada¹⁴⁸. En la actualidad el volcán ha llamado la atención y puesto en alerta a comunidades y ciudades aledañas dada su actividad constante. Sin duda, el volcán Popocatepetl es objeto de atención desde lo mítico, su monumentalidad y por ser un referente en el paisaje mexicano.

La segunda serie, está enfocada a la interpretación del paisaje urbano, basado en la Ciudad de México. La también mítica México-Tenochtitlán, guarda una profunda

¹⁴⁷ Glockner, Julio. *Los volcanes sagrados. Mitos y realidades en el Popocatepetl y la Iztaccíhuatl*, México, Penguin Random House, 2012, p. 21.

¹⁴⁸ Glockner, Julio. *Op. Cit.* p. 31.

historia más allá de tiempos prehispánicos, fundada en el año de 1323 y protagonista de distintos episodios históricos, entre invasiones y batallas internas y pasando por la invasión de los españoles en 1519. La ciudad ha sido el lugar de luchas políticas y sociales, la cual ha tomado distintas fisonomías a lo largo de los siglos, que la han erigido a partir de su arquitectura planeada, así como de un desarrollo desmedido hacia la periferia en asentamientos y alrededores que marcan su expansión continua y produciendo una inusitada amalgama de concreto, a partir del crecimiento de sus áreas conurbadas que acaparan zonas que han dejado ser parte del paisaje natural. El crecimiento desmesurado de la ciudad ha provocado al igual que en otras urbes alrededor del mundo, una expansión generalmente regida por el fenómeno del progreso y la industria y que conlleva otros daños que impactan al lugar, modificándose y creando un aspecto de ciudad única. Este lugar emblemático del país evidencia los cambios de un paisaje que de ser una zona lacustre se ha convertido en una de las metrópolis más complejas y caóticas del mundo, pero que, sin duda, es una fuente cultural y estética de la que los creadores han puesto su mirada en ella para interpretarla con significados y representaciones artísticas inagotables.

3.2.1 Descripción temática y formal de las series

La serie *Viento y tizne*, conformada por ocho grabados, es una alusión directa al Popocatepetl desde su portentosa imagen como montaña y su notable presencia como parte de la naturaleza en el centro de México, así como la importancia mística que representa para la población desde tiempos prehispánicos. El volcán, es un gran símbolo y representa una fuente de creación gráfica al ofrecer múltiples posibilidades desde su forma, es decir, si lo trasladamos de manera esquemática a la geometría desde la bi y tridimensionalidad, se obtiene un triángulo y un cono, ambas figuras mantienen una gran estabilidad visual, especialmente por su base y al erigirse hacia el cielo, lo cual nos permite generar una imagen con diversas opciones compositivas. La imagen del volcán es un elemento que forma parte de un segmento de la naturaleza y apelando al concepto de paisaje de Simmel, citado al principio de la tesis, se mantiene esta concepción en los grabados, al construir la imagen a partir de una elección del espacio y con elementos específicos, resultando en lo que se conoce como vistas, en el ámbito del paisaje. En

este sentido, la vista que se ha elegido para esta serie es una mirada frontal del volcán, que incluye la punta o cráter con una parte inferior de su forma y con espacio a su alrededor con el fin de producir el efecto de un espacio abierto. La imagen obtenida es de una composición central, en donde el elemento principal es el ya citado volcán. A partir de esta vista, los elementos visuales que lo rodean en cada grabado son formas figurativas que representan la idea de horizonte, formas de nubes, espacios en secciones de color y en general fondos de texturas, todos estos elementos existen como fondos, para crear la interacción entre estos componentes primordiales: fondo y figura.

La estrategia principal compositiva que se aplicó para la serie fue la dotar a la imagen de movimiento, lo cual significó un reto, pues partiendo de una imagen aparentemente estática, la del volcán, tuve la intención de intervenirla, de ocuparla, de cubrirla parcialmente, entre otras acciones que desde luego remitieran directamente al concepto y finalmente la serie resultó en variaciones de todos los elementos junto con el color.

La intención de cada imagen respecto al color fue la de crear una atmósfera diurna, pues interpreto que la vida del volcán y los ritos a su alrededor suceden de día y bajo el sol radiante con su energía cósmica. No obstante, las armonías logradas son disímiles entre un grabado y otro, pues la manera de aplicar el color en esta serie fue más intuitiva que constructiva, resolviendo de manera particular cada imagen y un tanto al margen de la unidad cromática de la serie, pero finalmente se intentó lograr esta unidad visual mediante la presencia del mismo elemento y en la misma posición en toda la serie. Además, se incluyó el contraste para resaltar formas y fondos y lograr transiciones tonales bajo el mismo color y en combinación con otros colores. Por último, se mantuvo una actitud más emocional frente al color e interactuando con el concepto.

Hasta aquí se han descrito características visuales que de manera directa se pueden apreciar como factores principales de la serie, ahora hablaremos del concepto y cómo abordé el mismo en la creación de la serie.

En la serie se resalta la fuerza intangible del viento, como un elemento de poder en la naturaleza y por otro lado fenómenos que suceden en el volcán, también como fuerza de poder natural. El viento y el tizne, vinculados a la naturaleza e interpretados en un binomio que integra una dualidad, el viento, junto con otros elementos como se ha

citado a la lluvia o el relámpago y el tizne que es producto de algo que pereció, una metáfora de lo consumido, de la muerte. Aunado al significado de los símbolos, la serie también se nutre de uno de los mitos aztecas, que la autora Jacques Soustelle cita en su libro *El Universo de los Aztecas*, en donde hace referencia a que antes del universo actual, existieron cuatro mundos o 'soles'. Al término de cada 'sol' la humanidad se había extinguido, en el caso del cuarto Sol, fue a través de un huracán...provocado bajo la forma del dios de los vientos, Ehécatl...¹⁴⁹ Este pasaje resume el poder destructivo de este dios, pero que sin duda tiene un poder que, como el viento, es intangible, de ahí esta fuerza aparece en los grabados como parte del imaginario de la misma serie.

Los grabados titulados *Lava*, *Ceniza*, *Tremor*, *Fumarola* e *Incandescencia*, muestran efectos que de manera concreta suceden en el volcán, la metáfora de la vida y su contraparte en la destrucción, la tensión natural que genera su presencia, junto con el viento, bajo el poder de Ehécatl, capaz de destruir. Así, el grabado *Lava*, muestra en la parte superior del volcán un conjunto de nubes, estas evidencian la presencia del viento, su movimiento y amenaza cuando se precipitan en forma de lluvia. El grabado combina formas orgánicas, la del volcán atrás, contrastado con el camino de lava, amenazante y con forma serpenteante y geométrica, fría y encendida a su vez por el color naranja, de fuego y finalmente unas plantas en primer plano. Los grabados *Fumarola* y *Ceniza*, evocan una de las imágenes más conocidas y conservadas en mi mente: las columnas de humo y vapor y posterior a este efecto, la caída de ceniza. El grabado *Fumarola*, guarda asimismo la imagen de la calavera, en una posición casi especular, reafirmando la dualidad. Mientras en el grabado *Ceniza*, se muestran distintos planos que dan profundidad a la escena, en donde el volcán aparece representado con una línea zigzagueante, en temblor, en sacudida por la explosión y la lluvia de ceniza representada también con piedras lanzadas desde su interior. Cabe señalar el contraste del fondo, en donde aparece una luz brillante asemejando la quietud del día y con la explosión del coloso. El grabado *Incandescencia* en una escena de aspecto casi nocturno, permite ver la luminosidad del cráter del volcán, del fuego que habita en su interior y a manera de fantasma una forma casi de serpiente dibujada en el volcán.

¹⁴⁹ Soustelle, Jacques, *El Universo de Los Aztecas*, México, Biblioteca del oficial mexicano, SDN, 1996, p. 51, 52.

Impresa con la soltura que la serigrafía permite al trasladar el dibujo al estencil. En el grabado *Tremor*, interpreto las vibraciones que tiene el volcán en su interior, causando incertidumbre y desasosiego. La imagen contiene la silueta del volcán y formas de calaveras de un desfile de alebrijes en la Ciudad de México, en una conexión directa con la cultura popular. Tuve la intención de hacer un contraste más marcado entre las formas orgánicas de las calaveras y siluetas de nopales, ante formas anguladas que salen del cráter en forma de picos y en una atmósfera confusa entre el día y la noche.

Los grabados titulados *Incrustación*, *Espejismo* y *Bajada*, tienen otras referencias, en *Espejismo* se refiere al viaje al Mictlán, de acuerdo a un mito azteca en donde el individuo después de la muerte debía pasar por diferentes obstáculos para continuar su vida en ese lugar y quien cruzaba un río llevado por un perro rojo¹⁵⁰, en esta imagen destaca la figura de este perro (Xoloitzcuintle) con el volcán y dos aros o círculos a los costados superiores, los cuales refieren a las argollas colocadas en las lápidas de las tumbas durante la época colonial y en este grabado predomina el color azul como símbolo de serenidad. El grabado *Incrustación* es la interpretación sobre lo que los nahuas concebían sobre el Monte Sagrado, el cual en la parte superior estaba el Árbol Florido y bajo el monte el Lugar de la Muerte, como parte del inframundo¹⁵¹, en este sentido interpreto esta idea de la muerte representada por la calavera, que habita el interior y el monte, en este caso el volcán. Finalmente, el grabado *Bajada* contiene calaveras y una forma serpenteante, elementos gráficos y simbólicos con el volcán velado, apenas perceptible, resaltando la presencia de estos entes, más que la presencia figurativa del volcán.

