



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Artes y Diseño

**No la chifles que es cantada: milagros y
pecados de los encantadores habitantes de
la Ciudad de México**

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

P R E S E N T A

Horacio Cortés López

DIRECTOR DE TESIS

Maestro Alfredo Nieto Martínez

FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción.....	1
Cap. I La denuncia en el Arte Moderno y Postmoderno del año 1934-2005	
1.1 Costumbres de los chilangos.....	5
1.2 El Muralismo en México, su crítica política y social de 1934-1945.....	11
1.2.1 Diego Rivera <i>El hombre controlador del Universo</i>	25
1.2.2 José Clemente Orozco <i>Catarsis</i> y Frescos de San Ildefonso.....	29
1.3 El cartel en la Guerra Civil Española.....	39
1.4 La Academia de San Carlos en México 68.....	46
1.5 Dos expresiones diferentes altitudes.....	54
Cap. II ¡Ahí está el detalle!	
2.1 La ironía en la Pintura en México del siglo XXI.....	66
2.2 El Panfleto distanciamiento y proximidad con la Pintura contestataria.....	72
2.3 El Color, dos propuestas convergentes.....	74
2.4 Análisis del espacio arquitectónico.....	86
Cap. III ¡Ya chole chilango!	
3.1 Dibujo.....	93
3.2 Composición.....	101
3.3 Consolidación del dibujo.....	106
3.4 El color.....	109
3.5 Propuesta Pictórica.....	114
Conclusión.....	125
Bibliografía.....	129
Fuentes Electrónicas.....	132

Introducción

En este trabajo se aborda la sátira a partir de la pintura, esta crítica se da en los usos y costumbres de los capitalinos de la Ciudad de México, CDMX, se hace referencia al término “chilango” y cómo repercute en el accionar de las diferentes entidades del país.

Al hablar de un chilango/a surge de inmediato el estereotipo en el que se nos encasilla, como personas arrogantes, presumidos; ¿pero qué es un chilango/a desde el diccionario?

“...Nativo o habitante de la ciudad de México o del Distrito Federal.”¹, es alguien que nació en la capital pese a que sus padres provengan de provincia o del extranjero o bien que radique aquí varios años, éste último es odiado de igual manera que un nativo fuera de ésta urbe, los familiares y amigos de éstas personas remarcan el descontento con frases como: ¡claro, cómo ya eres chilango, te crees mucho!, ¡ya hasta hablas cantadito como ellos!, ¡échale un ojo a tu amigo no nos vaya a querer robar!, ésta visión que se tiene sobre los amigables personajes de la Ciudad de México, CDMX, es relativa, dado que los casi 20 millones de habitantes que somos, no todos cumplimos con esos estándares; pero claro muchas de las afirmaciones y temores que tiene la gente ajena a la capital son ciertas.

Tenemos una ciudad vigilada e infranqueable ante los ojos del gobierno, pero en lo colectivo se tiene una visión totalmente opuesta, el crimen organizado es lo que más impera y más temor genera a los habitantes, sin dejar a un lado la ola de corrupción que se ha estado apoderando poco a poco de los órganos de justicia y a quienes la imparten. “México se ubicó en el lugar número 103 de un total de 175 países analizados en todo el mundo, en el Índice de Percepción de la Corrupción, debido a la posición de estancamiento en la que se ha mantenido por casi una década”.²

¹Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de Mexicanismos*, Fondo de Cultura Económica, 2008, p.40

² *México ocupa lugar 103 de países con mayor corrupción*. Recuperado el 21 de noviembre del 2016, de <http://www.forbes.com.mx/mexico-ocupa-lugar-103-de-paises-con-mayor-corrupcion/#gs.NIJAvOE>.

Esta investigación realiza un anecdotario, por así decirlo, del descontento que se ha plasmado a lo largo de las últimas décadas, expresándose desde la pintura, así como el cartel, y arraigándose en el arte urbano. El Capítulo I retoma el Muralismo Mexicano, sólo que, desde una postura de crítica social, de los llamados “Tres Grandes”, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Así como se abarca diferentes expresiones pictóricas de los años 1934-2005, obviamente no se trata puntualmente año tras año, sino que se retoman murales trascendentes para el pueblo mexicano y para el mundo como lo es *El hombre Controlador del Universo y Catarsis*, el primero de Diego Rivera y el segundo de José Clemente Orozco, respectivamente.

Se toma en cuenta dos momentos históricos apremiantes, el primero La Guerra Civil Española y el uso del cartel como un objeto de lucha; y el Movimiento Estudiantil de México 68, donde se investiga el apoyo que brindó La Academia de San Carlos al movimiento de resistencia, en contra del sistema y del presidente de esa época Gustavo Díaz Ordaz.

Se hace además una revisión de dos propuestas artísticas a principios del año 2000, una nace de la pintura, la tradición, con el pintor Daniel Lezama y la otra aborda el movimiento del grafiti y el arte urbano que ha resurgido en las últimas décadas, se ahonda en el trabajo de Banksy.

A su vez en el Capítulo II, se hace referencia a la ironía y su significado literal así como su intervención en la pintura a lo largo de los años, que van desde Diego Velázquez, Van Gogh, hasta el arte urbano; También hay un estudio del uso sarcástico de algunos noticieros, de la televisión pública mexicana, como los son los programas: El Mañanero y Mikorte Informativo. También se estudia al panfleto y la lejanía o cercanía que puede llegar a tener con la pintura contestataria.

Se hace hincapié en ciertos temas que influyen en el proceso pictórico como los es el color, se habla de dos pilares de la teoría del color: Johannes Itten y Betty Edwards, quienes desde puntos similares a su vez como distintos abordan el color desde una postura teórica práctica; a su vez hay una análisis de dos métodos

compositivos que influyen en el resultado práctico de este trabajo, las consonancias musicales abordadas desde la pintura y los métodos compositivos del muralista José Cemente Orozco.

En el Capítulo III se documenta el quehacer pictórico, así como el resultado de esta investigación, tomando un aspecto procesual, dando importancia no sólo al lienzo terminado, sino al camino tomado hasta llegar a la pintura. Se aborda el dibujo y sus diferentes facetas como los es el apunte, el boceto, etc., como la materialización de la idea, que más tarde se convierte en una composición pictórica pasando por el método del trazado sobre el bastidor, como el fondeo del mismo, para finalmente ahondar en la armonización del color.

Capítulo I

*La denuncia en el Arte Moderno y
Postmoderno del año 1934-2005*

Al chilango siempre se le ha asociado con palabras negativas y peyorativas; no todo es malo ni bueno, como hay gente honrada y trabajadora, como la que no, siempre “pagan justos por pecadores” lo que hacen unos pocos terminan pagando todos; no es de sorprenderse que como hay gente de la capital que sale a la provincia a buscar una mejor calidad de vida, a probar suerte lejos de la ciudad, tan competitiva y vertiginosa, salga con ansias de un cambio radical, dos polos opuestos chocan, el bullicio de la gran urbe se contrapone con la tranquilidad que brinda la naturaleza, el campo; claro está que hay personas que sólo van a buscar a quien estafar.

No es complicado entender el descontento generalizado hacia nosotros, hay un cierto malinchismo de los medios de comunicación, ya sea visual, impreso o radiofónico entorno a la capital; siempre se le ha referido como “México” como si fuera el único sitio del país y lo demás no importara o no fuera parte de; éste acto de menosprecio surge de igual manera desde las comunidades mismas ellos empiezan esta cadena de desprestigio al referirse a la CDMX como si fuera la nación entera.

A la hora de venir a buscar las oportunidades que en sus comunidades lamentablemente no se pueden encontrar, es así como pasa un fenómeno igual al “*american dream*” al sueño americano, es menos riesgoso venir aquí, que cruzar la frontera estadounidense, pero riesgoso al fin, aquí lo denominó “el sueño chilango” nuestros compatriotas de Oaxaca, Chiapas, Guerrero, Veracruz, Michoacán, entre muchos más, llegan con la ilusión de empezar una nueva vida, un cambio radical a lo que dejaron atrás; pero no siempre es así, llegan y muchas veces son asaltados, las mujeres violadas, son degradados como seres humanos, se les ponen diferentes adjetivos nefastos como: paisano, ¡están bien silvestres!, indios, pueblerinos, lo cual refleja la poca educación que hay y la nula tolerancia hacia diferentes formas de vida, usos y costumbres. Ahora que se dio nombre al acoso estudiantil como *bullying*, ésta gente sufre de esto al escuchar palabras como ¿hablas rarito, de dónde eres?, este tipo de comportamiento solo aumenta el grado de enojo de nuestros paisanos y hay un descontento entre las dos partes que se acentúa más y más.

Un aspecto que destaca es el uso de lenguaje coloquial fuertemente arraigado en los chilangos/as en la manera de referirnos a ciertos objetos, actitudes, situaciones que acontecen a diario; e de ahí una extensa jerga popular muchas de ellas palabras malsonantes, muchas de ellas no son empleadas en los 31 estados de la república por ejemplo: *chingón* se puede emplear para el femenino y masculino significa excelente en alguna actividad o el saber; el famoso *chinguere* que se emplea como sinónimo de bebida alcohólica, la *chota* se refiere a un miembro del cuerpo policiaco, estas palabras son empleadas coloquialmente, en el español más básico por así decirlo y que identifica al ciudadano.

Con frecuencia se cambia las palabras para nombrar objetos, por ejemplo, a los tacos de suadero comúnmente se les dice *suaperro*³, la barbacoa cambia a *guaguacoa*⁴, la expresión “jalada” sinónimo de mentira o exageración además el afamado *güey*: “Persona tonta, mentecata...Expresión que se usa frecuentemente para dirigirse a una persona de confianza...”⁵; esta breve reseña del léxico ciudadano hace pensar a los foráneos que se les está albureando ya que es algo que asocian con nosotros, el doble sentido dentro de una conversación, que es muy frecuente entre los jóvenes chilangos/as.

“Cuando alguien le dice que es de San Luis Potosí, Mazatlán o Veracruz, el defeño imagina ranchos polvosos, calles de terracería, burros y perros callejeros. Compadece al provinciano, mientras que este –sabiamente- se calla las virtudes de su lugar de origen: no vaya a ser que al chilango se le ocurra mudarse.”⁶

³ Palabra de uso coloquial al referirse a los tacos de suadero, se saca del área del estómago de la res, denotando que la carne probablemente es de un perro, su uso es sarcástico.

⁴ Palabra empleada coloquialmente para nombrar la barbacoa guiso que se prepara en un hoyo a piedra viva y pencas de maguey y se refiere a su posible preparación con carne de perro en vez de borrego.

⁵Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de Mexicanismos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p.86

⁶Conti Nicolás, Basave Diego, *El libro chilango, Actitudes, amores y odios de los hermosos habitantes del DF*, Planeta, México, DF, p.87

En los estados gozan de la calma y el silencio que brindan las áreas boscosas, selváticas, desérticas y montañosas; aquí en la ciudad reina el caos, somos presa de ésta gran urbe: manifestaciones, partidos de futbol, obras públicas, trayectos que duraría 30 minutos se realizan en 2 o 3 horas.

Por éste motivo los habitantes vivimos en constante estrés lo que detona muchas veces el mal humor, el *gandallismo* aflora, es un lugar de todos y de nadie, una cadena alimenticia al más puro estilo darwiniano, sólo el más apto sobrevive, no hay respeto a ningún reglamento, las leyes se acomodan a beneficio propio; el ser *gandalla* es cotidiano siempre acecha algún listo que quiera abusar de las personas, en el transporte colectivo tiene fama de esto: los choferes dan mal el cambio, no puede faltar el *arrancón*⁷ para ganarle pasaje al de enfrente, “ el recórranse pa’ los lados”.

Un fenómeno que inunda al chilango es una cuestión donde se involucra una relación amor-odio, expresándose de diversas maneras, como lo sucedido en el movimiento #Yo soy 132, se generalizó el odio a las televisoras, Televisa y Tv. Azteca, así como de medios impresos.

“La manipulación de los medios masivos de comunicación a favor de la imagen del candidato presidencial del PRI, Enrique Peña Nieto, es clave para entender por qué el exgobernador del Estado de México se mantuvo al frente de las preferencias durante la campaña electoral.”⁸

A Televisa se le acusa colectivamente de haber puesto a Enrique Peña Nieto en la presidencia de México; es así que tan sólo se toca el tema televisivo el chilango/a nos enojamos, se generan opiniones divididas, es mal visto ver cualquier programación de éstas empresas o leer ciertos periódicos; pero basta con que anochezca, aquellos que la criticaban de día, en la tarde aman estar sentados frente al televisor, viendo las novelas, el futbol y los noticieros.

⁷ Competencia a máxima velocidad del transporte público por ganar pasaje, terminan en accidentes viales.

⁸ *Manipulación de los medios, la fortaleza de EPN: The Guardian*. Recuperado el 21 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/312344/manipulacion-de-los-medios-la-fortaleza-de-epn-the-guardian>.

Hasta el mismo movimiento estudiantil es cómplice de éste juego, algunos de sus líderes, se encuentran en un espacio de opinión en el canal 4tv en el programa *Sin Filtro* “espacio de Televisa”, aquí en la capital. Lo que tanto odiaban terminó por corromper sus ideales y venderse al mejor postor.

La selección mexicana de futbol es punto y aparte, no importa si juegan mal o peor basta con que ganen o clasifiquen a alguna competencia, los aficionados abarrotan el Ángel de la Independencia celebrando y expresando su amor por la camiseta, se encargan de llenar los estadios, no sin antes odiarlos por ser un fracaso, aplica también para los clubes de futbol de la CDMX., es un fenómeno que se ha extendido al interior de la república, hay una dualidad entre la mayoría de los chilangos/as, es uno de los defectos más graves de este entorno social.

Una práctica cada vez más común dentro de la población es el *chilangazo*, vendría siendo una transformación de la frase: “al chile” hacer o decir las cosas inmediatamente sin pensar en las consecuencias, sólo que en este caso es salir de paseo sin un plan elaborado, olvidándose de la contaminación, el tráfico y tantas otras cosas del día a día; no importa el estrato social del paseante, si reside en Polanco o en la Morelos y que tan cerca o alejado este el sitio, puede ser el oasis de muchos, ya sea en la Ajusco, Oaxtepec, la Marquesa, como en su tiempo lo fueron las playas artificiales del gobierno de la Ciudad de México y la pista de hielo en el Zócalo, así como las mega exposiciones en éste.

Al salir el ciudadano de paseo lleva consigo todas esas malas costumbres tan arraigadas y prepotentes, no se respeta a la autoridad, se recurre a la típica *mordida*⁹, algunos individuos llegan soberbios a los poblados, creen que el mundo gira entorno a ellos, como es costumbre se recurre al albur, éstas actitudes hacen enervar la sangre de los compatriotas, chocan las diferencias culturales ente las dos partes.

⁹ Nombre que se le da a la acción de sobornar a un policía, tras cometer alguna infracción, es un acto totalmente ilegal, pero es común en la Ciudad de México, llega a tal cinismo que hay una negociación por el monto del soborno, que generalmente no sobre pasa los \$200 pesos mexicanos.

Los defeños hemos sido representados de diversas formas (figura1), en la actualidad quienes logran con mayor objetividad identificarnos son los caricaturistas, parten del estereotipo del oficinista de clase media-baja, al estilo de los *Godínez*, tribu urbana que destaca por los horarios de oficina, tienen un jefe al que llaman siempre licenciado, visten siempre formales; no puede faltar la señora con sobrepeso o los jóvenes *ninis*¹⁰, los medios visuales fungen de guía espiritual para la población en general, entre sus trazos sale a relucir el *gandallismo*, las situaciones chuscas con un dejo de inocencia y estupidez, criticando la sobrevaloración que tenemos sobre nosotros.



Fig. 1 Patricio, *Forjando Triunfadores*, 2016.

¹⁰ Se les llama así a los jóvenes que no estudian ni trabajan, son personas con una vida llena de holgazanería.