¹⁵⁰ Vaillant C, George. *Op. Cít.* p. 145.

¹⁵¹ López Austin, Alfredo, *Las razones del mito*, México. Ediciones Era, 2018. pp. 46, 47.

Información técnica de la serie: **Viento y tizne**

Número total de grabados: ocho.

Número total de grabados por ediciones impresas: 23.

Medidas: 50 x 65 cms.

Impresión: tipo *a sangre*.

Papeles utilizados: *Guarro Super Alfa* de algodón de 250 grs/m² , *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m² y *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m².

<u>Título de los grabados</u>	<u>Edición</u>	<u>Tipo de edición (regular o *variable)</u>
<i>Lava</i>	4 ejemplares	Variable
<i>Incrustación</i>	3 ejemplares	Regular
<i>Espejismo</i>	2 ejemplares	Variable
<i>Bajada</i>	2 ejemplares	Variable
<i>Ceniza</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Tremor</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Fumarola</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Incandescencia</i>	3 ejemplares	Variable

*Edición variable. De acuerdo con aspectos de la gráfica actual, esta práctica se generaliza en cuanto a que los grabados impresos presentan elementos que los distinguen uno del otro dentro de la edición completa. Es decir, que cada grabado es diferente, pero está impreso a partir de las mismas placas utilizadas para la edición. Estos cambios incluyen: la posición de las placas, el tipo de entintado, el color y el tipo de papel, principalmente.

Imágenes de la serie:

Viento y tizne



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Lava* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 4/4

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 4 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papeles *Guarro Super Alfa* de algodón de 250 grs/m²

y *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Incrustación* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición regular de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Espejismo* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/2

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 2 ejemplares

Impresión a *sangre*

Impreso en papeles *Guarro Super Alfa* de algodón de 250 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Bajada* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/2

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019

Edición variable de 2 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papeles *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Ceniza* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papeles *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²
y *Guarro Super Alfa* de algodón de 250 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Tremor* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papeles *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²

y *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Fumarola* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Incandescencia* (Serie: Viento y tizne)

Ejemplar: 2/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2019-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²

La serie *Trayectos de asfalto*, también está compuesta por ocho grabados, y tiene como referencia a la Ciudad de México. El contexto de la ciudad es muy amplio, como se ha dicho, dada su larga historia y las diferentes etapas formativas por las que ha pasado, así como el cúmulo de significados en cada una de ellas, incluyendo la época prehispánica, la de la invasión española y hasta la etapa más moderna.

En esta serie, me propuse crear un imaginario enfocado en un recorrido sobre momentos del pasado y presente, que a manera de trayecto tuve una visión de crear composiciones urbanas con construcciones geométricas, pues son las formas que más sobresalen del ambiente urbano y por consiguiente éstas generaron un discurso visual distinto al del ambiente natural que es más orgánico. Estas formas geométricas, de aspecto frío, dieron pie a involucrar imágenes más dramáticas y propensas a la idea de inestabilidad y cambio, que involucra la destrucción del pasado con la presencia de sus ruinas y que van generando otra idea de ciudad con la idea del progreso, así como los cataclismos que ocurrían en cada cambio de época que mencionan algunos mitos prehispánicos.

También elegí dos imágenes concretas que se identifican en los grabados, las cuales considero emblemáticas de la urbe, una es la Torre Latinoamericana y la otra el Templo Mayor, de la cual se tiene una imagen bastante ilustrada en documentos, de lo que fue su gran edificación. De la misma manera, el contexto general de los grabados presenta una combinación de elementos gráficos entre lo geométrico, lo orgánico y otras figuras reconocibles.

Otro de los elementos gráficos y simbólicos que destaca en esta serie es la forma del rayo, que integré en ocasiones como fondo y en otras como figura.

El plan de composición de las imágenes fue el de crear un ambiente en movimiento como factor protagonista, debido a mi predilección por las formas en acción y que especialmente la ciudad ofrece como una de sus cualidades, dada su vasta e infatigable energía, la cual quise aprovechar para interpretar estos contextos. De igual importancia, los paisajes realizados incluyen planos que interactuaran con el horizonte, la verticalidad puesta en tensión, bajo la incertidumbre que la propia ciudad representa y finalmente lograr imágenes un tanto más saturadas a partir de las formas, pues considero

que la “naturaleza” de la ciudad es ser un espacio abigarrado de elementos y en continuo movimiento, bajo un cielo, la mayoría de las veces oscurecido.

Los grabados *Capas* y *Hundimiento* se vinculan con el agua, como elemento de la naturaleza y de fuerza mítica desde tiempos prehispánicos relacionada con Tláloc, dios de la lluvia y los cambios meteorológicos relacionados con ella como los relámpagos y rayos. El grabado *Capas*, es la interpretación de los diferentes bloques que forman la ciudad, el amontonamiento de ruinas y en su interior el agua del lago de Texcoco sobre la que se fundó la ciudad. El grabado muestra una composición con dos edificaciones a los extremos y un “escenario” al centro en donde hay una forma zigzagueante que es un rayo y en la parte superior de este, una línea que se forma por la yuxtaposición del color, en la cual, a manera de horizonte, se dibuja una zona urbana. En el grabado *Hundimiento*, se interpretó la incertidumbre de edificaciones a través de inclinaciones y fragmentos de construcciones dispares, con la idea de hundirse en el asfalto. Estos hundimientos de las edificaciones recrean escenas que especialmente se pueden apreciar en el Centro Histórico, debido a la extracción del agua y la inestabilidad del suelo, provocando que la superficie quede en suspenso. Este grabado muestra calaveras en el cielo y con luces relampagueantes, con la idea de imprimir más dramatismo y un aire mortecino.

La Torre Latinoamericana es la imagen central del grabado titulado *Torre*, uno de los íconos modernos de la arquitectura en la capital, la cual se presenta también con una inclinación, desafiando la estabilidad, en una composición donde aparecen también calaveras impresas de manera doble para simular la idea de movimiento e indefinición. Se presentan dos épocas con las formas, por un lado, el México prehispánico con las calaveras por otro la silueta moderna de la torre entre otros elementos urbanos. Manteniendo esta conexión con estructuras del pasado, el grabado *Fantasma* contiene la representación principal del Templo Mayor, la cual tiene en su parte superior los templos dedicados a Huitzilopochtli y Tláloc. Este templo fue destruido por los españoles durante la invasión y representa uno de los lugares más icónicos del pasado prehispánico de México en el cual eran llevados a cabo rituales y ceremonias de índole político y religioso y que en la actualidad, es una zona que muestra vestigios de lo que fue el florecimiento del Imperio Mexica. Esta imagen fue creada con otros elementos gráficos

como dos argollas laterales en forma de círculos, los cuales también aparecen en uno de los grabados de la serie *Viento y tizne* y como se mencionó, representan unas argollas colocadas en tumbas durante la época colonial. La imagen también está ambientada por rayos y una lluvia y en esencia es la aparición del templo a manera de capturar su esencia a través de su mítica figura. Otros grabados resaltan la figura de la calavera en una variación de contextos que continúan esta narrativa dentro de la serie, así, aparece el grabado *Vespertino* en una alusión al Tzompantli, muro de cráneos, recreado en la imagen de un atardecer y el grabado titulado *Tótem*, que es una columna de calaveras en la ciudad moderna, se presenta como un recordatorio de la muerte, esta forma vertical es representa también los monumentos públicos en sus variantes de columnas, obeliscos o torres, como representantes de hazañas históricas, pero en este caso, recuerda la finitud del humano. El grabado *Tormenta*, muestra un paisaje con la estructura de un puente en la ciudad y una nube con rayos sobre la misma. Estas formas abundan en las ciudades y crean imágenes intrincadas y confusas, son parte del ambiente saturado, del acero y fierro viejo que el progreso ha dejado, muchas veces dividen y convulsionan la convivencia social. Y por último el grabado *Fractura*, que remite a los temblores y terremotos que ha sufrido la ciudad, uno de los más amenazantes peligros de la naturaleza, que se revela, con su poder sacude, destruye, modifica y desaparece todo a su paso. La indefensión del individuo ante su presencia, interpretado en una imagen que está fragmentada en planos laterales y uno horizontal en la parte inferior, mostrando al centro una escena más luminosa por un rayo y ataviada con fantasmas de calaveras, edificios y elementos enterrados.

Esta serie presenta una gama cromática más definida al mantener una mayor unidad, estructurada en colores y tonos fríos y al mismo tiempo versatilidad en la forma, pues las estructuras visuales creadas con los elementos gráficos y el contexto propio de la serie sobre el tratamiento de lo urbano ofrecieron posibilidades múltiples.

Información técnica de la serie: ***Trayectos de asfalto***

Número total de grabados: ocho.

Número total de grabados por ediciones impresas: 30.

Medidas: 50 x 65 cms.

Impresión: tipo *a sangre*.

Papeles utilizados: *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m² y *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m².

<u>Título de los grabados</u>	<u>Edición</u>	<u>Tipo de edición</u>
<i>Capas</i>	4 ejemplares	Variable
<i>Torre</i>	5 ejemplares	Variable
<i>Vespertino</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Fantasma</i>	4 ejemplares	Variable
<i>Fractura</i>	4 ejemplares	Variable
<i>Tormenta</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Hundimiento</i>	3 ejemplares	Variable
<i>Tótem</i>	4 ejemplares	Variable

Imágenes de la serie:
Trayectos de asfalto



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Capas* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 3/4

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 4 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Torre* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 5/5

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 5 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Vespertino* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 3/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición regular de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Fantasma* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 1/4

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 4 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Fractura* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 1/4

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 4 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Tormenta* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Hundimiento* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 1/3

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 3 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *Canson Edition* de algodón de 320 grs/m²



Autor: Gustavo Mora Pérez

Título: *Tótem* (Serie: *Trayectos de asfalto*)

Ejemplar: 3/4

Técnica: Xilografía y serigrafía

Medidas: 50 x 65 cms.

Año: 2020-2021

Edición variable de 4 ejemplares

Impresión *a sangre*

Impreso en papel *De Ponte (Tamayo)* de algodón de 300 grs/m²

3.2.2 El proceso creativo y técnico de las series

En el proceso de la realización de los grabados intervinieron diferentes fases de trabajo las cuales se fueron sincronizando para tener como resultado una síntesis entre el contenido conceptual, los procesos creativos y los de elaboración con los materiales en el taller de grabado.

El proceso de los grabados comenzó con la recolección de información o datos, siendo este primer momento el inicio del proceso creativo, es decir la recopilación de materiales de diversa índole relacionadas directamente con el tema a tratar.¹⁵² En el caso de la investigación, se comenzó con fotografías de registro del paisaje natural y urbano las cuales consistieron con visitas a los alrededores del volcán Popocatepetl y al centro histórico de la Ciudad de México, respectivamente. Este ejercicio visual fue el comienzo del contacto con los motivos gráficos a partir de la realidad, es decir en los ambientes al exterior.

Al comienzo de la investigación se integraron los archivos de fotografías del volcán y posteriormente de la Ciudad de México, principalmente de algunas áreas del centro histórico incluyendo al Templo Mayor. Por otra parte, se fue conformando otro conjunto de fotografías de registro de la imagen de la calavera, la cual se continuó realizando hasta el final de la investigación. Sin duda, la recopilación de estos registros fue muy alentadora y útil ya que representaron la posibilidad de ir creando un discurso creativo más amplio a partir de estas referencias visuales y particularmente, en el caso de las calaveras, esta imagen representó una fuente interminable ya que apareció en muchos espacios y en formas variadas.

Estos tres archivos de registro, (del volcán, la ciudad y las calaveras), sirvieron de base para conformar el imaginario de la producción y paulatinamente fue adquiriendo su carácter propio al ser transformadas desde dibujos y luego en bocetos más complejos. Igualmente, sirvieron de primera mano para proyectar mediante la práctica del dibujo (en el cuaderno exprofeso), las ideas visuales que posteriormente formaron los grabados. Una de las cosas más relevantes de los registros fotográficos en el lugar, fue el haber experimentado el contacto directo con las fuentes de información del ambiente natural y

¹⁵² Rodríguez Estrada, Mauro. *Manual de creatividad*. México, Trillas, 1995, pp. 41, 42.

urbano, al ofrecer una visión más detallada del tema y vivenciarlo a partir del viaje, el caminar y observar elementos como el clima, el color y en general involucrarse con ideas a partir de la experiencia de ver. Asimismo, las lecturas sobre el paisaje, los mitos, los símbolos y en general, la forma directa de acercarse al objeto de estudio también a partir de ilustraciones sobre obras de arte prehispánicas de amplia documentación en libros y revistas sobre el tema, estos contribuyeron al ejercicio gráfico continuo en imágenes que se fueron depurando para obtener bocetos finales.

Por otra parte, la acción de dibujar fue continua para formar dibujos y bosquejos, junto con otras acciones como las de recortar, copiar, pegar, superponer, redibujar, entre otras; con el objetivo de tener diferentes opciones y hacer versátiles las propuestas obtenidas, para luego comenzar el estudio composiciones.

Sobre el grabado en madera o xilografía, se aplicó bajo la técnica tradicional, que emplea hojas de madera como soporte principal. De acuerdo con el *Diccionario del dibujo y la estampa*, la palabra xilografía tiene una etimología de raíz griega *xylon*, que significa madera, lo cual puede ser entendido como el arte de grabar en madera y utiliza el sistema de estampación en relieve.¹⁵³ La técnica aplicada fue a la fibra y fueron utilizadas diferentes herramientas de corte entre ellas gubias, escoplos y taladro eléctrico. Se mantuvo el principio general de la xilografía que es la de mantener áreas en relieve que son destinadas al diseño o dibujo y vaciar o tallar las zonas que están a su alrededor para posteriormente ser entintadas e impresas al papel.

Los procesos técnicos de las xilografías comenzaron a partir de la preparación de las superficies y el tipo de madera utilizado fueron hojas de triplay de pino en 4 y 6 mm. de grosor. Posteriormente, se realizaron las transferencias de dibujos al tamaño de las placas, para ir conformando la imagen. Este proceso fue realizado de manera tradicional, a partir del uso de transferencias en hojas de papel translúcido y superponiendo otras más conforme el progreso de las fases de corte de las superficies de las tablas u hojas de madera. En esta fase de dibujo se aplicó el uso del pincel directo con tinta china sobre

¹⁵³ Blas Benito, Javier. Ciruelos Gonzalo, Ascensión. Barrera Fernández, Clemente, *Diccionario del dibujo y la estampa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España, Calcografía Nacional, 1996, p. 152.

las superficies de madera, para lograr efectos de líneas y sus diferentes modulaciones con la intención de lograr un efecto del dibujo y gesto de manera directa.

La siguiente fase fue la de corte o tallado, que consistió en vaciar el material alrededor de las zonas dibujadas, dejando en relieve las líneas o diseños a imprimir. Mediante las acciones de cortar, tallar, rascar y vaciar en general, se lograron diversos efectos en relieve y con texturas al ir interviniendo la superficie de las hojas de madera, con la intención de lograr distintos efectos visuales. Del mismo modo, algunas tablas fueron cortadas en zonas específicas, para obtener formas independientes que después se integraron a la composición general, aunque este proceso no es del todo convencional, ha sido practicado en el pasado por diferentes artistas,¹⁵⁴ ofreciendo otras posibilidades al mostrar diferentes zonas de color y unificando los fondos y las formas a manera de un rompecabezas.

Una de las principales intenciones fue la de dotar a los grabados de la característica textura que ofrece la madera a partir de la impronta de sus vetas, logrando una vibración visual, que es uno de los elementos técnicos que aparece en los grabados.

La realización de las xilografías incorporó la parte técnica, conceptual y creativa, integrando el concepto de la dualidad mediante la selección de motivos principales con formas estilizadas del volcán, la calavera y la ciudad, originando composiciones bajo el contenido simbólico tratado. Con la técnica xilográfica se destacó cada fase de impresión por medio de la superposición de placas y colores y al mismo tiempo se logró que se integrara el fondo y figura a través de transiciones cromáticas en las que intervinieron distintos planos de color con efectos de difuminado y de transparencias.

La parte creativa de la producción estuvo basada en la planificación de cada fase de elaboración de los grabados y al mismo tiempo en la flexibilidad que ofreció cada proceso. Esto significó una apertura a modos menos convencionales de la técnica del grabado en madera que permitió el desarrollo de las composiciones. En este progreso paulatino, parte de este proceso creativo fue la reflexión continua sobre los siguientes pasos a efectuar, lo que permitió una planeación más metódica conforme avanzaba la

¹⁵⁴ Al respecto, de acuerdo con el autor Walter Chamberlain en su libro *Manual de grabado en madera*, cita que Edvard Munch cortaba diferentes bloques de madera utilizando varias sierras y los entintaba separadamente para así después integrarlos para estamparlos y esta fue una manera creativa que desarrolló el artista para la impresión a color. Chamberlain, Walter, *Op. Cit.* p. 50.

imagen impresa y así hasta concluir con la serigrafía, aplicada en la mayor parte de los grabados hasta el final del proceso técnico.

Sobre el contraste del blanco y negro y su uso en la gráfica, este ha sido una marca distintiva, pues su empleo desde principios de la técnica es un referente de expresión visual del grabado en todas sus variantes. El uso del negro como elemento puramente gráfico hace identificar inmediatamente un grabado, contiene una gran carga sintética, pues este contraste con el papel, tradicionalmente blanco, produce un efecto único. Al respecto el autor Juan Martínez Moro cita que la ejecución técnica establece la fuerza comunicativa del grabado y que el grabador,

“... realiza de alguna manera un ejercicio de abstracción en el que, en mayor o menor medida, elimina detalles y elementos naturalistas para centrarse en la elaboración de formas de explícita carga semántica... creando un lenguaje conciso y directo...”¹⁵⁵

Esta es una característica de que el grabado es un campo para la creación de elementos de unidad visual con un lenguaje de formas directas. En este sentido, en la producción de las series de grabados, se tuvo la intención de lograr esta síntesis, destacando el trazo del dibujo, como un rasgo de expresividad. De igual forma, Martínez Moro hace referencia a la carga efectista que él considera en una categoría a la que ubica al grabado contemporáneo dentro de la praxis y se refiere a la expresividad en el trazo en el que incluye un alto contraste cromático y tonal sobre el papel blanco.¹⁵⁶ Estas cualidades expresivas dentro del grabado resultan ser muy atractivas y provechosas al servicio de la expresión de la imagen.