1.2 El Muralismo en México, su reprobación política y social de 1934-1945.

El muralismo en México surge a principios de la década de los 20's, en 1921 para ser exactos, este movimiento tiene alcances internacionales en su mayoría en Latinoamérica y Estados Unidos, fue impulsado por el entonces Secretario de Educación Pública: José Vasconcelos en el que se acobija el nacionalismo y se hace una revaloración del pasado Prehispánico, que había estado en largo letargo tras años europeizantes, surge con un carácter social, además de cumplir como propaganda política del gobierno en curso del Presidente Álvaro Obregón quién asumiera su cargo el 1 de diciembre de 1920; otro aspecto importante es el tema del *malinchismo*¹¹ que aquejaba en aquella época y en la actualidad sigue el lastre del racismo, desafortunadamente no creo que cambie tal situación ya que está profundamente arraigado en el colectivo, es parte de la sociedad mexicana y como tal siempre se aspira a ser iguales al país vecino del norte.

“..emprendieron en los años veinte la tarea de abordar a un público masivo y mayoritariamente analfabeto, eligieron un estilo realista (con frecuencia narrativo) que serviría, como durante el Renacimiento, como “libro iluminado” y aceptaron contratos para pintar murales en edificios públicos; oficinas gubernamentales, mercados, escuelas y demás.”¹²

El estilo realista resultaba el más conveniente dado el gran rezago, no sólo social, político, educacional y económico, si se hubiera proyectado de otro modo no hubiera tenido su aspecto masivo, que aun así es cuestionable, dado que las mayorías a quién se supone estaba dirigido carecían de solvencia, acababa de finalizar la Revolución mexicana, estaban en un estado de shock.

Por consiguiente no comprendían lo que se expresaba en el muro ni tenían acceso a los recintos que contenían esta pintura mural, había una especie de limbo entre la idealización del movimiento y lo que era en realidad. Había claras diferencias entre sus representantes más destacados, los tres grandes.

¹¹ Palabra que se utiliza para identificar aquella persona que menosprecia su pasado histórico y a las personas cercanas a ello, exaltando un país generalmente más desarrollado que el propio.

¹²Goldman, M., Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano, Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, 2008, p161.

Rivera evocaba las culturas prehispánicas utópicas, idealizadas, presentaba este pasado mexicano vanagloriándolo y despreciando el intercambio cultural Hispano, obviamente era cuestión de perspectivas dado que Orozco veía a los hispanos no como salvadores, pero sí de gran importancia para el desarrollo de lo que hasta ese momento era México oponiéndose a la glorificación indígena, “Para Orozco la cultura azteca resultaba cruel sedienta de sangre y bárbara”¹³, para Siqueiros el indigenismo lo usaba metafóricamente de los movimientos de resistencia de la época, no aludía narrativamente la imagen como tal, sino empleaba el elemento simbólico.

El movimiento muralista creó una nueva imagen del pintor, el quehacer artístico, ubicó su significado en un plano terrenal, ya que por años dependía el oficio primeramente del toque divino, se veía la pintura a un nivel más alto que el ser humano y al ejecutante un vehículo divino, con los años a lo largo de la historia se creó el mito del pintor bohemio, que mediante un toque de inspiración creaba, algo muy similar al toque divino; no así en los primeros años de 1920 en México, en donde el pintor adquiere el mismo nivel de importancia que cualquier obrero, llámese: albañil, carpintero, campesino, etc., esto tiene relevancia ya que antes de la revolución mexicana el país estaba sumido en una gran diferenciación social, pocos eran ricos y muchos eran pobres, tal vez por esta diferenciación que al término de la revolución mexicana se quiso amalgamar una sociedad más homogénea, justa e incluyente.

“...el hecho mismo de que los pintores se organizaran en un *sindicato* implicaba ya de por sí una toma de posición frente al *Arte* y su ideología, puesto que ello expresa cómo se caracterizaban así mismos y a su trabajo no en los términos aristocráticos heredados desde el renacimiento, es decir, como seres privilegiados tocados por la mano divina, hacedores de una tarea intelectual y por tanto superior, sino como *trabajadores manuales* que deciden organizarse gremialmente para defender sus derechos y llevar adelante su trabajo.”¹⁴

¹³ Goldman, M., Shifra, *op cit*; p. 165.

¹⁴ Cimet Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, México, 1992, p56.

Los porfiristas se encontraban con una ideología ambigua, ya que al ser americanos y vivir en América, adoptaban los usos y costumbres europeos, tal vez es un lastre que se lleva desde la colonización hasta nuestros días en pleno 2015 siempre se quiere reproducir los modelos sociales y económicos del extranjero; en ese entonces se menospreciaba lo mexicano, lo nacional, prueba de ello es lo siguiente: “La vida nuestra, el indígena, la tradición propia, no eran temas y fundamentos dignos del arte. Hasta las piedras del edificio de correos fueron traídas de Europa.”¹⁵

Esta enajenación reinante en el país en las primera década de 1900, generó el descontento en la sociedad, había claras diferencias entre lo hecho en Europa y en México, quedando un país sin pies ni cabeza, el mismo Palacio de Bellas Artes como lo menciona Luis Cardoza y Aragón con el edificio de Correos, se traía la materia prima del países lejanos en vez de mirar a materiales propios, es el malinchismo en su máxima expresión.

“La pintura mural refleja panegírica, hermosa, oficial, contradictoria, crítica, inauténtica, demagógica, evasiva, epopeyicamente (pintura cívica, muchas veces más pintura revolucionaria o de la Revolución Mexicana, sin destacar u ocultar el dolor tremendo que hay detrás de lo pintoresco), la aceptación entusiasta o conformista, la adaptación hueca y retórica a lo que ocurría, la protesta frente a ello, la inhibición; en fin esta pintura es la mejor imagen de esos años.”¹⁶

El lado oficial del muralismo es en su momento primordial, sin este mecenazgo, a lo mejor no habría tenido los alcances que tuvo nacional e internacionalmente, como se dijo en un principio surgió a partir de la propaganda nacionalista y de la idea de Vasconcelos de dar el verdadero valor a las cosas en este caso a la identidad del mexicano, fue gracias a este apoyo que hoy tenemos el Antiguo Colegio de San Ildefonso decorado con ellos, la Secretaría de Educación Pública, entre otros tantos recintos de las más variadas características desde cárcamos hasta hospitales.

¹⁵Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, Era, México, 2da edición, 1988, p.99.

¹⁶Cardoza y Aragón, Luis, *op. cit.*, p. 121.

“La significación de la pintura mural no es sólo la inmersión humanista en los veneros de sus tradiciones. Es, sobre todo la expresión individualizada y fascinante de lo nacional, para lograr de esta suerte universalidad y una concepción propia reveladora del presente y totalizadora del mundo. Lo más nuestro es lo que mejor podemos comprar.”¹⁷

De tal manera que el muralista dio a conocer a los caudillos de la Revolución mexicana, Villa y Zapata, el pasado prehispánico lleno de civilización y no como se les veía como salvajes; se descubrió ese otro México que es capaz de sorprender de enseñar, a modo del realismo francés se retrató a ese mexicano promedio, el que no tiene para adquirir un lienzo, el que trabaja jornadas extenuantes, por los cuales México tiene esta identidad, no lo hacen los poderosos sino aquellas manos trabajadoras bajo la sombra del anonimato que no tienen los reflectores de un Obregón, de Porfirio Díaz, entre tantos otros.

“El nacionalismo de los muralistas *tenderá* así a diferenciarse del Estado y a desbordar sus límites, en tanto que busca por su parte una salida antiimperialista y socialista; es ése el resorte radicalizador de un terreno aparentemente común en un principio.”¹⁸

De los primeros trabajos del muralismo en lo que era la antigua Preparatoria Nacional número 1, al ahora Antiguo Colegio de San Ildefonso en sus primeros murales no hay una crítica directa contra el sistema, con esto quiero decir que no hay una coartada en contra del gobierno sino que hay digámoslo así una crítica superflua como lo hiciera Jean Charlot en las escalinatas del edificio con el fresco *Matanza en el Templo Mayor* que como su nombre lo indica es la representación la matanza que hiciera Pedro de Alvarado a la sociedad Mexica indefensa, así mismo el mural del anfiteatro Simón Bolívar de Diego Rivera *La Creación*, así como J. Clemente Orozco con *Maternidad*, por citar algunos ejemplos; son murales a modo del gobierno en curso, hasta cierto punto propagandísticos.

¹⁷ *ibidem*, p. 130

¹⁸ Cimet Shojjet, Esther, *op. cit.*, p83

La crítica política y social que se dió en el muralismo mexicano, queda marcada de una manera contundente en el actual Palacio de Bellas Artes, adosados al muro se encuentran una serie de murales que cumplen con su fin crítico, la pintura es un medio por el cual se desprenden varios usos, por así decirlo, adquiere nuevos significados, a partir del uso que se le da a la imagen sobre el soporte, puede ser con una intención decorativa, propagandística o transgresora, de ahí que, sobre todo la pintura mural tradicional, está totalmente ligada a la decoración.

“Otra importante función que el arte puede desarrollar es la crítica social. Sociológicamente, es interesante constatar que solo en la época contemporánea se legitima la posibilidad de que el arte pueda ser utilizado como un instrumento de denuncia social, al menos en lo que se refiere al arte vinculado a la cultura de las élites...Que el arte pueda utilizarse como instrumento de crítica social tiene mucho que ver con las condiciones políticas.”¹⁹

Por ejemplo el fresco en la época prehispánica se utilizaba para adornar los exteriores e interiores de los recintos ceremoniales, tumbas entre otras edificaciones, en la época del muralismo mexicano su función como se mencionó también con fines decorativos, aunque con un giro sustancioso en el uso de la imagen, se empleó como propaganda política, destinada a favorecer al presidente Obregón. El elemento decorativo, mencionado, surge desde el momento en que el mural es pensado para un espacio en específico, que tiene que ser acorde a la estructura arquitectónica del edificio, en donde se colocará, así pues, la pintura mural es dependiente de la arquitectura, por lo tanto, desde su raíz.

La mera decoración no resulta del todo en el tríptico de David Alfaro Siqueiros llamado *Nueva democracia*, que originalmente se llamaba: *México por la democracia y la independencia*, fue encargado en 1944, sólo contaba con el panel central, se realizó en conmemoración el final de la Segunda Guerra Mundial y la victoria de los aliados. El muralista agregó dos tableros, formando un tríptico, contundente, reaccionario, hacia un evento de tal monstruosidad humana; se añadieron *Víctimas de la guerra* y *Víctima del fascismo*, realizados en piroxilina.

¹⁹ Furió Vincenç, *Sociología del arte*, Cátedra, España, 2000, p. 130.

“Justo en la víspera de la derrota del nazismo, el fascismo y el imperio japonés, Siqueiros recibe el encargo de pintar un mural en el interior del Palacio de Bellas Artes con el título original de *México por la democracia y la independencia* que luego varió al más general de *Vida y muerte*... Para conmemorar la victoria contra el Eje, en 1945, fueron añadidas dos pinturas de 2.46 por 4 metros en los laterales del mural titulado en definitiva como *Nueva democracia*.

El título de una y otra pintura adosadas al muro, es el de *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo*.”²⁰

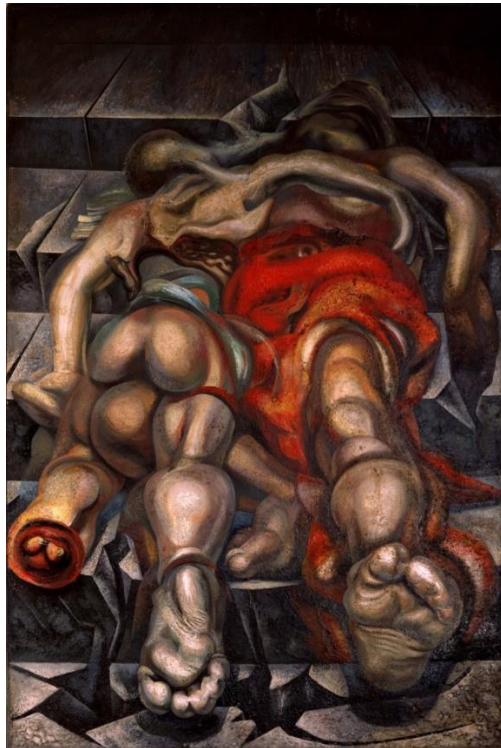


Fig.2 David Alfaro Siqueiros, *Víctimas de la guerra*, 1945, Piroxilina,

En el panel *Víctimas de la guerra* (figura 2) , presenta dos figuras cercenadas, sin rostros, los colores son sombríos, resaltando el rojo de la sangre de los cuerpos mutilados, la composición es en escorzo, generando una sensación de pertenencia, de atracción, a esa verdad atroz; en la guerra no hay vencedores ni vencidos, sólo perdedores, sólo hay sufrimiento y sangre, que Siqueiros retrata con su característica pincelada envolvente, matérica, generando así grandes volúmenes en las figuras, generando gran expresión visual.

²⁰Conde, Teresa del, *et al*, *Los Murales del Palacio de Bellas Artes*, Américo Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Italia, 1995, p. 94.



Fig.3 David Alfaro Siqueiros, *Nueva democracia* (fragmento), 1944.

El panel central, *Nueva democracia* (fragmento), (figura 3) Siqueiros, realiza una composición con una línea de horizonte baja, la imagen es totalmente dinámica, dado el manejo de pincelada envolvente y llena de fuerza, el pintor realiza una secuenciación de la imagen generando un movimiento visual, lo que añade dinamismo; la paleta de color tiende hacia las tierras y la grisalla, resaltando la paleta con pequeños acentos rojos y amarillos. El pintor muestra el torso de una mujer desnuda, rompiendo las ataduras, cadenas, es la imagen de la libertad, simbolizada por el gorro frigio que porta y sostiene una antorcha semejando el fuego nuevo, fuego libertario, que desde las entrañas de la tierra emerge purificada, como el fénix, para renacer en una nueva democracia, dejando atrás a un soldado estéril, grisáceo, opacado por esta gran fuerza exógena de la libertad liberándose de las ataduras del pasado, yendo hacia un nuevo porvenir.

“El dinamismo de la obra es el correlato visual a una noción de la democracia donde la libertad no resulta esencia inmóvil, sino una condición surgida de la tierra arrasada en la presencia del cadáver del militar. La composición móvil es interpretadora y fomenta la producción del sujeto de la nueva democracia que tendría que ser dinámica en todo momento, así fuera el del descanso.”²¹

²¹Conde, Teresa del, *op. cit.*, p.96

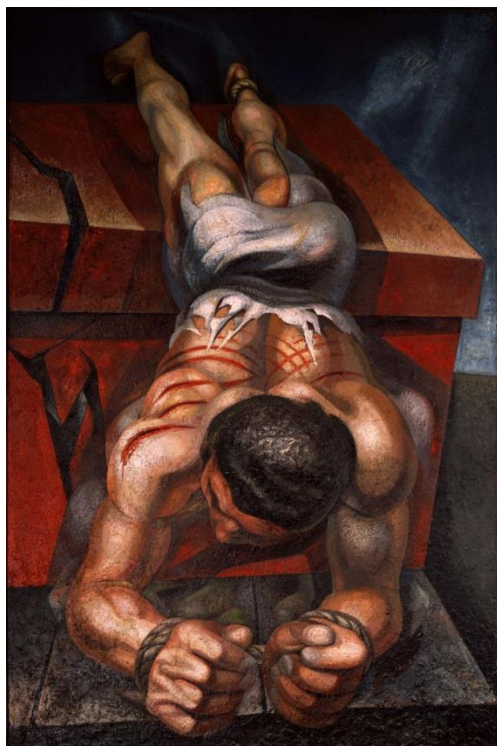


Fig.4 David Alfaro Siqueiros,
Víctima del fascismo, 1945.

En *Víctima del fascismo* (figura 4), David Alfaro Siqueiros genera una imagen contundente y vivencial, esto se debe al manejo de la forma y la pincelada, además la estructura de la forma no contiene verticales y horizontales, lo cual hace una imagen dinámica, sin tensión superficial; la línea de horizonte es baja y la figura humana esta puesta en escorzo, esto genera un juego visual de cercanía e inmersión por parte del espectador en el tablero. La paleta de color es sombría, predominan los grises con las tonalidades tierra, el contraste lo da el color rojo de la escalinata.

Se maneja una reacción de dolor hacia el espectador, yace el cuerpo de un hombre torturado, atado de manos y pies, colocado boca abajo, en una escalinata, la imagen una vez más, emplea la ausencia de rasgos faciales, generando así un acercamiento con la psique humana, ya que es una reflexión de la crueldad del ser humano y reflexiona sobre la igualdad de sufrimiento durante la guerra, donde no hay vencedores ni vencidos. Como se mencionó antes, se añadieron los tableros verticales, después de la Segunda Guerra Mundial.

El mural *Nueva democracia* engloba la posición del muralista a lo que es la guerra, ya que desde su propia experiencia la vivenció en la Revolución Mexicana y en La Guerra Civil Española, sabía de las atrocidades que es capaz el ser humano al deshumanizarse, así que reflejó desde una perspectiva propia, lo que es el sufrimiento en la guerra así como la pérdida total de la democracia en ella y de los valores humanos. De esta apropiación que hiciera Siqueiros del tema, hace la imagen así como la pintura genuina, llena de sentimientos, no sólo se ven como cuadros de batallas de antaño, vacías, faltas de veracidad, ya que sus realizadores no lo vivieron; en cambio el mural está cargado de sentimientos, que se ven reflejados por esta apropiación del tema central de la obra, lo cual lo digiere para que el espectador de alguna u otra forma comprenda el significado amplio de la palabra guerra así como la salvación, por así decirlo, a través de la democracia. “El tema *Nueva democracia* (1944) estuvo acorde al momento: la lucha por la democracia contra el nazifacismo; además reflejó su planteamiento de “en la guerra arte de guerra”...”²²

Dentro de esta crítica social, no puede faltar un personaje que se caracterizó por su gran manejo técnico, así como su mente inventiva, me refiero a: Diego Rivera que en su periodo en EUA y tras haber regresado, se presentó un cierto estancamiento en el sentido de popularidad, no se hablaba tanto del artista, en otras palabras el interés de la prensa había mermado. Por ese entonces se acababa de construir el Hotel Reforma y se le encargó para este mismo un políptico, el cual como el de Nueva York, fue él censurado una vez más en 1936 y colocado después en el Palacio de Bellas Artes en el año 1963.

El mural consta de cuatro frescos en tableros transportables, la técnica que por excelencia destaca en el muralista, además del gran manejo técnico que desplegaba en su pintura, decidió plasmar el México que conocemos, lleno de matices y extremos opuestos, con carencias, inmerso en la discriminación, avasallado por el abuso de poder y sobre todo la corrupción y el despojo al país.

²²Lazcano, Ana Cecilia, *et al, Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p.125.

Dentro de este mural hay escenas más subversivas que otras, pero con un común denominador, contienen una represalia al acontecer del mexicano y a la visión del extranjero que tiene por nosotros y que aún en pleno siglo XXI siguen los mismos prejuicios; este mural cuenta con cuatro paneles cuyos nombre son: *Danza de los Huichilobos*, *México Folclórico y Turístico*, *La dictadura*, y *Agustín Lorenzo o (Danza de Huejotzingo)* realizados en 1936.

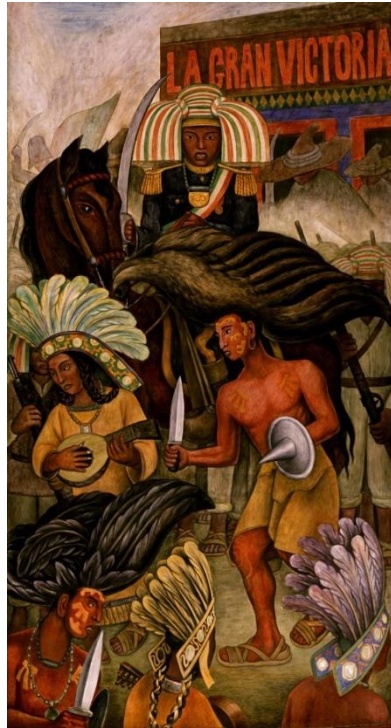


Fig.5 Diego Rivera, *Danza de los Huichilobos*, 1936, Fresco sobre tablero transportable, 295X210 cm, Palacio de Bellas Artes, México.

En el tablero que nombró *Danza de los Huichilobos* (figura 5) Diego Rivera emplea una estructura piramidal, coronada con el militar, la línea de horizonte es baja, en los personajes del primer plano, hay una secuenciación de la forma, que genera movimiento, su paleta se centra en los grises y tonalidades tierra, realiza una abstracción de la forma, muy presente en su trabajo, su calidad es innegable, tiende a los colores fríos, remarcados por acentos de color como lo es el morado. En la temática hay una clara alusión a la sobrevivencia de nuestro pasado, este pequeño fragmento lucha por no extinguirse, sino estar presente en la nueva conformación de la sociedad, mexicana; con sarcasmo e ironía aparece un gran letrero “La gran Victoria”, pudiéndose interpretar como la victoria del mundo prehispánico ante la llegada de las huestes conquistadoras, logrando perdurar sus usos y costumbres.



Fig.6 Diego Rivera, *Agustín Lorenzo (Danza de Huejotzingo)*, 1936, Fresco sobre tablero transportable, 295X210 cm, Palacio de Bellas Artes, México.

En el tablero *Agustín Lorenzo (Danza de Huejotzingo)* (figura 6), Diego Rivera emplea una composición dinámica, barroca, genera el mural a partir de una helicoidal, genera un juego de las formas con mucho movimiento, que potencia con el relincho del caballo, así como, la disposición secuencial de los soldados franceses, su paleta es colorida, tiende al contraste por complementarios: rojo-verde y azul-naranja; la línea de horizonte la sitúa abajo, generando una pose estoica del protagonista, retomando una visión propia de la escultura. La temática hace referencia a la Batalla del 5 de mayo de 1862 en Puebla, México, donde el ejército francés fue vencido por el ejército mexicano y el ejército irregular de Zacapoaxtla²³; además el pintor retrata a forajido popular mexicano, llamado, Agustín Lorenzo²⁴.

²³ Municipio al norte del estado de Puebla, cuyo significado es Lugar de donde se cuenta el zacate, de origen Náhuatl.

²⁴ Forajido conocido por su banda, Los bandidos de Río Frío, se dice que las grutas de Cacahuamilpa fueron descubiertas por él ya que servían de refugio tras sus fechorías, el pueblo encubría a la banda quienes se veían recompensados al puro estilo de Robin Hood.

Como un aviso hacia el lector, no retomaré uno a uno, los cuatro paneles ubicados en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, ya que, desde mi punto de vista, son dos paneles los que muestran, más claramente, el sentido de esta investigación, como del respectivo capítulo, de lo contrario, me alejaría del objetivo, del cual quiero ser lo más concreto, para evitar lo más posible, distintas lecturas al texto, que no concuerden con la lectura que quiero dar a entender.

“La elección de Rivera, de los temas inspirados en el carnaval, no debe tomarse llanamente como una ilustración de las fiestas populares. Se trata, más bien, de la presentación de metáforas, con carácter crítico, sobre procesos de sobrevivencia y emancipación en la historia de México.”²⁵

No se puede hablar de David Alfaro Siquieros y Diego Rivera, sin mencionar a José Clemente Orozco, quien con su temática ácida, que lo caracterizó, plasmó el fresco titulado: *El circo contemporáneo*, en los años 30. En este se remarca una lucha carnavalesca, de las ideologías, fascista, comunista y la religiosa, temas que llaman la atención de J. C. Orozco. Donde critica duramente la política mundial, de esos años, ante La Guerra Civil Española, en donde, quedó marcado para la posteridad, la indiferencia tanto de naciones europeas, así como, de la iglesia católica, ante este conflicto; ellos permitieron que las masacres en España se llevaran a cabo con total impunidad.

“Durante esta guerra civil, al mismo tiempo que los hombres se mataban, preparándose para mayores matanzas, las altas esferas de la política internacional representaban, entre sí, lo que para Orozco fue el circo de los emblemas. La suástica y el fascio; la cruz y el gorro frigio; la hoz y los signos de la fraternidad liberal se entregaban, entonces, a una abyecta farsa dentro de la cual se engendró la guerra que, poco después, habría de ensangrentar al mundo.”²⁶

²⁵Lozano, Luis Martín, *et al, Diego Rivera Obra mural completa*, TASCHEN, Italia, 2007, p 388.

²⁶Antonio, Rodríguez, *la pintura mural en la obra de Orozco*, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, México, 1983, p. 82



Fig.7 José Clemente Orozco, *El circo contemporáneo*, 1936-1937, Fresco, 9.60X11.30 m, Palacio de Gobierno del Estado de Jalisco.

Orozco emplea una composición triangular en el fresco: *El circo contemporáneo* (figura 7), como se encuentra en una escalinata, el muralista, empleó las líneas diagonales, se adaptó al espacio arquitectónico; a pesar de que se puede observar un atiborramiento de personajes, no lo es así en parte, ya que dentro de este caos, hay un orden, como si fuera una ramificación van saliendo líneas compositivas de la punta superior izquierda del fresco, generando así una disposición armónica; aquí la línea de horizonte es muy baja, casi nula, lo que genera en el espectador una inmersión en el fresco, da la sensación de ser un personajes más. El tratamiento del color se característico del pintor, emplea la grisalla con ligeros toques de color, el manejo de la forma es caricaturesco, esto no es malo, sino que sus personajes tienen gestos grotescos y exagerados, resaltando más la escena, "...el circo de las ideologías –las del fascismo alemán, italiano y japonés al lado de las del comunismo ruso-, todas ellas encarnizadas en una interminable y delirante perorata."²⁷

²⁷Cervantes, Miguel y Mackenzie, Beatriz Eugenia (eds.), *José Clemente Orozco: Pintura y verdad*, Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2010, p.216.

1.2.1 Diego Rivera *El hombre controlador del Universo*

Después del gran revés mediático, que le propinaron a Diego Rivera en su estadía en Nueva York los magnates Rockefeller. En su regreso a México, el muralista recibió la oferta por parte del gobierno mexicano de un espacio en el recinto el Palacio de Bellas Artes, CDMX, el cual decidió tomar. Repintando y reinterpretando *El hombre controlador del universo* (figura 8) en el año de 1934. Este fresco movable se caracteriza por el gran morbo e incertidumbre que envolvía al mismo, se deseaba ver la obra concluida y que fuese destruida en suelo estadounidense en 1933.



Fig.8 Diego Rivera, *El hombre controlador del universo*, 1934, Fresco sobre panel, 4.85X11.45 m, Museo del Palacio de Bellas Artes, México.

El muralista emplea una disposición simétrica en su composición, las elipses y círculos están presentes, en la parte central del mural, esto ayuda a romper con la tensión que genera el paralelismo de la disposición de las formas, tanto el lado izquierdo como el derecho tiende hacia la verticalidad de los personajes, rompiendo esta tendencia en la parte superior de cada segmento, se emplean líneas diagonales que armonizan tanto la disposición vertical como horizontal, estas también ayudan a resaltar y envolver las formas circulares de la parte central y más importante del fresco. La línea de horizonte que emplea es baja, generando un gran espacio y teatralidad, su composición es excéntrica, parte del centro hacia a fuera, como una explosión, generando un movimiento visual muy notorio. En cuanto a la

forma se refiere se plasma ese estilo tan característico de Diego Rivera, la abstracción estilizada de la forma, dotada de un gran manejo técnico y pictórico; él era una persona de contraste negro-blanco, no había matices, o algo era malo o bueno y en el mural se nota, emplea el contraste de color Cálido-Frío, dando sentido a su postura política, usa la grisalla para armonizar el color, resaltando y opacando los distintos tonos como los rojos, verdes, etc.

El mural consta de un mensaje abiertamente político, Rivera ilustra de manera concreta, dos facciones, las compara visualmente, retrata el capitalismo y el socialismo. Compositivamente hablando, el mural parte de una imagen central que divide en dos al fresco: el lado capitalista se halla representado por la socialité, así mismo retrata a Charles Darwin, desde mi entender es parte de una analogía con la frase: la supervivencia del más fuerte, la cual tiene una gran similitud con el capitalismo, sólo los fuertes, en este caso la clase privilegiada, vive y lo hace de una forma llena de lujos y excentricidades, el sustento de ésta forma de vida se da a partir de la fuerza económica, tecnológica, pero sobre todo de una gran infraestructura militar, el empleo de aviones y lanzallamas, así como la explotación laboral y de recursos naturales.

La figura central es un obrero que controla al universo, este hombre no es alguien ordinario, aunque el término sea ambiguo, la sencillez del personaje es su mayor virtud, ya que simboliza a las mayorías a nivel global; es en esa clase obrera que toda ideología se sostiene, es por tal motivo su relevancia y el protagonismo que se le brinda en la imagen. En una serie de elipses Rivera muestra el microcosmos y el macrocosmos, del lado oscuro, el capitalista, se encuentran células enfermas, podridas, son una clara referencia al pensar del artista sobre esa ideología explotadora, así como emplea colores fríos; del lado socialista, todo lo contrario, usa colores cálidos y se observan células sanas, es ahí donde se maneja una realidad utópica hacia un sector, que es recurrente en la obra mural de Diego R., como lo hiciera con la representación de los conquistadores y los pueblos prehispánicos, reflejando una visión utópica del lado indígena y una atrocidad del bando español.

Así del lado contrario el muralista retrata el ideal mundial, el socialismo, lo representa con Lenin en un estrechamiento de manos fraternales con las diferentes etnias del mundo, no hay racismo, coloca a un pueblo organizado, cívico, a lado de León Trotsky y Karl Marx, ellos junto con la gente común, derrotan la ideología fascista que representa esta gran estatua cercenada de la cabeza, en la cual se identifica la suástica; esta visión contempla una unión entre gobernantes y gobernados; en su contra parte se encuentra una manifestación social.

“La sección del capitalismo está dispuesta en el lado izquierdo, el mundo socialista en el opuesto. Los habitantes del primer orbe observan tras el cristal, una escena de la *dolce vita* de los poderosos magnates, mientras en las avenidas de Nueva York una manifestación obrera es agredida por la policía montada. En el espacio opuesto ante la mirada del pueblo aparece la imagen de Lenin compartiendo cordialmente con los representantes de diversos pueblos bajo la agresiva presencia de un soldado yanqui, una lección contra el racismo norteamericano; a un lado un desfile de jóvenes deportistas marca una vez más las diferencias de un sistema y otro, diferencias que Rivera subrayó de manera contundente; el capitalismo se manifiesta por la agresión, por la guerra con un poderoso ejército y sus armas destructoras como los lanzallamas y la aviación; en tanto que el socialismo está por la paz, así lo demuestra una concentración de trabajadores el Primero de Mayo en la Plaza Roja de Moscú.”²⁸

Ante esta comparación de dos mundos opuestos Rivera muestra el camino que él cree correcto, el socialista, la ayuda al prójimo y no su explotación para fines de unos pocos; es su postura política, agresiva en el entendido del descontento sufrido un año atrás en Estados Unidos, es que se aprecia este mensaje claro y contundente, de una forma narrativa, pero no por ello carente de una gran pintura.

²⁸ Conde, Teresa del, *et al*, *Los Murales del Palacio de Bellas Artes*, Américo Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Italia, 1995, p, 28.

1.2.2 José Clemente Orozco *Catarsis* y Frescos de San Ildefonso.

En 1934 José Clemente Orozco realizó un mural movible, en paneles, el fresco se titula *Catarsis* en donde se libra una batalla entre hombres y máquinas; aparece una verdadera depuración, purificación del ser humano, tras su autodestrucción con la tecnología que creó, esa misma tecnología se supone mejora la calidad de vida de las personas, aquí se presenta en su estado más oscuro y devastador, un medio aniquilador de los ideales, esta visión decadente es coronada por tres sexoservidoras igual de repugnantes y grotescas que la guerra a sus espaldas; “Toda una “putología” se despliega en sus cuadros y en su obra mural, en donde ha captado los rasgos más distintivos de las mujeres de alquiler de barrios degradados como el viejo Dos de Abril o Las Vizcaínas.”²⁹

Orozco tras haber sido nombrado Alfredo Ramos Martínez director de la Academia de San Carlos, fundó las escuelas de pintura al aire libre donde el artista no encontró cabida, ya que si bien la idea en un principio parecía buena, fue degradándose al punto de ser una imitación de una corriente europea, idea que los estudiantes en su momento empezaban a cuestionarse.

Él se fue familiarizando en la zona de la Ciudad de México, empezó a embriagarse de los espectáculos que ahí presentaban, del ambiente, de la gente que frecuentaba la zona, así surgió la famosa serie de acuarelas *La casa del llanto* donde retrata la vida en el burdel al nivel de Henri Toulouse-Lautrec.