La versatilidad en la impresión es otro aspecto de la impronta en el grabado contemporáneo en madera. Algunos artistas en el pasado experimentaron con modos no tradicionales para este fin, (sobre todo pintores que también practicaban el grabado, pero que también sus obras gráficas adquirieron autonomía expresiva). De manera que, estos pintores del siglo XIX, bajo la influencia de Oriente, buscaron recrear y hacer variantes a

¹⁵⁵ Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 109.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 125.

partir de las placas de madera talladas y lograr combinaciones atractivas, creando impresiones que, a partir de la experimentación, flexibilizaron sus procesos en cuanto al color, para obtener resultados diversos y creativos.¹⁵⁷

En las series de grabados, uno de los resultados de estas experimentaciones y aplicaciones fue la impresión variable, la cual en los talleres de grabado se considera como el resultado de la producción de una edición en la que cada ejemplar o grabado contiene ciertas características que lo difieren del resto, pero que mantienen un parecido esencial a todos los ejemplares a partir de la impresión ya sea de placas matrices o de otros elementos en los que se identifica que la imagen pertenece a la misma edición. En este tipo de impresión pueden variar el tipo de papel, o el color a partir de distintas gamas cromáticas entre cada grabado impreso.¹⁵⁸ En síntesis, estos aspectos técnicos en cuanto al uso del color en el grabado y su variabilidad en la estampación son resultado de reflexiones conceptuales sobre el quehacer de la gráfica en la práctica, lo cual, amplía el panorama de posibilidades técnicas que tienen su origen en la expresión y la creatividad, en la capacidad del artista de arriesgarse a modos distintos de producir una imagen, dejando a un lado el carácter ortodoxo de la práctica del grabado, pero no así el origen de la técnica.

Al mismo tiempo, estas prácticas toman sentido en el ámbito de la gráfica actual, en donde la estampa se expande con nuevas expresiones técnicas y conceptuales. Sobre este aspecto, el autor Martínez Moro dice, “El grabado, como cualquier otro arte no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas, sino al del ensayo,

¹⁵⁷ A manera de breve apunte histórico, el grabado en color inició con las impresiones en blanco y negro a las cuales se les coloreaba. Aunque, propiamente el grabado a color comenzó en Alemania en el siglo XVI y posteriormente tomó auge en Italia como la técnica llamada *camafeo*, cuyo principal efecto era el de recrear un claroscuro a partir de tonos de dos o tres placas de madera de un mismo color y utilizando el blanco como el propio color del papel. Melot, Michel. Griffiths, Antony. Field, Richard S. Béguin, André. *Historia de un arte. El grabado*, Italia y España, Skira, Corroggio, 1999, p. 145.

¹⁵⁸ Un ejemplo de estas prácticas y experimentación se dio en el pasado con el artista Emil Nolde (1867-1956) quien experimentó a partir de ideas que modifican el modo de abordar la xilografía, se consideran importantes sus aportaciones en la gráfica al cambiar los estándares de impresión. El artista se permitió experimentar con el color al realizar ediciones variables, “...Nolde prefirió concebir de cada impresión de un grabado como un objeto único.” Ackley, Clifford S. Beson. Timothy O. Carlson, Victor. *Nolde, The Painter's Prints*, United States of America, Museum of Fine Arts, Boston & Los Angeles County Museum of Art, 1995, p. 16.

la experimentación y la posibilidad.”¹⁵⁹ El grabado en este sentido ofrece muchas posibilidades en su práctica y se agregaría que sólo el artista es capaz de potenciar esas posibilidades hacia algo creativo.

La producción de las series realizadas está orientada hacia estos conceptos de la gráfica contemporánea con el objetivo central de crear una imagen, dotada de elementos compositivos propios del lenguaje bidimensional, abordar el tema a partir de los motivos representados y mostrar la riqueza técnica a través de los métodos de impresión de la xilografía y la serigrafía y sus procedimientos logrando una combinación de medios mixtos.

En cuanto al sistema de impresión planográfico que incluye a la serigrafía, “... basado en un método permeográfico [que contiene áreas permeables e impermeables, en este caso para ser impresas] de estampación. El artista interviene sobre una pantalla de seda...obturando ciertas zonas de su trama.”¹⁶⁰ Esta simplificación del principio de la técnica de la serigrafía, es la esencia del medio. Uno de los antecedentes de la técnica del estencil o plantilla, data de la época prehistórica, en donde se utilizó para imprimir símbolos y decoraciones a través de las manos, existe la evidencia de dicha acción en las cuevas de Gargan y Tibiran, en Francia, así como en Extremadura en España, en donde la figura de las manos aparece con un patrón y ritmo, estampadas en *spray* y estencil y más recientemente y de manera muy difundida, la serigrafía tuvo influencia en el *Pop art*, con características más arriesgadas, en enormes dimensiones y con el uso de múltiples colores.¹⁶¹ La serigrafía se logra a partir de la obtención de un estencil que puede ser obtenido de varias formas y entre ellas está la del método de foto proceso, que utiliza una emulsión fotosensible y en el cual mediante el efecto de la luz, se debilitan las áreas que se desean imprimir, dejándolas libres para que la tinta pase a través de una malla preparada para este fin. La técnica ofrece varias formas de impresión, siendo la manual la más común y con la cual se logran efectos de gran calidad gráfica.

¹⁵⁹ Martínez Moro, Juan. *Op. Cit.* p. 122.

¹⁶⁰ Blas Benito, Javier. *Op. Cit.* p. 147.

¹⁶¹ Ross, John. Romano, Clare. Ross, Tim. *The Complete Printmaker, Techniques, Traditions*, United States, The Free Press, 1990, pp. 143, 144, 145.

En los grabados realizados en la producción, la serigrafía fue aplicada al final en la mayoría de estos, sobre las xilografías impresas previamente. Su resultado integró la imagen, pues sus características de impresión plana enriquecieron el trabajo de línea y formas de estas últimas fases de impresión de cada grabado.

Sobre la aplicación del color, en el caso de la xilografía, se utilizó el método de superposición de placas,¹⁶² en todos los grabados realizados. Este método permitió enriquecer los mismos a partir de diferentes colores y tonos, de la misma forma permitió lograr las ediciones variables, al realizar cambios de color a partir del entintado sobre la reutilización de las mismas placas de madera talladas.

El color en los grabados se origina a partir de transformar el contexto original, es decir, los ambientes del natural y del medio urbano, así como de interpretar el espacio físico de donde provienen estas imágenes. Así, ambos paisajes, juegan con elementos a su alrededor logrando una unidad entre composición, color, fondo y figura, con el concepto de dualidad, vida-muerte y naturaleza-progreso. En los grabados se plantea la combinación entre luz y oscuridad, por medio del contraste y el blanco del papel.

El proceso de selección de colores está basado en recrear el color de las referencias de la naturaleza y el medio urbano a un contexto cromático subjetivo, desde lo emocional y lo intuitivo, y el ritmo que va ofreciendo la imagen, a aparición de zonas menos saturadas que otras y encontrar un equilibrio de color, tonal y cromático en general, una unidad con armonía propia.

Las series presentan cualidades particulares sobre la luz y el color, en el caso de la serie *Viento y tizne*, el ambiente es más vívido, desde el exterior, con un tipo de luz diurna, en colores más brillantes y con formas orgánicas. Por otro lado, en la serie *Trayectos de asfalto*, el color es más estructurado con tonos más sombríos y con

¹⁶² Entre los antecedentes del color en la xilografía, se tiene registrado que, en Oriente, fue hasta el año 1743 que Shiguenaga ideó el grabado a dos colores y así sucesivamente se fueron añadiendo placas por cada color hasta convertirse en policromos hacia la séptima década del siglo XVIII. Como se ha mencionado anteriormente, Utamaro y Hiroshige dan cuenta del sofisticado método de impresión de la cromoxilografía, que utiliza un color por cada placa de madera, con una diversidad de tonos los cuales fueron aplicados en sus grabados de temas sobre la vida cotidiana y el paisaje. Estos métodos de impresión a color se caracterizaron por una estética que influyó posteriormente a Occidente y en particular a artistas franceses, quienes en el siglo XIX experimentaron la aplicación del color en la xilografía. Westheim, Paul. *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica. Cuarta reimpression 2013, pp. 170, 172, 173.

referencias a las estructuras frías que existen en la ciudad, unidas a lo geométrico, con el concreto, los puentes, el acero de las construcciones y además el *smog*, creando una especie de veladura sobre el paisaje; al final ambos ambientes son una dualidad.