“En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos damas y caballeros borrachos.

Mi estudio era muy frecuentado por las diosas más radiantes. Les encantaba verse retratadas en mis pinturas y se las llevaban gustosas después de servir de modelo para las mismas.”³⁰

²⁹ Manrique Jorge Alberto, *una visión del arte y de la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p.224 (Tomo II).

³⁰ Clemente Orozco José, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, Era, México, 1981, p.33.

Ante esta contextualización, la presencia de mujeres de la vida galante en Orozco es continua, utilizadas muchas veces para enfatizar lo podrido de una situación como lo es *Catarsis* (figura 9) donde aparecen triunfantes, satisfechas ante el derramamiento de sangre; la imagen de la batalla es estremecedora, pero ante el caos generalizado, al final surge algo bueno, las llamas del fondo terminarán por consumir la barbarie, purificando así al ser humano.



Fig.9 José Clemente Orozco, *Catarsis*, 1936, Fresco sobre panel, 5.49X11.45 m, Museo del Palacio de Bellas Artes, México.

El tratamiento espacial parte de las diagonales, un punto central donde se ramifican el resto, el uso de la máquina da aire de modernidad ya que hay una relación con la industrialización, José Clemente Orozco emplea con maestría el contraste cromático por complementarios, las luces rojas, las llamas incandescentes, se equilibran con el verde de la carne de las prostitutas así como el que se encuentra en los cuerpos combatientes, este gran contraste es apaciguado con tonos grises propios de la maquinaria, el color del acero, si se dividiera el mural justo sobre la mitad, del lado izquierdo se aprecian tonos cálidos, verdes, naranjas, rojos; del lado derecho son mayoritariamente fríos, los tonos azules, rojos, violáceos, son tonos apagados. El que haya pintado cuerpos inertes, apuñalados dramatizan y potencializan el exterminio, su dibujo es magistral, denota fuerza, hay una

simplificación del cuerpo humano generando mayor expresión. La línea de horizonte es baja, casi nula, generando una inmersión del espectador ante el mural, Orozco emplea las diagonales, que tanto lo caracterizan, dadas a partir de las formas dispuestas en el fresco; la profundidad la resuelve con la contraposición, lo cual da como resultado una imagen impactante. “Pocas obras tienen, como ésta, una fuerza tan poderosa. Las armas, los fusiles, los puñales, los tubos, los cilindros, están cargados de energía. Energía es el embate vital de los unos contra los otros”³¹

Esta visión de purga ha tenido desafortunadamente cabida en el siglo XX con el estallido de La Primera Guerra Mundial (1914-1918) donde murieron millones, igualmente en su predecesora La Segunda Guerra Mundial (1934-1945) donde se finalizó con 50-70 millones de víctimas. Tras finalizar, hubo un tiempo de paz, poco duradera, constantemente la humanidad se encarga de ir poco a poco llenando el recipiente, hasta que se desborda en un río de sangre.

No cabe duda que *Catarsis* es un fresco sobresaliente, pero no por esto demerita el trabajo realizado en La Escuela Nacional Preparatoria, que funge en aquellos años, como un espacio de apertura hacia una nueva forma de observar el arte, en este caso la pintura, pintura mural, desalineándose de la enseñanza extranjera que vendría siendo un yugo para las generaciones de las primeras décadas del siglo XX, en donde se veía con gran superioridad lo hecho en el viejo continente, desechando prácticamente lo que se hacía aquí en México, donde se idolatraba a manera de dioses del Olimpo a artistas como Velázquez, Rembrandt, Leonardo da Vinci, entre otros tantos.

No por esto quiero dar a entender, que estos grandes maestros no son importantes, ellos tienen una consagración como los grandes artistas de su tiempo, honor a quien honor merece; solo que bajo este contexto había nula credulidad a lo que realizaban las manos mexicanas, se veía como algo de segunda clase.

³¹ Rodríguez, Antonio, *la pintura mural en la obra de Orozco*, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, México, 1983, p.71.

Es así bajo este marco que se inicia la gesta muralista mexicana alentada por Gerardo Murillo, el Dr. Atl., quien incitaba a los jóvenes estudiantes de la Academia de San Carlos a no menospreciar lo que realizaban las manos mestizas, como mexicanos tenían las mismas oportunidades que un europeo, en pocas palabras, no eran más ni menos, sino iguales.

“Imposible que un desgraciado mexicano soñara siquiera en igualarse con el “extranjero” y al extranjero se iban todos para “consagrarse” y si alguna vez se acordaban del país atrasado donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro, pese a la “consagración”, que no impedía que fueran considerados por allá como rastacueros tropicales.”³²

De esta forma éstos jóvenes encabezados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Jean Charlot, entre otros, lograron tras una pausa retomar los muros que habían dejado por el estallido de la Revolución Mexicana.

“Orozco señala en 1923 su proyecto para la decoración del patio grande o Colegio Grande de San Ildefonso. El tema general es el de *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*, y los temas parciales del primer piso serían: *La virginidad, La adolescencia, La juventud, La gracia, La belleza, La inteligencia, La fuerza*. Puede advertirse que son temas de orden general, sin, aparentemente, referencia alguna a la realidad mexicana ni menos a la circunstancia del país que iniciaba la reconstrucción revolucionaria.”³³

José Clemente Orozco pinta inicialmente los frescos: *La lucha del hombre con la naturaleza, Tzontémoc, Cristo destruyendo su cruz, Los elementos y La Trinidad revolucionaria*.

Cristo destruyendo su cruz pasa a *La huelga*, *La trinidad revolucionaria* es modificada, los murales *Los elementos y Tzontémoc* dan paso a *La trinchera*, *La lucha del hombre con la naturaleza* da lugar a *La destrucción del viejo orden*, por último realiza *El banquete de los ricos*.

³² Clemente Orozco José, *op. cit.*, p.21.

³³ Manrique Jorge Alberto, *una visión del arte y de la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p.230 (Tomo II).

De lo anterior resalta el fresco *Maternidad*, (figura 10) el cual está ejecutado con la fisionomía europea, estéticamente clasicista, hay una gran influencia de Sandro Botticelli, es un fresco que da un giro de 180° grados temáticamente a partir de la post revolución que se vivía en ese momento, además es el único fresco que se respeta íntegro de la primer etapa.



Fig.10 José Clemente Orozco, *Maternidad*, 1923-1924, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México.

“El mismo Orozco que buscó inicialmente un clasicismo en la gran tradición, y apuntaba a los grandes valores espirituales, apenas unos meses después se burlaba ferozmente de todos los supuestos grandes valores: los religiosos, los civiles, los políticos.”³⁴ Este Orozco renovado, impulsado por aquello que se libertó en la Revolución mexicana y lo que dejaba el conflicto, agarró los andamios demoliendo esas cadenas de su propia idiosincrasia que lo sujetaban, librándose el mismo, plasmando una visión crítica más fidedigna a la realidad, su realidad, cuestionando a la clase política, a los poderosos y a todas aquellas personas e instituciones que formaban parte del sistema que regía a México.

³⁴ Manrique Jorge Alberto, *op. cit.*, p.233.



Fig.11 José Clemente Orozco, *El banquete de los ricos*, 1923-1924, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Retomando el mural *El banquete de los ricos* (figura 11), J. Clemente Orozco innovó la manera representacional del fresco agregando la caricatura al muro, se exageran los rasgos fisionómicos, resaltando más el gesto, la acción de los personajes; es una composición dinámica la que maneja el pintor, la cual se divide en dos segmentos, habiendo una jerarquización de los personajes, de forma piramidal, en el segmento de arriba se utiliza el punto de fuga, para dar profundidad, así como la superposición de los elementos que se maneja en la parte inferior. Resalta esta diferenciación de zonas las clases sociales representadas: el proletariado y la nobleza decadente, decadencia enfatizada con la sobremesa, ese gran banquete, imagen obscena, burlona, uno de los dos ricachones señala hacia la riña de obreros, el otro tiene en la piernas una prostituta de aspecto soez, la cual añade el toque final, ante desagradable imagen; mientras debajo de esta suntuosidad la clase obrera en una riña sin lógica, el símbolo Comunista se hace presente, el martillo y la hoz, son partícipes de la lucha, un tercer personaje interviene en la pelea, la clase

privilegiada se regodea ante el conflicto. "...muestra una pequeña orgía de capitalistas que transcurre, para regocijo de ellos, mientras los obreros, irracionalmente divididos, riñen brutalmente entre sí"³⁵

El tratamiento pictórico es poco más que una grisalla, apenas un poco de color es agregado a la cal, hay un contraste de color cálido-frío, en la parte inferior son fríos hay presencia de rojos y morados, en la parte superior tonalidades cálidas, naranjas amarillos y azules. Orozco enfatiza el manejo que hay de los pobres, son y lo seguirán siendo, son mayoría en México, por conveniencia del sistema, usándolos a su conveniencia para generar su riqueza y para su diversión, bufones y esclavos al mismo tiempo.

Lamentablemente éste mural encuentra aún vigencia en un sistema Capitalista y globalizador, pareciera que la lucha que se efectuara en la Revolución mexicana hubiera sido en vano, ya para 1923 el muralista lo percibía así, hoy en día, en pleno 2016 las cosas no parecen mejorar, al contrario, los ricos son más ricos y los pobres son más pobres, gran incongruencia en un país, con tantos recursos a su alcance.

*"En los primeros tres años de su gestión, Enrique Peña Nieto y su secretario de Hacienda, Luis Videgaray, han venido esgrimiendo un falso discurso económico sobre una pretendida prosperidad nacional. Lo cierto es que convirtieron el país en una fábrica de pobres, según demuestran las propias cifras de instituciones como el Inegi y el Banco de México. Ante esta lacerante realidad, las pregonadas reformas estructurales –la fiscal y la energética– sólo evidencian un crecimiento torpe y excluyente. Al parecer, lo único que se multiplica en México es la pobreza. Y todo indica que esta situación no cambiará en los últimos años."*³⁶

³⁵ Rodríguez, Antonio, *op. cit.*, p.31.

³⁶ Acosta Córdova, Carlos, *Trienio de Peña Nieto, fábrica de pobres*, Recuperado el día 25 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/414091/economia-fabrica-de-pobreza>.



Fig.12 José Clemente Orozco, *La ley y la justicia*, 1923-1924, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

En una esquina del primer piso se adosa en el muro el fresco: *La ley y la justicia*, (figura 12) imagen que plasma una visión transgresora, acerca de la justicia; en este mural impera el estilo caricaturesco de José Clemente Orozco, la imagen es dinámica debido al tratamiento de los personajes, su postura en contrapunto, lo denota, el tratamiento colorista es sombrío, la grisalla es la gran protagonista, sin dejar a un lado, pequeños acentos de color. La actitud de los personajes es burlona, las expresiones faciales que logró él artista, son protagónicas en el fresco, la ley se encarga de hacer cómplice a la justicia, de corromperla y apuñalarla; Orozco plasma decadentes y embriagados a estos personajes; es la imagen de un baile tenebroso a la vez repugnante, la justicia se mancha de sangre, tiene mal puesto el vendaje de los ojos, eliminando así esa imparcialidad, así como la balanza se tambalea.

Los supuestos órganos que cuidan y salvaguardan a los ciudadanos están embriagados por la corrupción, no existen tales instituciones, es una representación muy concisa la que hiciera el muralista.

El empleo de la caricatura en la vida de J. Orozco no fue algo nuevo que surgiera en los muros del actual Antiguo Colegio de San Ildefonso, sino que es algo que ya manejaba con antelación (figura 13), como es sabido la caricatura se ha usado para ridiculizar a una persona; este concepto innovador, de mezclar el ARTE, académico, con la caricatura, habla del ingenio y a la vez picardía por parte de él.



Fig. 13 José Clemente Orozco, *La Carta*, 1914, Tinta sobre papel, 28.2 x 37.7 cm, Colección INBA, Museo Carillo Gil, Ciudad de México.

“Sus primeras caricaturas se publicaron en 1906 en las páginas de *El Mundo Ilustrado* y de *El Imparcial*...Continuaría publicando caricaturas en los años veinte en *El Herald*, *El Machete* y *L'ABC* con su inigualable estilo punzante, sarcástico y demoledor. A lo largo de su obra, la caricatura mantendría siempre una presencia fértil y dialógica con su pintura apareciendo en lienzos y en muros con singular gracia y desparpajo, atenuando, por una parte su visión trágica de la vida con algunas pinceladas de livinidad y de humor.”³⁷

Como advertencia hacia el lector, no incluyo todos los murales de San Ildefonso, ya que, sólo tomo los más concisos y fuertes, desde mi opinión personal, además el revisar cada uno de los murales del recinto que pintara José Clemente Orozco sería un trabajo desgastante para el lector y no tendría caso salirse del tema principal.

³⁷ Cervantes, Miguel y Mackenzie, Beatriz Eugenia (eds.), *José Clemente Orozco: Pintura y verdad*, Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2010, p.30.

1.3 El cartel en la Guerra Civil Española.

El cartel, los panfletos, las pintas y en general todos aquellos elementos que contienen al mismo tiempo: inmediatez y masificación, esto quiere decir en términos más prácticos una rápida producción gráfica, en serie, y de fácil acceso a la sociedad, son elementos vitales para toda revuelta social; llámese marcha o en una guerra. Estos elementos de boicot social, por así llamarlos, son empleados subversivamente contra lo que se conoce como el sistema, todas aquellas instituciones políticas y privadas que manejan el país; el descontento social en un mundo como este no es ajeno temporal y espacialmente, en el que la cúpula del poder se mantiene en ese estatus por la explotación del débil, éste término un tanto ambiguo, ya que es a partir del proletariado que estas pocas personas gozan de ese poder.

El cartel en la Guerra Civil española iniciada el 17 y 18 de julio de 1936, funge como un elemento primordial, como un arma intelectual contra las fuerzas sublevadas del General Franco, la cual concientizaba a la gente, informaba de primera mano lo acontecido, era la voz del pueblo que se levantaba contra el fascismo, ya que los medios oficiales estaban a favor del golpe de estado.

En esa época España estaba inmersa en el caos social y político ambos lados eran violentos, el país se había dividido en dos grandes grupos el comunista y defensor de la soberanía y el fascista seguidor de Francisco Franco, *el Generalísimo*, así pues se inmiscuían al conflicto dos corrientes a nivel mundial el fascismo y el comunismo, encabezados el primero por Hitler y Mussolini, el último por Stalin cada uno apoyando el bando que beneficiara sus intereses, Hitler con Franco y Stalin con la República; esta guerra fue una pequeña demostración táctica y armamentística de lo que se avecinaría con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, ya que el país ibérico sirvió de un gran campo de pruebas para los dos bandos extranjeros.

La Guerra Civil Española, se detonó por varios motivos la desigualdad social, la misoginia y la consolidación de un estado laico, etc. incitaron al conflicto.

“La mujer que cometía la temeridad de asomar la cabeza dese el parapeto y meterse en el territorio patriarcal de la política era acusada de fresca y de ahí a ser vista como una puta había solo un corto paso...Semejante misoginia prevalecía menos en el ambiente más cosmopolita de la izquierda en Madrid y Barcelona...En la derecha la independencia femenina estaba muy mal vista. Cuanto más lejos de la metrópoli, más agudo era el problema.”³⁸

Por infortunio aún en pleno 2016 la misoginia sigue vigente en la población, no sólo en México sino a nivel internacional; en las primeras décadas de 1900 la situación de la mujer era más precaria que en la actualidad.

“...en más de 40 ciudades de nuestro país, miles de mujeres indignadas y esperanzadas expresaron su repudio y su hartazgo ante la violencia machista, gritando: “¡Vivas nos queremos!”. También miles de hombres las acompañaron en su protesta, ubicados en un segundo plano, respetando el protagonismo de quienes pensaron y organizaron esta movilización nacional contra las violencias machistas.”³⁹

La iglesia Católica mantenía un estatus de poder preponderante, las huestes de Franco tenían poca tolerancia con personajes subversivos, incómodos, por así llamarlos, los cuales eran quitados del camino de las formas más cruentas, tal es el caso de Federico García Lorca.

“Una de las víctimas más famosas del terror derechista, no solo en Granada sino en toda España, fue el poeta Federico García Lorca...había firmado con regularidad varios manifiestos antifascista y tenía relaciones con organizaciones tales como el Socorro Rojo Internacional.”⁴⁰

³⁸ Preston Paul, *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*, Debolsillo, España, 2010, p.100.