Como se mencionó, uno de los aspectos en la aplicación del color es el relacionado con la emoción, lo cual tiene su valor en lo subjetivo, más que en lo racional y funcionó a partir de sensaciones que los ambientes ofrecen desde las formas y el conocimiento previo de los mismos en cuanto a su contexto vivencial e histórico, lo cual dio pautas para interpretar y transformar con los procesos que ofrece la creatividad. Al respecto, el autor Johannes Pawlik, señala que hay dos formas de percibir el color, una de manera conceptual y la otra psicofísica o primigenia, es decir, la primera tiene que ver con una descripción objetiva del fenómeno, mientras que la segunda con su impresión profunda.¹⁶³ En este sentido, la interpretación del paisaje ofrece esta posibilidad de acercamiento y aprehensión del color, desde la mirada propia. Asimismo, Pawlik citando a Goethe, quien dice que las impresiones cromáticas, no son irremplazables y que producen un efecto específico en el organismo vivo, al igual que en el ánimo. De este modo, Goethe agrupa colores del lado positivo y negativo, los positivos son principalmente el amarillo, amarillo rojizo y rojo amarillento. Del lado negativo el azul, azul rojizo y rojo azulado.¹⁶⁴ Sobre esta clasificación podemos deducir, que los colores más brillantes, tienen que ver con un sentido de más lucidez, de vida, mientras los oscuros, por el contrario, con la introspección, la nostalgia, la tristeza o la propia muerte, permitiéndonos todos las tonalidades y contrastes posibles. También, existe el interés de mostrar con el color ciertos acentos, ya sean por luz o por color, para crear un equilibrio cromático con el objetivo de dar mayor unidad a la imagen.

Los grabados también han sido producto de influencias de los artistas citados, como en el caso de Hokusai y Hiroshige, quienes ofrecen vistas de carácter realista tanto en las formas como en el tratamiento del color (de acuerdo a las horas del día, escenas diurnas, atardeceres y escenas nocturnas), aplicado con la técnica *moku-hanga*, bajo sutiles modulaciones tonales y contornos delineados. Por otra parte, en la obra del alemán Kirchner, se aprecia una vena pictórica explícita, en la línea gestual del dibujo, el

¹⁶³ Pawlik, Johannes, *Teoría del color*, España, Paidós, 1996, p. 61.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 61, 62.

corte de las formas en la madera y la impresión deliberada y con una aplicación más lírica del color, casi de manera pictórica, especialmente en sus grabados en madera. En este sentido, la producción es una suma de influencias que combinan elementos conceptuales y formales de los artistas citados, por un lado, la referencia con la realidad en el uso del color respecto a la naturaleza, el tratamiento gestual y el contraste en el color con diferentes gamas. Así como también, planos y superficies impresas y con las vetas de la propia madera como un elemento de vibración dada su cualidad de porosidad, aunado a esto, se encuentran las cualidades específicas de la impresión serigráfica, que ofrece planos de color de contundencia gráfica y cromática, por medio de la homogeneidad que resultan el método de su impresión.

El proceso de la impresión en color crea una dinámica continua y valiosa para la experiencia creativa, pues la acumulación de capas de color, que van de lo translúcido a lo opaco, transformando la superficie plana del papel en una superficie más interesante, creando texturas visuales y casi táctiles, como otorgando una “segunda piel al papel”, cualidades matéricas únicas que deja la impronta de la madera y la plasticidad de la tinta serigráfica, dotando de una riqueza visual a los grabados.

Otros elementos que formaron parte del proceso creativo fueron la reflexión, el azar y la intuición, mismos que mediante las diferentes pausas que se dieron entre los procesos técnicos propios como secado de las tintas entre capa y capa, dieron oportunidad a la observación continua para conformar la imagen. Así, en el caso de la intuición, esta tuvo un valor importante pues es un elemento que interactúa con la razón, los sentidos y la sensibilidad, de acuerdo al autor Juan Acha, dentro de los procesos de lo que él llama como “la diversidad de los modos de cuestionar y de formular aspiraciones innovadoras”.¹⁶⁵ En este sentido, se considera a la intuición como una guía necesaria en el proceso creativo que va ofreciendo rutas más certeras, mediante la lentitud necesaria para aprehender los procesos y tomar decisiones sobre los mismos y que llevan a la acción.

La construcción del color, las gamas o familias cromáticas que aparecen en los grabados, provienen de principios esenciales que algunos esquemas sobre el color

¹⁶⁵ Acha, Juan. *Op. Cit.* p. 151

tienen en común, (por citar Goethe y Hölzel) que incluyen la separación de colores fríos y cálidos con la intención de lograr un efecto contrastante, de la misma forma también se muestran tonos de grises cálidos y fríos. De acuerdo con el autor Pawlik, dado que no existe únicamente un lenguaje conceptualmente hablando respecto a la teoría del color,¹⁶⁶ se considera que el artista utiliza términos que son de uso general de la pintura y la gráfica enfocados al color, aunque es preferible considerar algunos conceptos elementales sobre el mismo. Por consiguiente, en los grabados realizados se retoman conceptos elementales como el color puro, con la característica de ser un color pictórico de gran intensidad. La atenuación, cuando un color puro baja su intensidad hacia la luz u oscuridad, mediante tonos grisáceos y el color quebrado, por medio de la atenuación a partir de la mezcla de colores complementarios.¹⁶⁷ El matiz se incluye también como un elemento del color, al modificar la saturación de este y crear efectos lumínicos en la imagen de los grabados, especialmente que basan su sistema en la superposición de capas de color.

De este modo, se describen las características aplicadas al uso del color en las series gráficas, aunque el color por sí mismo no ofrece la intención total de las imágenes, sí es un elemento que contribuye al efecto total de los grabados, los cuales van de la mano con la suma de significados e intenciones de la forma y su contenido. La interacción entre los elementos de la imagen, (factor en la construcción del paisaje) son los que conforman la expresión en la imagen, por lo que no se concibe al color de manera independiente, es decir, tiene un efecto de unidad con la composición en general, las formas y sus intenciones en cuanto a dirección, tamaño, entre otros elementos que brinda un diálogo abierto a su interpretación.

¹⁶⁶ Pawlik, Johannes, *Op. Cit.* p. 15.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

Los procesos técnicos de la producción.

Esta fase constituye una de las más enriquecedoras dentro de la producción, pues involucra aspectos teóricos y prácticos y en el cual también se experimentaron retos y soluciones como parte del proceso creativo.

Los procesos técnicos de los grabados incluyeron tres fases:

- la etapa del dibujo,
- el corte o tallado de las placas de madera y
- el entintado e impresión.

Los diferentes procesos incorporaron la aplicación de técnicas con los dos sistemas aplicados: el grabado en relieve (xilografía) y el grabado en plano (serigrafía). Ambos sistemas ofrecieron amplias posibilidades gráficas en combinación con los formatos, el color, la saturación y uso de aditivos para lograr transparencias, entre otras cualidades, así como con el uso de diferentes tipos de papel.

En cuanto a la etapa de dibujo, esta incluyó la realización de bocetos por medio del ejercicio cotidiano del dibujo sobre el cuaderno, manteniendo un interés continuo por la forma. En este proceso intervinieron modos de ver, cambiar, construir y destruir y construir de nuevo, para finalmente obtener ideas gráficas con mayor claridad. Esta fase de trabajo fue muy importante ya que determinó la planeación de la impresión, es decir, mediante el análisis del dibujo y la idea del color, se visualizaron las distintas etapas que llevaría el proceso impresión de cada grabado. Para este fin, se realizaron los bocetos de manera tradicional y con el uso de papel translúcido tipo albanene, que apoyó el desarrollo para proyectar las fases posteriores. De igual forma, el dibujo directo con tinta china sobre las placas de madera ofreció fluidez y soltura en la línea, para ser cortadas posteriormente con las gubias.

Por otro lado, en la fase de corte o tallado de las placas de madera, esta se realizó bajo la técnica tradicional de la xilografía, con el principio de dejar libres y en relieve las formas a imprimir, en la cual, además del uso de diferentes gubias, se utilizaron otras herramientas de corte entre ellas puntas de acero, formones y el uso del taladro eléctrico para crear relieves de diversas formas y texturas. También se tuvo la intención de dejar “abierta” la veta de la madera, para su posterior impronta sobre el papel.

La fase de entintado e impresión, aunque son dos procedimientos distintos, se consideran en una fase, pues en la práctica del taller, una vez entintadas las placas, se procede a imprimirlas y esa es la naturaleza del entintado, ver el resultado casi de manera inmediata sobre el papel. El método de entintado aplicado fue por medio de adición, es decir, que en la impresión se aplican distintas capas de color, mediante el entintado de películas finas de color en la placa con el uso de rodillos de goma y en distintas saturaciones con el objetivo de lograr efectos visuales, entre ellos zonas de color plano y difuminados. El método de adición de color empleado fue de manera tradicional, aplicando primero capas de colores y tonos claros y posteriormente colores más saturados y finalmente los oscuros, de esta forma se lograron superposiciones de color que se fueron integrando hasta conformar la imagen. El método de la aplicación del color entre capa y capa fue en seco, es decir, que cada aplicación de tono o color tuvo un tiempo de secado para posteriormente aplicar el siguiente, permitiendo de esta forma mezclar el color bajo un efecto visual y no químico, como lo hace el método en húmedo, y así, subsecuentemente hasta finalizar todo el plan de impresión.

El entintado y la impresión resultó ser un proceso muy reflexivo y hasta profundo, dada la complejidad de las necesidades de cada grabado, si bien los procedimientos de entintado son muy mecánicos, cada una de las imágenes de los grabados exigió un tratamiento específico, pues la imagen y las variaciones de color e impresión fueron cambiando respecto al proceso de cada imagen, logrando una apreciación técnica y estética particulares en cada una de ellas.

Las aplicaciones del entintado se resumen en tres variantes:

- el de fondos planos, a partir del uso del aditivo llamado “blanco transparente”, con el objetivo de desaturar el color,
- el de difuminado o también llamado *arcoíris*, en el cual se van mezclando dos o más colores con un mismo rodillo y
- el entintado por zonas de color, en el cual se aplicaron distintos colores en una misma placa.

Por último, estos procesos de entintado ofrecieron abordar el color de una forma flexible, que como se ha mencionado, contribuyó a la creatividad de las imágenes obtenidas. La fase de impresión se realizó mediante el uso de una prensa calcográfica

tipo tórculo con el uso del fieltro para obtener el máximo de las marcas realizadas en la fase de corte y el papel se utilizó húmedo con el fin de obtener una mejor adherencia de las tintas impresas sobre el mismo y resaltar el color.

La serigrafía fue la técnica aplicada, en general, al final de cada grabado e inicialmente resultó un proceso de experimentación complejo, debido a factores técnicos con los que me enfrentaba, pues al principio fue una aventura involucrarme con un medio de impresión con el que estaba poco familiarizado. Pero, fui motivado principalmente por sus resultados atractivos como lo fueron la aplicación directa de los procesos gráficos de línea en la imagen y la libertad del trazo, así como su acabado mate y homogéneo obtenido sobre la superficie impresa del papel.

Las posibilidades expresivas de la técnica comenzaron desde la realización de los dibujos en positivo, pasando por el revelado de las mismas en el cuarto oscuro, mediante el procedimiento fotosensible, propio de la técnica y luego el proceso de impresión, con el equipo que incluyó el uso de mallas y raseros. Algunos retos que enfrenté al aplicar la serigrafía, fueron el formato, la impresión *a sangre*, la fluidez de las tintas y la rápida ejecución con la que se tiene que imprimir, a diferencia de la técnica del grabado en madera con la cual me siento más familiarizado, pero sin duda, esta experiencia resultó ser satisfactoria para la investigación, pues la serigrafía ofreció posibilidades ilimitadas de expresión gráfica, que junto con el color, considero que se obtuvieron imágenes mixtas y de calidad visual, así como de cualidades matéricas particulares.

A continuación, se presentan los procesos técnicos de dos de los grabados de las series producidas. La realización de los grabados integró, la técnica del grabado y sus procedimientos. En este caso, se utilizaron las técnicas de xilografía y la de serigrafía y se ilustran de manera general.

Procedimientos realizados para el grabado titulado *Bajada*, de la serie *Viento y tizne*.

El comienzo del grabado fue el dibujo a lápiz y pluma de bosquejos de las formas principales, también se utilizó un papel translúcido para diferenciar dos planos en la imagen (1). Posteriormente se procedió a transferir la imagen con papel carbón sobre la superficie de la placa de madera y se comenzó a cortar con gubias y otras herramientas el fondo de la imagen principal (2).



1. Boceto del cuaderno de dibujo



2. Dibujo y corte de la placa

Una vez terminada de cortar la tabla, se procedió a entintar con rodillo suave e imprimir la misma con el uso del tórculo (3,4). Se obtuvo la primera prueba de impresión para después utilizarla en la imagen final (5).



3. Entintado de la placa

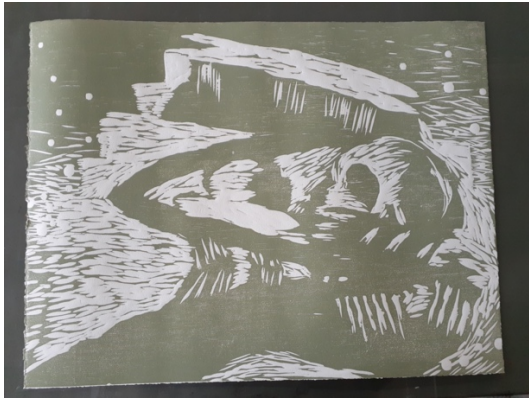


4. Impresión de la placa con prensa calcográfica



5. Impresión de prueba con un color

Después, se imprimió una primera imagen en color verde (6) y se decidió crear una forma al azar, por medio de invertir la imagen e imprimiéndola nuevamente, ahora en color azul (7), se obtuvo un efecto imprevisible de formas y se comenzó a elegir el color de la siguiente impresión por medio de “Pantone”.



6. Impresión a color elegido como fondo



7. Segundo color impreso en color azul con la misma placa, y selección de color

Posteriormente, se analizó la imagen y se decidió intervenirla de manera sutil, para lograr una transición con un color diferente y en determinadas zonas. Entonces, se realizó la imagen en positivo, a tinta sobre papel albanene de lo que fue la primera serigrafía en este grabado (8). Luego, se procedió a realizar el esténcil y seguido de esto se imprimió en serigrafía con color amarillo. Cabe señalar que, en esta ilustración, se realizó una variante de la impresión, al invertir los colores impresos con la placa en xilografía, para mostrar el tipo de impresión variable (9).

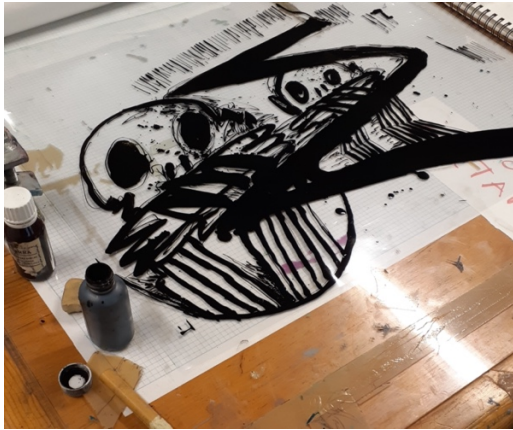


8. Dibujo en positivo para la primera serigrafía



9. Impresión de la primera serigrafía en color amarillo

Más adelante, se realizó el positivo para la segunda serigrafía, esta vez se realizó en un acetato transparente con tinta (10), luego se reveló mediante emulsión fotosensible para obtener el esténcil (11), que fue impreso en una prueba (12), y finalmente se imprimió sobre las impresiones en xilografía y serigrafía anteriores, obteniendo así la impresión final de la imagen (13).



10. Dibujo en positivo para la segunda serigrafía



11. Esténcil revelado para la segunda serigrafía



12. Prueba impresa en serigrafía



13. Impresión final en xilografía y serigrafía

Las siguientes fotografías ilustran el proceso de realización del grabado titulado *Torre*, de la serie *Trayectos de asfalto*.

Se inició el grabado con un dibujo realizado con distintos medios (1), después se dibujó sobre la placa de madera con pincel directo y tinta (2).



1. Boceto del cuaderno

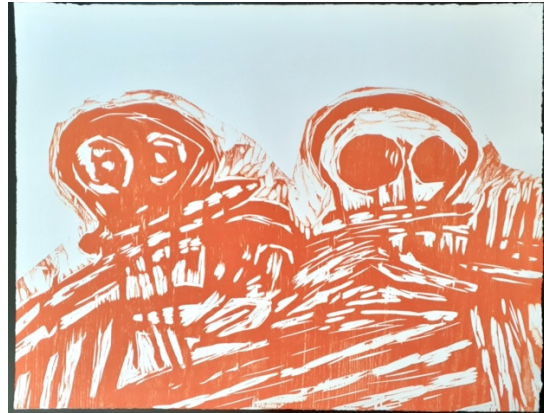


2. Dibujo a tinta sobre tabla

Posteriormente, se cortaron las formas del dibujo con gubias y en este caso se decidió, mediante el plan de impresión. Por consiguiente, se cortó la forma, a manera silueta, para luego ser impresa, como un primer fondo (3,4).



3. Entintado de placa como primer fondo



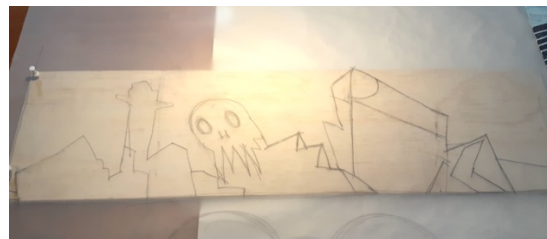
4. Impresión de placa como fondo

Como en el caso anterior del grabado *Bajada*, en este también se creó una imagen invertida, utilizando la misma placa, pero esta vez desaturando el color naranja, así se logró un tono como parte del mismo fondo (5).

Se continuó la imagen con otros diseños (6) que fueron tallados e impresos en color azul y también se imprimieron de forma invertida (7,8).



5. Segunda impresión con la misma placa en posición opuesta y con tinta transparente



6. Dibujo sobre placa



7. Impresión realizada en color azul, en posición invertida



8. Impresión realizada en color morado con la placa anterior en diferente posición

A continuación, se volvió a imprimir la primera placa del fondo, esta vez en color más oscuro, un morado, con la intención de definirla más como una forma en primer plano, pero en una posición que produjera una vibración respecto al fondo, es decir desfasada de su posición anterior (9). Más adelante, se prosiguieron los diseños siguientes hechos en tinta sobre las tablas (10), el corte de estas (11) y los bocetos para las últimas impresiones (12).