³⁹ Lamas, Marta, *¡Vivas nos queremos!*, Recuerdo el día 26 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/440050/vivas-nos-queremos>.

⁴⁰ Preston Paul, *op. cit.*, p.118.

En ese entonces se mataba gente en cantidades brutales, por el simple hecho de manifestar su descontento hacia la derecha española, por tales motivos de censura, el cartel tomó una función social, dejando atrás, su parte comercial y publicitaria.

“...a los presos se les sometió a un juicio rudimentario y fueron fusilados por crímenes como no ir a misa, leer a Rousseau y a Kant, criticar a Hitler y a Mussolini o admirar a Roosevelt.”⁴¹ En pocas palabras se necesitaba de muy poco para ser asesinado por la mano Fascista, el cartel entonces se valió de su carácter masivo, su fácil producción y bajo coste, para su propagación en el territorio español en las dos partes involucradas. Se usó el cartel porque capta la atención del transeúnte, además informa de manera inmediata y simplificada, así las personas que los elaboraban salvaguardaban su vida en el anonimato.



Fig. 14 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Óleo sobre lienzo, 349.3X776.6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Ante esta situación atroz, lo más representativo, dentro del ámbito pictórico es el mural *Guernica* (figura 14), pintado por Pablo Picasso en 1937, donde presenta la destrucción de un pequeño poblado vasco llamado Guernica; la región vasca fue la última en ser dominada por el Fascismo.

⁴¹ *ibidem*, p.144-145.

“...no existe la más mínima duda de que Guernica fue destruida por la Legión Cóndor alemana; más aún, ese hecho es el que da al suceso un significado militar, porque la ciudad fue la primera en la historia del mundo en quedar enteramente destruida por un bombardeo aéreo.”⁴²

Dos años después de Guernica fue el fin de la guerra el 31 de marzo de 1939, Franco había sido el vencedor, su hegemonía fue respaldada por el poderío alemán, que usara al país como conejillo de indias, además contribuyó que el *Generalísimo* era una persona sanguinaria, contaba con 47,000 soldados bien entrenados del Ejército de África que eran famosos por su brutalidad; ayudó también la displicencia de la comunidad internacional acerca de España salvo tres naciones: Alemania e Italia, del bando Franquista y la URSS del lado del Gobierno, movidos por intereses expansionistas y por causa y efecto; ya que Franco al ser ayudado por Alemania suponía una hegemonía fascista que Stalin no permitiría.

Por si fuese poco la comunidad española que huyó de la dictadura, muchas de ella engrosaron los campos de concentración nazis más tarde, otros tantos fueron perseguidos y asesinados con ayuda de los países vecinos y otro tantos de españoles que se quedaron, se convirtieron en segunda clase, no gozaban de los privilegios de los vencedores, además hubo una ola de suicidios ya que era preferible morir en propias manos, que caer en manos del Fascismo.

El cartel cumplió un excelente trabajo de resistencia, así como de propaganda al lado de los republicanos, estos impresos invadieron las calles y lugares de gran concurrencia pública; todos alentando a la resistencia a la fuerza del General Franco, así como del apoyo nazi-fascista. “El antifascismo fue el comportamiento común entre una gran mayoría de intelectuales y artistas, pero también lo fue entre el pueblo llano y sobre todo entre el proletariado.”⁴³

⁴² Preston Paul, *op. cit.*, 278.

⁴³ Madrigal Pascual, Arturo Ángel, *Arte y compromiso: España 1917-1936*, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, p.203.



Fig.15 Josep Renau, *Partido Comunista*, 1936

El cartel, *Partido Comunista* (figura 15), de Josep Renau, realiza una imagen contundente, con mucho movimiento, dado a partir del uso de las diagonales, así como de la secuenciación en los rostros, este dinamismo es equilibrado por una vertical muy marcada que surge del fusil y la bayoneta, esta interacción de direcciones forma al centro un espacio vacío, en el cual se escribe el llamamiento a unirse al movimiento; en la parte colorista prevalece el tono rojo, dado por la temática. La mirada hacia arriba que tienen los rostros, refleja solemnidad y espíritu combativo comunista, enfatizado por la bandera ondeante, con el martillo y la hoz. “El cartelista es el artista de la libertad disciplinada, de la libertad condicionada a exigencias objetivas, es decir, exteriores a su voluntad individual”⁴⁴

Hay una cohesión de diferentes estratos sociales, es un cartel que hace propaganda al reclutamiento militar, por parte de la Unión Soviética, así como del gobierno republicano buscando engrosar sus filas, en diferentes ámbitos, no sólo el combativo.

⁴⁴ Renau, Josep, *función social del cartel*, Valencia, 1976, p. 60.



Fig.16 Solá, *Mes Homes!, Mes Armes!, Mes Municions!*, 1938.

El cartel *Mes Homes!, Mes Armes!, Mes Municions!* (figura 16) de Solá, destaca la secuenciación de la forma, un hombre armado con fusil y bayoneta venciendo una gran suástica, el color es mínimo pero de gran contraste e impacto visual, hay una notoria presencia de la diagonal, que influye en el dinamismo de la imagen así como en el movimiento. Este movimiento va de izquierda a derecha dando un dinamismo a la lectura del cartel, no sucedería lo mismo si se ubicase de derecha a izquierda, por la forma en que se lee en occidente de izquierda a derecha. El cartel alude a una clara rebelión en contra del Fascismo.

“Sin duda, el cartel fue la punta de lanza que penetró en las conciencias de muchas personas que fueron captadas por las organizaciones políticas y sindicales. Sin embargo, no fueron éstas el origen de la elaboración de un lenguaje plástico que configuraría unas imágenes contundentes, sino más bien los propios artistas, quienes con una visión plena del momento y sumergidos en una tarea a todas luces comprometida con la situación que se estaba viviendo, impulsaron esa lanza que señalaría una trayectoria seguida por muchos, abriendo un camino importante que marcaría la pauta a seguir por todo tipo de organizaciones, incluidas las institucionales...”⁴⁵

⁴⁵ Madrigal Pascual, Arturo Ángel, *op. cit.*, p. 270.

1.4 La Academia de San Carlos en México 68.

Tras el choque estudiantil el 26 de julio del año 1968, por parte de la escuela Vocacional 2, Vocacional 5 y de la escuela particular Isaac Ochoterena en donde intervino la fuerza pública. En consecuencia días más tarde los estudiantes se unieron a la conmemoración de la Revolución Cubana, protestando por las agresiones de aquel enfrentamiento, esto incito al estudiantado a tomar las Preparatorias 1, 2, 3 en represalia, culminando así con el mítico bazukazo; días después se reunieron los jóvenes en la explanada de Rectoría en Ciudad Universitaria para tener el conocimiento de la postura de las autoridades, el Rector Javier Barros Sierra convocó a una marcha con el gremio de estudiantes, así empezó el Movimiento estudiantil del 68.

“Para la década de los sesentas la Academia de San Carlos contaba con una reputación y tradición de alcurnia entre las escuelas universitarias; lo mismo se le consideraba revolucionaria y mexicanista que bohemia y desenfrenada.”⁴⁶ Esta disidencia y reputación fue muy bien ganada en la huelga dos años antes, hablando de 1966, en donde se concilio un nuevo plan de estudios, se implementaron cursos semestrales, talleres libres, también desapareció la materia de artes aplicadas y se abrieron cursos nocturnos de artesanías y artes plásticas; factores que hoy día gozamos gracias a ésta camada de estudiantes ávidos de progreso, de ideas nuevas y refrescantes, que innovaron en un plan de estudios obsoleto y en decadencia, además que no cumplía ya con las necesidades de la época.

La vida bohemia en la que se etiqueta la carrera sólo es el reflejo de la diversión y esparcimiento de la juventud, intentando alejarse de la represión social y familiar en aquellos tiempos, no sólo se dio en ésta escuela ingerir alcohol o hacer uso de sustancias psicotrópicas, no es un principio, sino más bien en aquella década de los 60s como hoy en el año 2016, son comportamientos generalizados en el estudiantado ya que es una etapa de descubrir, tanto cosas buenas como malas.

⁴⁶Luna Cárdenas, Daniel Librado, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, UNAM, México, 2008, p 59.

En el mismo año de la huelga de la Academia San Carlos hubo cambios abruptos dentro de la UNAM, se destituyó al rector Ignacio Chávez reemplazado por Javier Barros Sierra, al mismo director de la ENAP habiendo un itinerante Rodolfo Briseño Aceves hasta el nombramiento de Antonio Trejo Osorio; es de recalcar que en el año 66 se dio un cambio en la forma de pensamiento en la juventud, nació con más arraigo el sentido de lucha por sus convicciones, abriendo una brecha para el año del 68.

Ya en la cohesión del movimiento estudiantil y tras unirse las distintas escuelas, la Academia de San Carlos fungió como una fábrica de ideales libertarios, tenía mucho a su favor: la ubicación dos calles atrás de Palacio Nacional, contaba con talleres de Gráfica, materiales para elaborar todo tipo de propaganda, además de personas que podían asesorar aquel individuo ajeno a los materiales y el uso correcto de ellos.

“Los jóvenes, ayer indiferentes se unían a las filas de los descontentos. Entonces los estudiantes buscaron formas propicias para divulgar su movimiento y dar a conocer al pueblo de México sus demandas; lo hicieron a través de distintos recursos informativos: volantes, pasquines, mantas, desplegados, comunicados, propaganda visual, carteles, caricaturas, pegas y panfletos.”⁴⁷

No hay mejor forma ni mejor lugar para exteriorizar la ideología, que en un lugar concurrido como el Zócalo capitalino, donde hay una gran afluencia y muchos de personas transitan por el corazón de la ciudad, eso no quiere decir que solo se concentrara la propaganda en éste punto, pero si era una referencia inmediata, desde personas de provincia, clase obrera, así como aquellas dotada de cierto poder y autoridad, recibían la información de los inconformes a un gobierno represor, el priismo⁴⁸ se mantenían en la cúpula de poder sin ninguna resistencia clara de por medio ya sea otro partido, un sindicato o movimiento, hasta ese año.

⁴⁷ Luna Cárdenas, Daniel Librado, et al, op cit, p 139.

⁴⁸ Palabra que hace referencia al Partido Revolucionario Institucional, PRI,

El presidente Gustavo Díaz Ordaz sobrepasó el poder que le es otorgado en un país soberano; usando artilugios de una Dictadura como: asesinatos, desapariciones, represión, se benefició de los Juegos Olímpicos de México 68, empleando una cortina de humo para los crímenes que cometía, sus redes llegaban a censurar medios impresos, radiofónicos y televisivos; lo que buscaba el Movimiento estudiantil del 68, hoy en día se sigue exigiendo, como lo es la libertad de información, esto se observó con el movimiento del 2012 #YoSoy132, que entre sus principales demandas se encontraba la libertad en los medios de comunicación.

Este movimiento llegó a ser tan eficaz, en su divulgación, que claramente fueron captando la atención de otros sectores de la sociedad que no se compraban la idea del gobierno y veían coherencia en las demandas juveniles uniéndose a la causa radical para los sectores que apoyaban al régimen, pero era un movimiento que estaba ahí en boca de todos, para bien o para mal.

Personajes célebres y de diferente índole apoyaron el movimiento estudiantil como: el músico Óscar Chávez, el pintor José Luis Cuevas y Vicente Rojo, así como el escritor Carlos Monsiváis, entre muchos otros, realizaron un festival cultural en las islas de Ciudad Universitaria, C.U., de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Ciudad de México. Era un reflejo que no sólo era de lo que había logrado una manifestación, sino que también era motivo de celebración un puñado de jóvenes había puesto en jaque a la máxima autoridad de un país, además de contagiar a un pueblo que se solidarizó con la demanda de sus estudiantes.

Tras una marcha, se logró rescatar a los presos políticos, pero iba en incremento el uso de la fuerza, tanto así, que el rector Javier Barros Sierra pidió el cese de marchas e impedir cualquier roce con el gobierno, tenía buenas intenciones sin lugar a duda, pero la manera en la que él trató de proteger la autonomía universitaria era vista con desconfianza; después del 18 de Septiembre de ese año nada sería igual, la autonomía universitaria fue violada, las palabras casi proféticas de la máxima autoridad de la UNAM se habían hecho realidad, había entrado la fuerza pública a las instalaciones de Ciudad Universitaria, CU, en la Ciudad de México, a amedrentar al movimiento estudiantil.

La Academia de San Carlos como era de esperarse fue reprimida, baleando la fachada como un acto desesperado de erradicar la propaganda tan incómoda y como un claro aviso de lo que era capaz el régimen autoritario, no importaba donde se encontraran los grupos disidentes eran presas de intimidaciones, después del 2 de septiembre de 1968, el estar contra el gobierno era sumamente riesgoso, Tlatelolco fue tomado el 21 de septiembre de ese año, tras la defensa de sus habitantes y la Vocacional 7, viéndose rebasados horas más tarde por contingentes militares; el uso de la fuerza pública se había agotado, las tropas militares trataban de instaurar el orden.

Estos acontecimientos dieron camino al genocidio del 2 de Octubre, diez días después de la matanza, se realizó la apertura de los Juegos Olímpicos, juegos manchados de sangre inocente.

“Los juegos Olímpicos se inauguraron el 12 de octubre, diez días después de la masacre; el Estadio Olímpico Universitario México 68 estaba a rebosar... Cuando Gustavo Díaz Ordaz apareció en el estrado, una rechifla gigantesca acompañó a todo lo largo de su discurso inaugural...”⁴⁹

Pasando éste trago amargo la Escuela Nacional de Artes Plásticas siguió firme en sus convicciones propagandísticas aun cuando los talleres donde se creaban e imprimían las imágenes más emblemáticas de la huelga, fueron destruidos a finales del mes de noviembre. Jóvenes como Jorge Perezvega, Jesús Martínez, entre otros tantos que permanecieron en el anonimato haciendo pintas en camiones, carros, paredes, entregando el material que se producía en los talleres de estampa, nos regalaron imágenes difíciles de olvidar y que han servido en conflictos posteriores. “A pesar de la represión, la barbarie y el asesinato, San Carlos siguió produciendo propaganda, volantes, carteles pequeños y pegas la huelga se mantuvo hasta el 4 de diciembre, al día siguiente el CNH se declaró disuelto.”⁵⁰

⁴⁹ Martínez Della Rocca, Salvador (comp.), *Otras voces y otros ecos del 68: 45 años después*, VI Legislatura, Asamblea de Todos, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 123

⁵⁰ Luna Cárdenas, Daniel Librado, et al, op cit., p.206 .

El caso más reciente de movimiento estudiantil es el: #YoSoy 132 que desde mi perspectiva sigue a nivel de relevancia a lo acontecido en el 68.

“...el #YoSoy 132, movimiento que demostró creatividad y uso alternativo de las llamadas ciber redes sociales, las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, como una nueva cultura o como un nuevo territorio de disputa por el establecimiento de la verdad.”⁵¹

Sobre todo por ser un movimiento de la juventud exigiendo democracia, democratización de los medios de comunicación, el uso que se le dio a la tecnología cibernética mediante la cual se convocaron marchas en repudio al PRI, a Televisa y Tv Azteca, medios que claramente apoyaban al entonces candidato Enrique Peña Nieto. Había rechazo generalizado de la juventud hacia un renacimiento del sistema priista, culminando con lo acontecido el primero de Diciembre del año 2012 en la to presidencia de Enrique Peña Nieto; encarcelamientos injustos, agresión, marchas empañada por grupos de choque, censurando la información a conveniencia del Estado.

Lo mismo que sucedió en el Movimiento estudiantil del 68, se reflejaba en la actualidad, había prensa vendida, no dejaban vislumbrar la verdad sobre un régimen podrido y corrupto como el del presidente Gustavo Díaz Ordaz en aquellos años.

“La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, en el que se envuelve a la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva, de difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar a la participación...Durante el Movimiento, la Escuela Nacional de Artes Plásticas se convirtió en un organismo vivo que supo asumir su responsabilidad social.”⁵²

⁵¹ Martínez Della Rocca, Salvador (comp.), *op. cit.*, p. 127.

⁵² Grupo Mira, *La Gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*, Universidad Nacional Autónoma de México, Sentido Contrario, Zurda, UV y D, ACADI, México, 3^{ra} edición, 1993, p.15

Haciendo un paréntesis, advierto al lector de la ejemplificación que se hace del Movimiento estudiantil del 68 con el Movimiento estudiantil #YoSoy 132 del 2012, son movimientos que tienen similitudes, pero a su vez grandes diferencias, desde mi punto de vista, el movimiento del año 2012 nutre la experiencia y sobretodo da un testimonio tangible para las nuevas generaciones, que llegaron a verse inmersas en el más reciente, así mismo es un hecho que me tocó vivir y es importante retomarlo en un trabajo como este. También cabe destacar *El halconazo* matanza ocurrida el 10 de junio de 1971, contra integrantes de una marcha para la liberación de presos políticos, en la Ciudad de México, por grupos paramilitares, fue después del 68 la siguiente gran movilización estudiantil; movilizaciones que continuaron años después y que cabe darles notoriedad ante este tema.

Los medios de comunicación en aquella época, no son muy diferentes que en la actualidad, la famosa *caja china*⁵³, la utilización de información basura: selección mexicana, novelas, famosos, todo este exceso de datos determina el enajenamiento de las masas que acostumbran consumir televisión, y no en referencia al aparato sino al contenido malo de esta

“La propaganda oficial adormeció, enajenó y desvió la atención social hacia la inminente realización de los Juegos Olímpicos, Pareció durante los años siguientes, que el 2 de octubre se olvidaría. Los dirigentes políticos apostaron equivocadamente a la “mala memoria del pueblo”.⁵⁴

El cartel como en todas las justas sociales, tiene un papel significativo, en el 68 no fue la elección, los temas son de los más diversos y ocurrentes, tienen la inventiva de la juventud, una juventud que despertaba del letargo que habían tenido sus padres y abuelos, en ellos reflejaban el descontento hacia el régimen Priista, hacia la brutalidad policiaca y la indiferencia de las mayorías. Si sólo en las luchas que son justas se uniera el país entero, la voz del pueblo realmente sería escuchada y no callada mediante la enajenación colectiva y derramamiento de sangre, que fielmente se retrató en el 68.

⁵³ Expresión descalificativa que se hace hacia el televisor, donde se repudia su contenido.

⁵⁴ Martínez Della Rocca, Salvador (comp.), *op. cit.*, p.21



Fig.17 *Desaparición del cuerpo de granaderos*, 1968.

El cartel de nombre *Desaparición del cuerpo de granaderos* (figura 17) es un reflejo del pensar colectivo del estudiantado acerca de los encargados se mantener el orden, la paz y velar por la justicia, se encontraban en el bando equivocado, de la represión, del abuso, se les presenta como gorilas con casco, desprendidos de toda individualidad y libre albedrío. Es una imagen clara y contundente, refleja una pérdida de identidad por parte de los granaderos, su sencillez a la vez es su gran virtud, ya que es de fácil comprensión.



El cartel *1968 año de la prensa vendida* (figura 18), retrata una pantalla de un televisor, con un perro frente a un micrófono, es una imagen visceral, y contundente se puede leer como la censura de los medios al movimiento estudiantil, surge una fuerte analogía entre los comunicadores y los caninos, perros al servicio de su amo. La calidad de la forma es expresiva y dotada de fuerza además se emplea el grabado como lo hiciere José Guadalupe Posada.

Fig. 18 Jorge Pérez Vega, *1968 año de la prensa vendida*, 1968.

1.5 Dos expresiones diferentes altitudes.

Daniel Lezama, pintor egresado de la ENAP, en la década de los 90's, una de sus características es la transgresión del espectador, mediante imágenes que se entrañan en la psique, la manera de abordar temas es audaz, puede realizar tanto un cuadro como *Los niños borrachos*, como naturalezas muertas, no hay una temática en concreto que lo defina viene y va por los caminos ya recorridos, va transmutando, juega con el significado de lo bello y lo grotesco, pictóricamente hablando, en como representa la forma y la temática; la manera resolutiva del cuadro *Los niños borrachos* (figura 19) ejemplifica lo anterior.



Fig.19 Daniel Lezama, *Los niños borrachos*, 2000, Óleo sobre tela, 170X130 cm, Colección Privada.

Es un cuadro visualmente repugnante, dado la interacción de los personajes, pero la poética visual es muy llamativa; emplea una pincelada suelta y a la vez con bastante carga, no es el típico cuadro sobado, qué es típico en ésta época, haciendo referencia al *sfumato* del Renacimiento, en cambio en Lezama hay emotividad. La escena se divide en dos partes, además de estar ambientada en un espacio cúbico, la composición tiende ser paralela a la vertical y horizontal del bastidor, pero los personajes del primer plano rompen con esta tensión, se encuentran en una posición dinámica, como las posturas del barroco, el tratamiento del color es por colores análogos y contraste por complementarios, rojo-verde, amarillo-violeta.

Una ventaja en él pintor es la no sobreexplotación de la caracterización del estereotipo mexicano, que surgiera en los años 20, un pasado prehispánico casi utópico, una sobrevaloración de nosotros mismos; la obra de Daniel Lezama no recae sobre estos sentimentalismos decadentes, esto no quiere decir que sea malo el emplear ollas, petates, huaraches y demás artículos, él mismo los ha utilizado pero de otra forma, los usa para contextualizar una región o un sector de la población en específico, que la mayoría puede identificar, hay una comunicación con las masa, usa lenguaje sencillo y colectivo.

El cuadro anterior alude a aspectos como la luz y tal vez en la emotividad del tratamiento del color a los cuadros de Bartolomé Esteban Murillo (figura 20) en los que trata la niñez de una manera muy humana, real, por contradictorio que esto suene, niños sonrientes pero inmersos en las carencias, igualmente Lezama retrata personas comunes, sin caras bonitas, plasma al México que conocemos todos, es un retrato de la pobreza; la madre pasiva, atenta, vulgarmente representada, contempla la escena de los hermanos, la niña embriagada orina al hermano mientras la carga, genera una situación chistosa o desagradable según el criterio, en los atuendos de los niños se observa la bandera de México.



Fig. 20 Bartolomé Esteban Murillo, *Joven Mendigo*, 1650, Óleo sobre lienzo, 137X115 cm, Museo de Louvre, París, Francia.

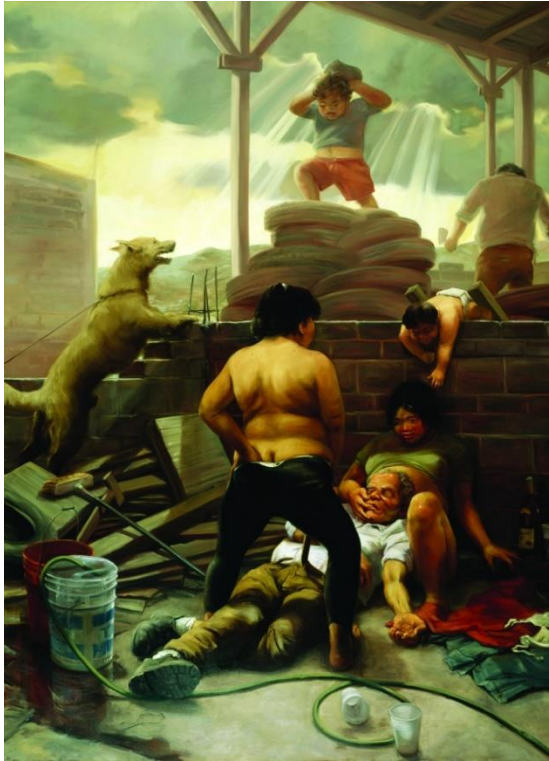


Fig. 21 Daniel Lezama, *Obra Negra*, 2001, Óleo sobre tela, 270X190 cm, Colección Privada.

Esta vida de la clase obrera mexicana se ve reflejada en el lienzo *Obra negra* (figura 21) nos muestra una imagen lasciva, en el centro de la composición se representa las bajas pasiones de la condición humana, retadoras hacia el espectador, se presenta la diversas formas de relacionarse en el amor y el sexo, abruptamente interrumpida por un niño que funge como la moral; como el título lo refiere es aquel México marginal, novelesco; la mujer retadora hacia el hombre, casi fálica, se erige ante la embriaguez del momento, asumiendo el rol de su jerarquía. La dualidad que maneja Daniel Lezama es vital, ésta tiene que ver con el papel que desenvuelven sus personajes, mientras unos se centran en lo “oscuro”, por así decirlo, otros se rigen por la luz, intensificando el discurso entre ellos; esta dualidad transgrede al espectador. La línea de horizonte es baja, su composición es cúbica, elementos que influyen visualmente a ser partícipe de la escena, las tonalidades grises, se potencializan por el contraste por complementarios rojo-verde. “La carnalidad, la indiferencia, la ternura, o el fatalismo confluyen en los personajes de éstas pinturas para constituirse en una herejía contra la sensibilidad contemporánea.”⁵⁵

⁵⁵ *El espejo Oscuro de Daniel Lezama*, Recuperado 10 de diciembre del 2015, de <http://www.daniellezama.net/espanol/perfil.php>.

Ante esta nueva tendencia temática agresiva de los últimos años en la pintura aparece la figura del *Street art*, que es la evolución del grafiti, como toda expresión artística va transformándose con el tiempo por una necesidad o búsqueda, por citar un ejemplo lo encontramos en el Romanticismo con figuras como William Turner, el mismo Delacroix dieron pauta al Impresionismo; de ésta misma forma el grafiti consolidó un movimiento que surgió en el *underground*, en la ilegalidad, la característica más tangible heredada a éste nuevo arte fue precisamente eso, se instauró como una nueva forma de expresión para las clases bajas en un sistema capitalista como el estadounidense, concretamente en Harlem, Nueva York, uno de los barrios más conflictivos. Pero el grafiti no nace en Nueva York sino resurge, siglos antes en el Antiguo Imperio Romano, aparecían pintas en las calles. “Su filosofía y razón de ser han evolucionado como todas las artes y movimientos artísticos, a medida que la sociedad va sufriendo cambios socio-políticos y culturales, pero su esencia continúa siendo la misma (transgresora y contra sistema).”⁵⁶

Quizás el intervenir los espacios urbanos y colocar su firma, por así decirlo, tiene que ver con un sentido de pertenencia olvidado, propiciando que de alguna manera los “escritores”, nombre por el cual se llama a quien ejerce el *Street art* y es el término más correcto, llenaron ese vacío al dejar huella en las casas, edificios y vagones del metro haciéndose dueños de ese objeto de manera simbólica y efímera, llenando ese hueco de pertenencia.

En sus inicios del grafiti se firmaba con los nombres de sus creadores, pero a medida que fue acrecentándose su difusión empezaron a encontrarse con personas que se llamaba igual, de ahí que se utilizaran los apodos, pseudónimos que identificaran a una persona en concreto haciendo uso de una especie de *copyright* que en este nuevo arte está claramente marcado por ser una expresión de crítica dura, hasta cierto punto incómoda, difícilmente algún escritor utilizaría su nombre real en su trabajo, además de ser este oficio, por llamarlo de algún modo totalmente ilegal, en cualquier país del mundo.

⁵⁶ Bou Louis, *Street Art, Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*, Monsa, Barcelona, 2006, p7

Un cambio importante que se dio en el arte urbano fue en trabajos más elaborados, surgió el trabajo en el taller y todo lo que implica un arte serio: estudio de la composición, el color, del espacio o espacios donde se iba a colocar, la metodología, entre muchas cosas más, que se alejaban de su antecesor, distinguiéndose por las cosas más inmediatas, se pintaba a la prima, claro había un bosquejo pero era rudimentario, se empezaron a utilizar nuevos materiales y herramientas, el spray y el rotulador dejaron de ser una constante dando paso a estenciles, calcomanías, al uso de pinturas acrílicas, del aerógrafo, el plotter, las fotocopiadoras, entre otros, ya no se limitaba el trabajo a un solo individuo, sino se involucran más personas. Desde mi punto de vista éste cambio del quehacer del artista urbano se dio a partir de realizar algo ilegal, es más fácil llegar a pegar una calcomanía, una hoja de papel impresa, ya sea grande o pequeña que llegar con cientos de botes de pintura y empezar a pintar.

“Las plantillas se han convertido en la práctica favorita de miles de artistas de todo el mundo, básicamente por la rapidez y calidad que ofrece esta técnica. Podemos decir que las plantillas sí son graffiti ya que se pueden incluir dentro del concepto de ilegalidad que envuelve al término...Las plantillas o stencils son un vehículo más para que el artista exprese sus ideas, ya bien reivindicativas de cualquier hecho socio-político de actualidad o para repetir infinitamente sus logos, dibujos y mensajes sobre cualquier superficie siempre bien a la vista del transeúnte.”⁵⁷

Si bien en las grandes ciudades se aprecian enormes áreas pintadas con murales efímeros en espacios como puentes, camellones, grandes paredes de instituciones públicas y privadas, se suman a la propagación de éste arte como una medida de frenar ésta expresión, otorgando espacios adecuados para las pintas, están en un error, todo aquel que se autodenomine *escritor* y cae en éste juego, no se puede decir que está haciendo arte urbano, si tiene el consentimiento del propietario no es válido, es un movimiento contra sistema, libre, sin ninguna atadura y así debe serlo, lo que en éstos casos se hace es el “Arte Aceptado”.

⁵⁷ Bou, Louis, *op. cit.*, p.10

Arte Académico que tiene cánones, respetado en todo el mundo, aquel resguardado en museos, del que se hacen subastas cuantiosas, se realizan catálogos, se hacen souvenirs para turistas, utilizándolo como un objeto de consumo y no un bien artístico-cultural, el que adquieren las grandes familias de la sociedad volviéndose en un objeto de status, casi fálico, al tener en su poder la obra de un artista de renombre como un Monet, un Picasso, un Rembrandt en la sala, no cualquiera tiene éstas posibilidades; es aquí sin duda la diferencia entre un arte y otro, uno se concreta en lo económico, en el poder, y el otro en un bien social, conmocionando a las masas, cuestionando el porqué de la vida, del autoritarismo de los gobiernos, de la doble moral que se maneja, en general es un anecdotario que ironiza los errores de la sociedad misma y sus gobernantes.

“El Street Art convierte las calles de las grandes ciudades en exposiciones de arte al aire libre, produciendo un importante impacto socio-cultural que permita una comunicación más universal, pues personas que nunca antes habían pisado un museo quedan absorbidas por esta macro-exposición artística.”⁵⁸

A mediados de los ochenta el grafiti se vio claramente influenciado por la cultura musical del *Hip-Hop*, nacido en 1970 como derivación del *Funk*, caracterizado por el uso de las mezclas y enlazado con el *Rap*, es un movimiento contra cultura, denunciante; a esta ola llegan los *breakers*, bailarines de *breakdance* y los *Mc's*, cantantes de rap; estas expresiones van ligadas con el *escritor* o artista urbano.

Con el trabajo de Banksy se logró voltear a éste tipo de arte con mayor interés, hizo que se aceptara como una expresión sería, esto propicio dos cosas, la primera una mayor difusión, ser aceptado socialmente, no así burocráticamente, ya no se les veía como vándalos, la segunda que cayera en la decadencia que se ha estado dando en estos últimos años en el “arte” como lo conocemos, los grandes precios en las casas de subastas.

⁵⁸ *ibidem*, p.9

Coleccionadores de artistas de renombre se interesaron en el *Street art* como algo novedoso un elemento de caché, impresiones que costaban un dólar se vendían en miles de dólares en cuestión de minutos; personajes como Space invader, Mr. Brainwash, Blek le rat, el mismo Banksy y colectivos alrededor del mundo despuntaron en fama y en el aspecto económico ensuciando por unos cuantos individuos el discurso del arte urbano, cayendo en el consumismo y lo que tanto repudiaban del ARTE.

Éste artista urbano se caracteriza por el empleo de los esténciles ya sea monocromáticos o poli cromáticos, al referirse a Banksy (figura 22) resalta la gran inventiva de sus personajes a la integración de éstos con el entorno urbano ya que aprovecha lo que las ciudades le otorgan al máximo, grietas, desprendimientos en muros, letreros; las pintas sobre las paredes y objetos encontrados en el lugar, forman parte de las ingeniosas composiciones de éste británico, que dan un mayor realismo e impactan al transeúnte.