9. Placa impresa en posición desfasada



10. Dibujos a tinta con formas a cortar sobre placa de madera



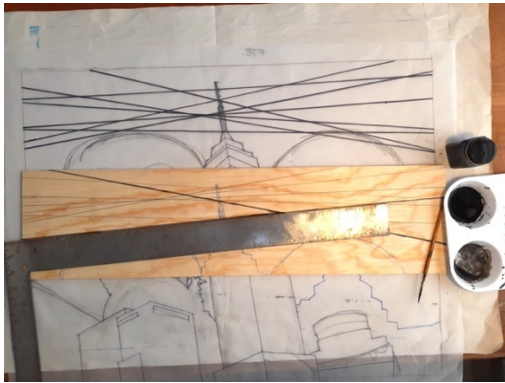
11. Corte de la tabla con gubias



12. Dibujo para la fase posterior de impresión

A este punto, la imagen se fue definiendo más y con un control técnico de la impresión que permitió realizar las distintas variaciones (cinco en total).

La imagen se continuó imprimiendo con las siguientes placas (con otros elementos urbanos y en sus procesos de dibujo y corte), destacando la realización de la placa de la torre y hasta su impresión en otras variantes (13, 14, 15, 16, 17, 18).



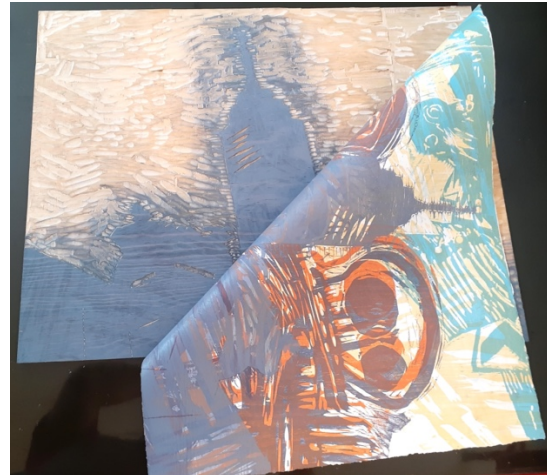
13. Dibujo sobre placa de madera



14. Corte de placa con gubias



15. Placa de madera entintada



16. Proceso de impresión de xilografía



17. Impresiones con variantes

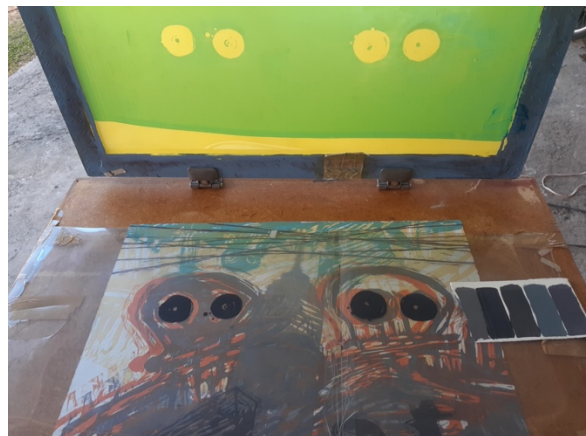


18. Impresión en colores más oscuros

Luego, se procedió al diseño de la serigrafía, preparando el esténcil y su impresión sobre las xilografías anteriores, escogiendo el color final de la misma en pruebas (19, 20).



19. Revelado para serigrafía



20. Impresión de pruebas de color para serigrafía final

Durante el proceso de impresión, se fue realizando una carta de colores para cada grabado impreso, la cual sirvió de apoyo para ver el progreso paulatino de la imagen, así como decidir sobre el proceso de saturación del color en la imagen (21).



21. Carta de colores utilizada en uno de los grabados finales del grabado *Torre*

Impresiones finales (cinco) en edición variable con serigrafía del grabado *Torre*.





Conclusiones

La presente investigación representa una experiencia fructífera, a partir del estudio y de la práctica del grabado en la que he expandido y desarrollado otras formas de ver, conocer, argumentar, proyectar y llevar a la práctica distintas experiencias dentro de la gráfica. Mi inquietud por conocer e interpretar el ambiente a manera de paisaje, es uno de los motivos que aún me mantienen interesado en el tema, desde que comencé a plantearlo y realizar este *viaje* para explorar más sobre el paisaje de México y bajo la profunda historia que encierra, pues la investigación-producción que presento es un cúmulo de experiencias que me llevaron a encontrar hallazgos valiosos.

Como producto de la indagación histórica y del desarrollo del género, concluyo que el paisaje es una expresión dentro del arte y que ha tenido a artistas de reconocimiento a lo largo de su historia y hasta nuestros días. Este género ha expandido su perspectiva de representación, que va desde la intención mimética y hasta configuraciones más actuales y se inserta en las diferentes corrientes y escuelas, así como estilos artísticos dentro del grabado universal. El paisaje dentro de la gráfica es un área en la cual se han practicado diferentes técnicas y es testimonio de los cambios ideológicos y artísticos dentro de la historia del arte, que incluye al grabado, pues sus técnicas ofrecen todos los elementos para la comunicación y expresión visual, individual y colectiva.

Los conceptos que transmite el paisaje no solo se limitan a la descripción del espacio, incluyendo los aspectos visuales y técnicos como la luz, la perspectiva, la proporción, el color y la representación como una unidad dentro de la imagen, sino que estos han tenido una evolución que va más allá del mensaje visual directo, es decir, el ambiente es un campo abierto a la posibilidad de crear discursos más complejos, en primer lugar a establecer la idea de paisaje a partir de la mirada y en consecuencia interpretar un contenido del mismo. En la investigación, se logró realizar esta interpretación por medio de la información y conocimientos documentales y de campo, así como de la práctica de las técnicas del grabado en el taller.

La dualidad es un concepto muy antiguo que sigue ofreciendo elementos para configurar discursos visuales actuales, tanto en contenido como en su forma y aplicado

a contextos y problemáticas ya sea en el ambiente natural, con su monumentalidad, o belleza y la idea de un entorno vital, pero a su vez son también una amenaza como lo es el volcán activo Popocatepetl. De forma similar, lo es la Ciudad de México, por un lado, es el centro económico, político y social del país, aunque también con un gran crecimiento poblacional, el desequilibrio ecológico originado por la idea del progreso sobre su periferia y las amenazas naturales a las que ha estado expuesta por muchos años incluyendo los terremotos y el actual abastecimiento de agua. Las edificaciones que han formado a la ciudad y que en forma de palimpsesto, dejan ver épocas de cambios y transformaciones de la propia evolución de la ciudad, pero también de manera forzada, como lo muestran las evidencias de las múltiples batallas del pasado. Ambos entornos, como se ha podido ver son una fuente de ideas para la creación de imágenes, para ser interpretados con una carga expresiva e intención creativa y estética y desde las técnicas y procedimientos de la gráfica.

Los paisajes de ambiente natural y urbano son objeto de referencias simbólicas y míticas con relación al pasado, asimismo sus significados son interpretados en las xilografías. Así, el concepto de dualidad, con la idea vida-muerte y progreso-naturaleza, fueron dotados de elementos visuales con significados sobre la muerte y bajo la representación popular de la calavera. Las ideas que permearon el concepto de dualidad se refieren a un estado de incertidumbre en general, de una especie de desasosiego que presenta un tipo de paisaje imperfecto, dado el contrapunto que representa la dualidad.

Las técnicas tradicionales como la xilografía siguen vigentes y al servicio de la expresión artística. Su desarrollo a lo largo del tiempo manifiesta su carácter de ser un medio de expresión contundente, a través del manejo de los elementos del dibujo como la línea y sus cualidades estéticas y comunicativas las cuales continúan evolucionando, sin perder su raíz y se combina con técnicas más modernas como la serigrafía en discursos visuales mixtos. Esta combinación de técnicas en los grabados enriqueció su poder visual y técnico, bajo su experimentación, la cual surgió en la FAD desde el inicio de la investigación, como una inquietud por incluirla en los grabados. La serigrafía fue el medio idóneo para completar los grabados dadas sus cualidades de impresión y reproducción de formas del dibujo directo en la utilización de estenciles.

Los resultados técnicos y visuales en general junto con el concepto ofrecieron resultados inesperados y provechosos, dada las cualidades que la técnica ofrece y también la oportunidad que la gráfica actual ofrece al desplegar los modos y medios con los que se puede trabajar el grabado, a partir del conocimiento y la flexibilidad para hacerlo, lo cual significó mucho en mi producción, pues el medio me ofreció apertura para combinar, cambiar, y crear en general, de forma libre y organizada.

El uso del color en los grabados ofreció una perspectiva muy dinámica de impresión debido al método de superposición que fue utilizado el cual brindó mucha flexibilidad en sus procedimientos y junto con la impresión variable, resultaron imágenes versátiles.

La gráfica actual ofrece muchas posibilidades a partir de la experimentación con diferentes medios y las distintas posibilidades que, a partir de la modificación de métodos y procedimientos tradicionales, así como de su adaptabilidad, crean otras maneras de la aplicación de las técnicas, teniendo como fundamento la técnica tradicional.

La investigación me hizo reflexionar sobre la importancia de los lugares y contextos del paisaje y su simbolismo, lo que provocó que hiciera más conscientes los procesos de interpretación.

Se intentó que los grabados tuvieran una presencia de unicidad, en términos visuales, de forma y contenido, bajo la proyección del formato de serie, como elemento principal de su desarrollo.