Fig. 22 Banksy, *18 minutes*, 2006, Esténcil, Chalk Farm, London.

Con éste arte no es necesario ir al museo o a las galerías ellas invaden el espacio arquitectónico, dan vida a las crecientes construcciones de la gran urbe, alegran el tránsito por la ciudad, hace crítica constantemente de carácter político y social, políticamente en el aspecto de las vejaciones usadas por gobiernos de la G20⁵⁹ a países en desarrollo, como el muro de la vergüenza que divide Israel de Cisjordania y territorios palestinos, iniciando su construcción en el año 2002, (figura 23) en donde de manera irónica, casi utópica, descompone el significado del muro, generando un sueño infantil, inocente, niños en búsqueda de un lugar mejor para vivir, dejando un claro ejemplo de lo que es capaz el ser humano en la actualidad. La calidad de su esténcil es muy buena, hay una abstracción de la forma, pero con detalle, detalles que enriquecen la imagen, las poses de los personajes son naturales, con movimiento, hace que tenga personalidad el trabajo, dotándolo de individualidad, el manejo del espacio es sobresaliente.



Fig.23 Banksy, Esténcil, 2005, Belén, Palestina.

⁵⁹ Foro económico a nivel internacional, donde se reúnen los 20 líderes, presidentes, de las economías más importantes en el mundo, estos países son: Argentina, Australia, Brasil, Canadá, China, Francia, Alemania, India, Indonesia, Italia, Japón, México, Republica of Corea, Rusia, Arabia Saudita, Sudáfrica, Turquía, Reino Unido, Estados Unidos y la Unión Europea.

Como en su antecesor, el muro de Berlín del año 1961-1989, el muro de medio oriente entre Israel y Cisjordania; recientemente en la frontera de México con los Estados Unidos, sus levantamientos son actos criminales, racistas, aunque se maquilla con el tema de la seguridad. Esto nos habla que en el ser humano no hay una evolución sino todo lo contrario, estamos en constante retroceso, por lo tanto, ¿qué tanto nos podemos considerar una sociedad moderna?



Fig.24 Banksy, *Angel*, 2005, Esténcil, Londres.

Un hecho lamentable que retrata Banksy, es Guantánamo, en su esténcil llamado *Angel*, (figura 24) en donde se reafirma el descontento que hay sobre los presos de guerra y las humillaciones que sufren en estos campos. Los cuales no están muy alejados de Aushwitz, El Holocausto, habiendo una doble moral de por medio, una vez los que reprobaban éstos actos, ahora sean quienes lo realizan a plena luz del día y que los órganos mundiales encargados de los derechos humanos no hagan nada por erradicarlo. El esténcil es sencillo pero contundente, para dar un mensaje no se necesitan muchas palabras, y es esto lo que refleja la imagen; su sencillez es su gran virtud, los colores son puros y contrastantes, maneja el claro oscuro para dar volumen a la forma y delimitarla.

Como referencia Banksy utiliza los animales que usara el artista urbano, parisino, Blek le rat, (figura 25) a él tomó como referente en el esténcil, ya que fue el autor que lo implementó en el arte urbano, y además empezó a plasmar roedores en los muros en el año 1981.



Fig. 25 Blek le Rat, *Sin título*, 1981, esténcil, París, Francia.

Banksy inyecta personalidad a los roedores, utilizándolos como los bandidos que hacen el desorden público-visual, a su vez parodia a distintos sectores de la población con los roedores, caracterizándolos a su viva imagen, como las ratas raperas (figura 26), las militares o simplemente como delincuentes, resaltan a una sociedad reprimida.



Fig. 26 Banksy, *Sin Título*, 2005, esténcil, Londres, Inglaterra.

Capítulo II

¡Ahí está el detalle!

2.1 La ironía en la Pintura en México del siglo XXI.

Para definir ironía, lo primordial es enfocarse en el alma de ésta, para ello están los sinónimos, para abarcar y entender un concepto más amplio, entre los que se encuentran: sarcasmo, mordacidad, guasa. La definición en el diccionario es un tanto corta “(Del lat. *Ironia*) f. Burla fina y disimulada...Figura consistente en dar a entender lo contrario de lo que se dice”.⁶⁰ Es frecuente su uso en la sociedad mexicana, históricamente somos un pueblo que destaca por el uso del sarcasmo, vemos el lado cómico a los sucesos que nos rodean, ¡para ello basta un botón!

México es un país en el que se le brinda a un payaso un espacio informativo, éste personaje llamado *Brozo* “el payaso tenebroso” interpretado por Víctor Trujillo, en el programa matutino el Mañanero, programa de televisión abierta, donde se encargaba de cuestionar con más ahínco los sucesos de México, que los noticieros oficiales no llevan a cabo en los horarios estelares; éste fenómeno de la crítica y burla hacia la clase política se da desde una máscara, es el personaje quien es mordaz, no su autor, de esa manera él no es políticamente incorrecto se escuda tras esta máscara. El programa se inició 1994 en el radio, Grupo ACIR, en el año 2000 saltó a la Tv en el canal 40, CNI, y concluyó su transmisión en 4Tv el 24 de junio del 2016.

Otro espacio cómico informativo es el programa “Mikorte Informativo”, inicio el noviembre del 2009 y terminó el 26 de octubre del 2015 con los presentadores: Simeone Monarres, Manuel Changosé y Mónico Chimpanzón, como el nombre refiere son micos dando noticias en tono irreverente, a semejanza del *Planeta de los Simios* del director Franklin Schaffner, son totalmente irónicos, desde el mismo nombre del noticiero así como de sus personajes son dotados de comicidad, no hay tapujos entre ellos, dicen las cosas tal cual, no escatiman en mordaces comentarios hacia la sociedad y gobernantes, siempre hay un comparativo utópico, por así decirlo, con su planeta ficticio *Mikón* y él nuestro; en éstos dos casos hay una actitud de mofa hacia convencionalismos, éstos dos programas no se limitaron a repetir el estereotipo televisivo, sino lo contrario, fueron reaccionarios a las normas que rigen la T.V.

⁶⁰ *Lexipedia Barsa*, EUA, Encyclopaedia Britannica de México, 1984, p.648.

Lo anterior es un claro ejemplo en los *mass media*, pero éste fenómeno cómico y ácido se encuentra entre la gente que habita no sólo la capital, sino en toda la república mexicana, se hace parte del día a día. Somos un pueblo que nos gusta mofarnos de las desgracias naturales o humanas, más tarda en llegar una noticia oficial sobre una explosión o una inundación, en lo que se demora en sacar frases sarcásticas sobre el tema, o chistes.

Nuestra personalidad alegre como sociedad, siempre busca el lado bueno a las cosas, se ha cambiado el llanto por la risa, la afamada frase “a veces se ríe cuando llorar no se puede” engloba muy bien lo dicho con anterioridad, a veces no queda más remedio que burlarnos de nosotros mismos y hacer las desgracias más digeribles usando el sentido del humor.

Viendo la definición de ironía desde otra vertiente la retórica y poética nos dice: “Siempre la ironía es interpretada en su verdadero sentido gracias a algún grado de evidencia significativa que se halla en el contexto discursivo próximo...”⁶¹

Para entender el sarcasmo debe de haber un todo, no se puede comprender mediante pequeñas fracciones, palabras que no engloben la idea principal, igualmente es empleado ingeniosamente para no caiga en una agresión verbal directa, tiene una dualidad innata; Beristáin Helena⁶² (1988) menciona que la ironía de mimesis se centra en remedar el físico, la manera de hablar y la actitud de alguien. (p.275)

Ésta ironía de mimesis retomada por la autora conjunta los aspectos que más ataca al ser irónicos frente a una persona, continuamente se remeda el físico, la vestimenta con frases coloquiales como: ¿es la nueva camisa verdad?, haciendo referencia al estado de deterioro de la prenda. Este doble significado de las palabras abren camino hacia una vertiente conocida en el país el albur, el hecho de alburear a alguien es burlarse de la persona de manera grosera, en la mayoría de los casos aludiendo a temas sexuales; de ahí su gran similitud y diferencia con la ironía.

⁶¹ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, p. 272.

⁶² Beristáin, Helena, et. al. op. cit., p.275

En el aspecto psicológico se amplía el significado de la palabra asumiendo que se requiere de astucia para entretener el sarcasmo, semejándose al albur, aunque éste último no solo se limita a ofender, sino contiene referencias palabrería vulgar. “Uso del lenguaje con un sentido aparentemente contrario a la intención que lleva, o afirmación o ignorancia con alusión en cubierta a un conocimiento superior... de sarcasmo, que es generalmente más ofensivo”⁶³.

Al tratar la ironía en la Pintura se entiende más fácil y hay una retención mayor que de manera oral haciéndose participe el sentido de la vista, la imagen en este caso emplea un nuevo modo de comunicación visual se logra un entendimiento pleno de lo que se quiere decir, dado el fácil acceso que se tiene a éste que de una manera verbal no es posible ya que es efímero.

Éste fenómeno se puede realizar por distintas vertientes ya sea por la manera de resolución física de los personajes (de manera caricaturesca), o bien la temática misma de la pintura que denote el sarcasmo en los personajes (figura 27).



En este cuadro Vincent van Gogh alude al sarcasmo en su máxima expresión, retrata un esqueleto fumando, el protagonista se vuelve un objeto inerte realizando una actividad de la vida cotidiana del ser humano, el esqueleto se impregna de vitalidad. El tratamiento es característico del pintor, su pincelada envolvente y con fuerza, llena de sentimiento, asemeja a un retrato del periodo Barroco por la iluminación.

Fig. 27 Vincent van Gogh, *Calavera con cigarrillo encendido*, 1885-1886, óleo sobre tela, 32X24.5 cm, Amsterdam, Museo Van Gogh.

⁶³ Warren C. Howard, *Diccionario de Psicología, Fondo de Cultura Económica*, México, 1988, p.190

Como advertencia hacia el consultante, pretendo dar los distintos enfoques que han tenido, sin duda es un tema vasto, pero hablare de aquellas más afines al gusto estético que tengo, sin por ello demeritar a otros artistas que indudablemente hay, pero haría falta un texto individual para poder abarcarlos a todos.

En cuanto a México se refiere, Daniel Lezama se caracteriza por la irreverencia, lo cómico de sus escenarios, ya sea por el uso de analogías de forma sarcástica empleando elementos populares de fácil identificación, por ejemplo: en el cuadro de “Amor eterno” (Fig. 28), en primer plano está la representación del amor maternal de los fuertes lazos sentimentales en el ser humano, en segundo plano, unos mariachis tocan una pieza musical, que como el nombre refiere es *Amor eterno* de la autoría de Juan Gabriel cantante adorado en México se refieren a él como *El Divo de Juárez*, Lezama crea dos perspectivas distintas, duales, en una cae en el cliché maternal, en el otro retoma el estereotipo de un mariachi, ser pequeño y panzón; al conjuntar éstas dos partes como resultado da un cuadro irreverente, lleno de humor, hay una burla acerca del significado de las palabras, todo depende del espejo con que se mire.



Compositivamente, el cuadro presenta un horizonte medio, las líneas direccionales tienden a la verticalidad, que se ven armonizadas con dos personajes en escorzo y en diagonal, generando un lenguaje singular, el paisaje al fondo hace que aligere la composición al dar vacío ante tanto personaje; el color se armoniza por contraste de complementarios rojo-verde, la pincelada es envolvente y con carga.

Fig.28 Daniel Lezama, *Amor eterno*, 2005, Óleo sobre lino, 190X160 cm, Colección Privada, Monterrey, México.



Fig.29 Daniel Lezama, *El nuevo descubrimiento del pulque*, 2005, Óleo sobre lino, 225X300cm, Colección Privada, Washington DC.

El cuadro *El nuevo descubrimiento del pulque* (Fig.29), emplea nuevamente la dualidad, en el doble sentido del mexicano, se alude a la sexualidad en la pintura, las mujeres dentro de la obra son participes del acto, una funge como *tlachiquero* (raspador del maguey) y otra vierte el líquido en una olla de barro, para fermentar el pulque, bebida prehispánica; el pintor emplea objetos de dominio público como: La virgen de Guadalupe en un nicho, como la hay en las colonias populares de la Ciudad de México, la típica tiendita. Estos elementos contextualizan a la pintura, el doble discurso del pintor es notorio, la *tlachiquera* en vez de raspar el corazón del maguey lo hace con el adolescente, el humor negro transpira por el lienzo, se entreteje el deseo sexual, la libinosidad de los adultos y a la inocencia de los niños, es una especie de albur visual. Aunque es una escena abierta, se trata de un espacio cúbico, la línea de horizonte es media y de plano abierto, dando una sensación escenográfica que hace partícipe al espectador, la luz es una protagonista ya que guía la mirada hacia puntos importantes del lienzo, la tensión que ejerce la verticalidad de los personajes se ve reducida al empleo de diagonales como la banca y el movimiento del niño de la derecha, en primer plano; hay contraste de color por complementarios azul-naranja y violeta-amarillo.

2.2 El Panfleto distanciamiento y proximidad con la Pintura contestataria.

Al hablar de panfleto primero había que recalcar su significado: “Folleto publicitario que se caracteriza por su brevedad y en muchos casos por su baja calidad”⁶⁴, este folleto tiene un uso habitual en la política, ya que es el encargado de denigrar, condenar o difamar una institución o una persona, es considerado con un carácter más transgresor que el fin puramente publicitario. “Líbelo difamatorio...Opúsculo de carácter agresivo.”⁶⁵

El panfleto al ser una publicación breve debe de ser corta pero concisa, directa, su baja calidad es determinada por la masificación que se busca, ya que se reducen los costes. Esta impresión lleva la intención de informar y prevenir los hechos políticos que aquejan a una sociedad; es así como en marchas o mítines se entrelazan de forma simbiótica, no puede haber una sin la otra.

En cuanto a la pintura se refiere ha tenido lapsos de calma y sosiego, un tanto serviles, siendo condescendientes de muchas maneras con el sistema y otros no tanto, las cuales se alejan de lo correctamente político y dan su punto de vista sobre una catástrofe humanitaria. Como fue la censura hacia Diego Rivera, por parte de una de las familias más influyentes, aún hoy en día, la familia Rockefeller, quien en un inicio tenía un discurso totalmente diferente al que plasmara en el lujoso edificio, que cambió abruptamente, desencadenando su censura, recalando en el Palacio de Bellas Artes donde pudo expresarse de manera libre.

La proximidad de éstas dos vertientes es su carácter directo, incisivo, usando un lenguaje políticamente incorrecto, tanto visual como escrito, así como la censura que conlleva el incidir en temas que ponen en entre dicho al agraviado. Su distanciamiento sencillamente es el carácter visual de la pintura, así como el carácter escrito del panfleto, como también lo es su formato, este último tiene un tamaño de una octavilla (11X16 cm) entre 5 y 50 páginas de extensión, y la pintura puede ser de caballete o pintura mural puede oscilar entre menos de 100cm por lado o llegar a más de 5m X 30m, por citar un ejemplo.

⁶⁴ Gutiérrez González, Pedro Pablo (director), *Diccionario de la Publicidad*, Complutense, España, p.237

⁶⁵ *Diccionario de la lengua española*, Espasa, España, 2001, 22^{ed}, Tomo 8, (10 TOMOS) p. 113

2.3 El Color, dos propuestas convergentes.

Desde que somos seres humanos, seres pensantes, hemos estado explorando los recursos que nos da la naturaleza, fascinándonos con las cosas infinitas que nos provee, ya sea en pequeña escala como una flor, un insecto, un fruto o una escala mayor como un bosque, el mar, una imponente montaña, la bóveda celeste; ¿Qué sería de este mundo y de nosotros como especie si no existiera el color?, sería un mundo estéril, post apocalíptico, ni con una gran imaginación siquiera pudiéramos acercarnos a la décima parte de lo que sería un mundo sumido en la oscuridad absoluta, nuestras mentes caerían en un estado de apatía, de pesimismo, llegando a ser depresiva nuestra existencia, al pasar los días, tal vez meses ante todo el estado psíquico-físico finalmente pereceríamos. Por fortuna este panorama incoloro del mundo fáctico es poco probable que suceda, por suerte la naturaleza nos proporcionó el sentido de la vista y desarrollamos la psique para comprenderla; es así como nos maravillamos con los colores que percibimos en la cotidianidad, cada persona encuentra una serie de colores y tonos afines a su gusto, de ahí la gran multiplicidad de tonos hoy en día en el comercio, en las prendas de vestir, en artículos personales, etc., que son parte importante para definir a un individuo, como a un grupo de personas. Así pues, por la forma de vestir y la frecuencia de su uso de un color sabemos que colores atraen a cada individuo además hay una relación de estos tonos con el tipo de personalidad que tienen, así los tonos oscuros, fríos, son llevados por personas tranquilas, serías; tonos brillantes son identificados con personas muy sociales, gente expresiva, extrovertida; claro que lo anterior es una visión subjetiva de un acontecimiento, no quiere decir que sea una ley universal inapelable.