Las aportaciones de la investigación se pueden centrar en abordar el género del paisaje desde una perspectiva contemporánea en el grabado. También el tratar un tema relacionado con el pasado de México que es la dualidad, como uno de los componentes de la cosmogonía prehispánica y otro más actual, el del binomio progreso-naturaleza. Otro aspecto, es mostrar una versión distinta de la práctica de la xilografía, la cual incluye procesos menos tradicionales en su aplicación y que resultan en beneficio para la expresión actual del grabado. Se aspira a que la presente investigación-producción sea un producto estético y conceptual dentro de la gráfica en México y que ofrezca un apoyo a otros creadores dentro de similares líneas de investigación. La interpretación del concepto y el paisaje, permitió realizar una obra abierta, sin estereotipos gráficos sobre el arte prehispánico y sus símbolos, sino con una perspectiva contemporáneo y con mi

propio lenguaje gráfico. Finalmente, el paisaje es una experiencia única que ofrece el arte, considero que es una de las experiencias de crear desde el exterior y llevar esas experiencias al taller resulta gratificante, pues considero que nos conecta con nuestro espacio, que nos pertenece y nos da identidad y que forma parte de nuestra esencia.

Los procesos de producción de los grabados también representaron ciertos obstáculos de tipo técnico, económico y de movilidad, bajo el transcurso de la pandemia, pero finalmente se resolvieron, no así la lamentable pérdida de la Mtra. Áurea María Eugenia Quintanilla Silva (Q.E.P.D.), quien me apoyó siendo mi tutora inicial.

La presente investigación es un documento teórico y con información acerca de un proceso llevado a la práctica que se pone a disposición del lector para ofrecer un campo abierto a la reflexión de su contenido y que se espera contribuya a enriquecer la cultura de la gráfica artística en México.

Fuentes de documentación

Bibliográficas

Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 2015.

Altshuler, José, *El fuego del cielo, Mito y realidad en torno al rayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Atl, Dr, *Cómo nace y crece un volcán: El Parícutín*, México, El Colegio Nacional, Primera edición 1950, 2017.

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.

Blas Benito, Javier. Ciruelos Gonzalo, Ascensión. Barrera Fernández, Clemente, *Diccionario del dibujo y la estampa, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España*, Calcografía Nacional, 1996.

Calza, Gian Carlo, *Hokusai*, United States, Phaidon, 2003.

Carrillo Azpeitia, Rafael, *Posada y el grabado mexicano*, México, Panorama, 1992.

Caso, Alfonso, Et. al. *El México Antiguo, Lecturas Nacionales I*. Gobierno del Estado de Puebla, México, 1995.

Chamberlain, Walter, *Manual de grabado en madera y técnicas afines*, España, Hermann Blume, 1988.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988.

Deneb, León, *Diccionario de símbolos, Selección temática de los símbolos más universales, España*. Biblioteca nueva, 2001.

Dube-Heying, Annemarie, *E.L. Kirchner*, Graphics, Germany, Prestel, 1961.

Elger, Dietmar, *Expresionismo*, España, Taschen, 1998.

Fernández, Adela. *Dioses prehispánicos de México. Mitos y deidades del panteón náhuatl*, México, Panorama, 1985.

Ficacci, Luigi. *Giovanni Battista Piranesi, Catálogo completo de grabados*, Taschen, Alemania, 2001.

Forrer, Matthi, Hokusai. *Prints and Drawings*, Germany, Prestel, 1991.

García, Rodríguez, Amaury A, *Cultura popular y grabado en Japón: Siglos XVII a XIX*, México, El Colegio de México, 2005.

Glockner, Julio. *Los volcanes sagrados. Mitos y realidades en el Popocatepetl y la Iztaccíhuatl*, México, Penguin Random House, 2012.

González Torres, Yólotl, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México, Larousse 3ra. Reimpresión, 1995.

Graulich, Michel, *El sacrificio humano entre los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Grisebach, Lucius. *Kirchner*, Germany, Taschen, 1999.

Itmann, John W.; Shoemaker, Innis H. Wechsler, James. Williams, Lyle W, *Mexico and modern printmaking: a revolution in the graphic arts, 1920 to 1950*, United States, Philadelphia Museum of Art, 2006.

Krieger, Peter, *Paisajes Urbanos. Imagen y memoria*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2006.

Martínez Moro, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

López Austin, Alfredo, *Las razones del mito*, México. Ediciones Era, 2018.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Muerte a filo de obsidiana*, México, Secretaría de Educación Pública. México, 1986.

Matos Moctezuma, Eduardo. *Vida y muerte en el templo mayor*. México. Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, 1998.

Melot, Michel. Griffiths, Antony. Field, Richard S. Béguin, André, *Historia de un arte. El grabado*, Italia y España, Skira, Corroggio, 1999.

Micheletti, Emma, *Colección Historia del arte, Tomo VII*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1979.

Moore, Keiko H. *Moku Hanga. How to make Japanese Wood block prints*. United States, Acropolis Books Ltd, 1973.

Moreno Villa, José. *Lo mexicano en las artes plásticas*, Fondo de Cultura Económica. (Segunda reimpresión), México, 1992.

Pawlik, Johannes, *Teoría del color*, España, Paidós, 1996.

Posada, José Guadalupe. *Monografía de grabados de José Guadalupe Posada*. México, Editorial RM, 2012.

Powell, Kenneth. *La transformación de la ciudad. 25 proyectos internacionales de arquitectura urbana a principios del siglo XXI*, Leopold Blume, España, 2000.

Rodríguez, Cristina; Rodríguez, Mónica; Sarmiento, Magali; Becerra, Gonzalo, *El Grabado, historia y trascendencia*, México, UAM-Xochimilco, 1989.

Trillo, Héctor, *La muerte en el arte*, Cuadernos de la División de Estudios de Posgrado, México, ENAP-UNAM, 1986.

Sánchez González, Agustín, *Posada*. México, Editorial Martínez Roca, 2008.

Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*, España, Casimiro, Segunda edición, 2014.

Rodríguez Estrada, Mauro, *Manual de creatividad*, México, Trillas, 1995.

Nicolaidis, Kimon, *The Natural Way to Draw*, United States, Hough Mifflin Company Boston, 1969.

Vaillant C, George, *La civilización azteca*, México, Fondo de Cultura Económica, Decimotercera reimpresión, 2018.

Ross, John. Romano, Clare. Ross, Tim, *The Complete Printmaker*, United States, The Free Press, 1990.

Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, Decimocuarta reimpresión, 2020.

Soustelle, Jacques, *El Universo de Los Aztecas*, México, Biblioteca del oficial mexicano, SDN, 1996.

Westheim, Paul. *El grabado en madera*. Fondo de Cultura Económica. México, Primera edición en alemán 1921. Cuarta reimpresión 2013.

Westheim, Paul, *La calavera*, México, Fondo de Cultura Económica, Reimpresión 2013.

Wolf, Norbert. *Pintura paisajista*, España, Taschen, (Sin fecha).

Catálogos

Ackley, Clifford S. Beson, Timothy O. Carlson, Victor. *Nolde, The Painter's Prints*, United States of America, Museum of Fine Arts, Boston & Los Angeles County Museum of Art, 1995.

Thompson, Sarah E, *Hokusai*, Italy, Museum of Fine Arts, Boston. Publishing, 2015.

Revistas

Moyssen, Xavier, *Hacia una comprensión de la obra del Dr. Atl. México en el arte*, Federico Álvarez. Revista trimestral. México D.F. Marzo de 1985, No. 8. Págs. 5

Digitales

Angulo Partida, J. P. Los viajeros decimonónicos, forjando la idea del paisaje mexicano. *Paisagem e Ambiente*, [S. l.], v. 31, n. 46, p. e149074, 2020. DOI: 10.11606/issn.2359-5361.paam.2020.149074. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/paam/article/view/149074>. Consultado el 19 de mayo de 2021.

Barros, Vicente, *El cambio climático global*. Argentina, Libros del Zorzal, 2004-2006, Libro electrónico.

Cirlot, Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*. United States, Dover Publications, 2002, p. 172. Edición digital. Disponible en: <https://www.hoopladigital.com/play/11603008>. Consultado: 9 de mayo de 2021.

Covantes, Hugo. *El Grabado Europeo. Siglos XV al XIX*. (Libro digital) Kinética. 2002. México. Libro electrónico.

Fulton, Christopher. Siqueiros's Experimental Landscapes. *Zeitschrift für kunstgeschichte*, 2012, 75. Bd; H. 1 (2012). Págs. 39. <https://www.jstor.org/stable/41642647>. Consultado el 21 de mayo de 2021.

González Matute, Laura. Barbizón o Santa Anita. La primera Escuela de Pintura al Aire Libre, 1913. Piso 9. Investigación y archivo de artes visuales.

<http://piso9.net/barbizon-o-santa-anita-la-primera-escuela-de-pintura-al-aire-libre-1913/>
27 de agosto de 2014. Consultado el 15 de mayo de 2021.

Ibarra Deras, M., Becerril Sánchez, T. (2022). Los ferrocarriles y la transformación de la periferia de la ciudad de México a partir de la segunda mitad del siglo xix. *Secuencia* (113), e1860. doi: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i113.1860>

Lomnitz, Claudio, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, 1975, Primera edición electrónica, 2013.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana*. México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Segunda edición 1978, Mediateca INAH. Libro electrónico.

Scott, John F. "Latin American art." *Britannica Academic*, Encyclopædia Britannica, 29 Aug. 2018. academic-eb-com.pbidi.unam.mx:2443/levels/collegiate/article/Latin-American-art/345122#253339.toc. Consultado el 22 de mayo de 2021.