“El color es la vida, pues un mundo sin colores parece muerto. Los colores son las ideas originales, los hijos de la luz y de la sombra, ambas incoloras en el principio del mundo. Si la llama engendra la luz, la luz engendra los colores. Los colores provienen de la luz y la luz es la madre de los colores. La luz, fenómeno fundamental del mundo, nos revela a través de los colores el alma viva de este mundo.”⁶⁶

⁶⁶ Itten Johannes, *El Arte del Color*, Noriega, México, 1994, p.8

Johannes Itten habla acerca de la curiosidad del humano por el color; “Quien ame el color es quien podrá comprender su belleza y su secreta esencia. Cualquiera puede utilizar el color pero el color revelará el secreto únicamente a quien lo ame desinteresadamente”.⁶⁷ Como lo menciona el autor el color es como pintar, haciendo una analogía, cualquiera puede embarrar materia llámese óleo, encausto, acrílico, entre otros, un elefante lo hace, también un primate así como un niño de preescolar o un aficionado a la pintura; pero una cosa muy distinta es hacerlo completamente consciente de ello, de ahí que las personas ajenas a cualquier expresión plástica comparen los dibujos de sus niños con los de un Picasso u otros pintores famosos, con frecuencia menospreciando su quehacer artístico con las expresiones: ¡esto ni chiste tiene!, ¡Lo pinta hasta mi hijo!, ¡y eso que es famoso!; éstas aseveraciones completamente incorrectas y fuera de lugar tienen una concordancia con que el color puede ser aplicado por cualquiera y no cualquiera es pintor, la famosa frase “pintor de brocha gorda”, mencionada no con el afán de menosprecio , pero de ahí la esencia del pensamiento de Itten, solamente quien tenga el verdadero gusto de estudiar y lograr comprender el color mediante ensayo y error haciendo uso de la práctica, no basándose arduamente sólo en la intuición, sino también en la experimentación que es fundamental para llegar a comprender un fenómeno teórico o una técnica, es quien podrá de alguna manera usarlo de manera correcta, en el entendido subjetivo del significado de lo correcto, en ocasiones se tiene toda la información almacenada en el cerebro, datos recopilados de diferentes fuentes, de autores reconocidos en el tema, pero de ahí a ejecutarlo es otra cosa; pasa una cosa similar en la medicina, por ejemplo, a lo mejor se pueden memorizar todos los libros , conocer todos los síntomas de las enfermedades y sus tratamientos, pero eso no quiere decir que seas realmente un buen médico ni que se aplique ese conocimiento; hay cosas que no bastan con el simple hecho de estudiarlas, memorizarlas, hay que ejecutarlas, en el camino habrá errores pequeños o grandes, pero es en base a la experiencia que se llega a dominar algo; el que no ha cometido errores en su vida, realmente no ha querido vivir.

⁶⁷ Itten Johannes, *op. cit.*, p. 15.

Un aspecto importante que maneja J. Itten es la importancia del proceso del color, de aquí tomaré por ejemplo lo siguiente: algunas veces he llegado a observar pinturas que parecen disociarse, separarse, se ve la forma sobrepuesta al fondo, es aquí donde los procesos pictóricos influyen de una manera favorable o desfavorable, estas pinturas hechas por segmentos, pequeñas áreas, son carentes de amalgamamiento, de una totalidad en la pintura, a mi percepción se tiene que ir trabajando en un todo, no trabajar el lienzo en pequeñas fracciones, así se evita este problema; el ir manchando y rectificando el dibujo ayuda a entrelazar el color y la forma, logrando una pintura con alma, con poética visual.

“Si el color es el soporte de la expresión principal, hay que comenzar la composición con manchas de color y luego nacerán las líneas de las manchas. Si primeramente se dibujan las líneas y se añaden luego los colores, no se logrará jamás un efecto coloreado que ofrezca unidad y fuerza.”⁶⁸

Al referirse a armonía, una palabra tan simple y complicada a la vez, simple porque significa equilibrio, complicada porque muchas veces no sabemos llegar a este y no solo hablando del color propiamente, sino de la vida misma, del ser humano y lo que involucra esto; el llegar al equilibrio en el color resulta más accesible e inmediato. Está comprobada la eficacia del uso de los colores complementarios a la hora de armonizar el color, “El ojo exige o produce el color complementario; intenta por sí solo establecer el equilibrio. Este fenómeno se llama contraste sucesivo.”⁶⁹

El contraste sucesivo engloba la sabiduría de la naturaleza, ya que con ella se encuentra al pie de la letra el contraste por complementarios observándose en las flores, en los frutos, en general en el mundo que nos rodea es un lugar armonioso en todos sus aspectos.

⁶⁸ *ibidem*, p. 18.

⁶⁹ Itten Johannes, *op. cit.*, p. 19.

Al hablar de armonía destaca: “Llamamos armoniosos aquellos grupos de colores que producen un efecto agradable...armonía=composición...Cuanto más sencilla sea la disposición, más clara y evidente será la armonía.”⁷⁰

Al haber armonía necesariamente debe ser agradable a la vista, y hacia los otros sentidos, siempre aspiramos a ella, estamos en su búsqueda la armonía del color es equiparable a una orquesta musical, de igual manera al haber color sin un orden este generará caos, habrá suciedad, pero con orden la orquesta tocará música y no ruido, sí se encuentra en el color tendremos equilibrio, palabra que se refiere a los dos términos empleados por Johannes Itten armonía y composición; al mencionar él una disposición sencilla, se refiere que a veces menos es más y más es menos, a veces el saturar un cuadro o un mural con color o formas no es del todo bueno, no se pueden percibir los elementos con claridad.



Fig. 30 José Clemente Orozco, *La trinchera*, 1926, Fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso

En sus primeros murales en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, son prueba de ello, sobre todo cabe señalar el fresco *La trinchera* (figura 30), trabajado a partir de grisalla, con unos toques de color, hay poco tonos, pero no por eso se convierte en una pintura mural

vacía cromáticamente, emplea con gran maestría los pigmentos como: ocre, rojo óxido, y el blanco de San Juan; su disposición sobria de las formas y el entrelazado de los personajes, es de forma sublime con el fondo geométrico, es sin duda una de sus mejores obras representativas, no sólo del muralismo, sino de toda su obra.

⁷⁰ *Ibidem*, p.21.

José Clemente Orozco, empleaba pocos elementos visuales y cromáticos, esto no porque fuera avaro, sino que entendía que la sencillez es mejor que la suntuosidad y a veces tanta figura, mono tras mono atiborrados en el espacio pictórico no es lo mejor, en su obra se enmarca la fuerza en cuanto a color y forma.

Itten, J. (1994) construye un sendero que habrá de seguirse si se quiere armonizar el color, darle equilibrio mediante los contrastes de color, que son los siguientes: Contraste de color en sí mismo, caliente-frío, por complementarios, claro-oscuro, cualitativo, simultáneo y cuantitativo.

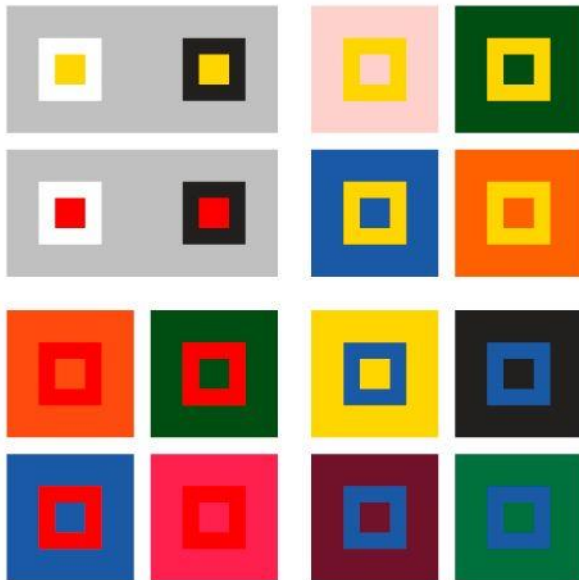


Fig. 31, interacción del color.

Estos siete contrastes si bien dan una pauta para facilitar la armonía se entrevé que no es una doctrina, a la que hay que seguir al pie de la letra, la misma dualidad que presentan los contrastes (figura 31), en donde un color cálido puede llegar a ser frío y viceversa constando siempre de con que tonos interactué en el espacio pictórico, más cálidos o más fríos que este,

hará ver un color rojo por ejemplo cálido o frío; de la misma forma los siete contrastes a los que el catedrático se refiere. Esta dualidad es prueba de la inexistencia de algo absoluto, único, sino que se hace una invitación a la exploración del color por medios propios, donde se sientan bases para ello.

A esta exploración Itten hace referencia en *El Arte del Color*, donde para lograr se tiene que entrenar el ojo, para alcanzar una mayor sensibilidad diferenciando los tonos y sus variedades, es importante realizar una serie de ejercicios, que consisten en mezclar los colores pigmentarios sacando la infinita variedad de tonos, ayudando así a agudizar la vista, para enriquecer el acervo cromático individual.

De la misma manera que siendo niños aprendemos a leer y escribir, mediante la práctica, repetición tras repetición, es como se llega a redactar una carta o a leer el primer cuento, así mismo, en el color sólo con práctica se podrá dominarlo.

Retomando la importancia de la luz, una vez más, engendra la correlación tan estrecha con el color, esto a partir de la importancia que le da el autor: “La luz no crea únicamente la coloración del objeto sino que también le da el relieve. Para representar el relieve de un objeto necesitamos por lo menos tres tonos: los llamamos tonos de luz, tono medio y tono de sombra.”⁷¹



Fig. 32 Caravaggio, *La crucifixión de San Pedro*, 1602, Óleo sobre lienzo, 230X175 cm, Roma, Capella Cerasi.

Al mencionar los tres tipos de tonos necesarios para presentar el volumen de un objeto, resalta el uso constante que se ha estado haciendo de ellos, si bien en la pintura Gótica empezaba a vislumbrarse, no es hasta el Renacimiento donde su uso se diversifica realizándose de manera perfeccionada, personalmente el trabajo realizado por dos artistas

Barrocos Rembrandt y Caravaggio, (figura 32) que a lo largo de su destacable obra lo practicaron, son una prueba de lo que se puede llegar a hacer en volúmenes, en luz, por medio de su uso, así mismo tanto el color como cada componente en el proceso pictórico llámese forma, espacio, fuerza, etc., parte de una relación en conjunto hay una interacción permanente con los elementos que componen la pintura.

⁷¹ Itten Johannes, *op. cit.*, p.80

En la teoría del color divergen diversas posturas, muchas de ellas son distintas, otras tiene similitudes entre sí; la teoría del color que aborda Betty Edwards, es similar a la postura de Johannes Itten, pero con diferencias, que trataré más adelante, ella expone como en su libro *Aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro*, las características del cerebro humano y de sus distintas funciones en los hemisferios izquierdo y derecho, (en el primero, es la forma verbal analítica y secuencial, el segundo percibe las relaciones), relaciones planteadas de dibujo-pintura-color, que a mi parecer lo son todo dentro de la pintura, sin importar si es abstracta o figurativa, en mayor o en menor medida se intercalan en un solo objeto, éstos aspectos. Dentro de una pintura figurativa resalta el aspecto del dibujo ya que hay un cierto nivel representacional con la naturaleza, que depende de la visión única del pintor, la cual es expuesta al espectador ésta debe ser captada con la misma intención que el creador; la línea divisora entre dibujo-pintura se da a partir de la grisalla, ya sea por el achurado o la mancha se trabajan los volúmenes y la luz, para finalmente aplicar el color, llegando a facilitar el proceso pictórico; dentro de la pintura abstracta es más difícil que se emplee éste método, no es práctico.

La relación pintura-color está estrechamente unida, el sólo acto de pintar da por entendido el uso del color un diferente valor y matiz, pero esto no es el único motivo sino al llegar a la armonización de este es donde se configura su lazo más importante, aplicar se podría considerar sencillo, como abrir una lata de atún, es algo instintivo entre nosotros los seres humanos, podemos tener inclinaciones a ciertos matices ya sea amarillo, naranja, verde o azul; lo más complicado sería cocinar de buena forma ese atún, así mismo aplicar el color en la pintura armoniosamente llega a ser frustrante en algunos casos, ya que gana lo que se nos inculca a lo largo de nuestra educación donde canónicamente nos enseñan ciertas cosas: el cielo azul, las hojas verdes, la cara rosa, la manzana roja; es en éste punto donde hay conflicto y de ahí el cambio que propone Betty Edwards del modo de ver el color, no de forma individual sino en conjunto y de sus relaciones individuales. “La percepción de las relaciones es competencia del hemisferio cerebral derecho”⁷²

⁷² Edwards Betty, *El color, Un método para denominar el arte de combinar colores*, URANO, España, 2006, p.60.



Fig. 33 Rufino Tamayo, *Perro ladrando a la luna*, 1942, Óleo sobre tela, 120X85 cm, Colección Privada.

Para llegar al empleo correcto B. Edwards remarca ciertos artilugios, por así decirlo, dentro de los que destaca el uso de “colores sucios”, de baja intensidad, éstos matices atenúan el color dentro de la composición haciéndolos vibratorios, llenos de vida, como por ejemplo en la obra del pintor Rufino Tamayo (figura 33), es un gran colorista, no por eso significa que exceda el color dentro de sus cuadros; sino que explota al máximo las características de éstos y sus relaciones, su obra es sombría con exquisitos acentos de color, utiliza distintos grados de valor (que tanto se acerca a la claridad u oscuridad), para la armonización del color emplea contraste por complementarios azul-naranja y rojo-verde; Él es de los más grandes artistas de la pintura mexicana. “...incluir colores de baja intensidad...mezclados adecuadamente en relación con los colores vivos o limpios, son justamente esos tonos los que ofrecen apoyos ricos, resonantes, en una composición de color”.⁷³

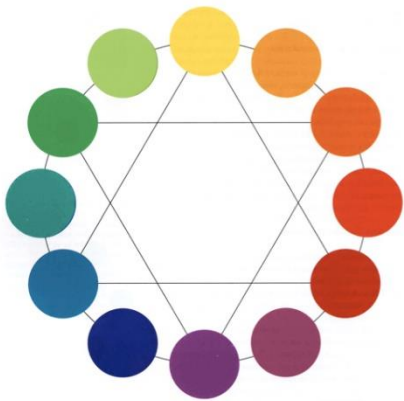


Fig. 34 Círculo Cromático

El otro sería el empleo de los colores análogos (figura 34), aquellos contiguos a la rueda de color, mínimo 3 y máximo 5 sin llegar al opuesto de la rueda (el complementario); como he mencionado son métodos que a mi parecer funcionan mejor juntando unos y otros enriqueciendo el cuadro, emplearlos de manera individual no sería tan práctico ni tan enriquecedor. Las relaciones vuelven a formar parte importante. “Los colores análogos son naturalmente armoniosos porque reflejan ondas de luz que son similares”.⁷⁴

⁷³ Edwards Betty, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴ *ibidem*, p. 19

Una parte que ha mencionado la autora es el mal manejo y el lenguaje empleado para referirnos al pigmento, en lo cual estoy totalmente de acuerdo, volviendo otra vez a los estereotipos arraigados en la educación temprana, donde en estos casos, es donde más flaquea notándose sus diferencias; en el mercado se nos inunda de nombres extravagantes para óleos y acrílicos, como por ejemplo: verde hoja, verde savia, amarillo Nápoles, azul cielo, que si uno reflexiona el simple hecho que todas las hojas fueran “verde hoja”, pues habría un problema.

Puede ser que las empresas pongan estos nombres para ampliar el mercado, para que haya una mayor retención de los productos, pero afecta a la hora de ponerse a pintar, pues chocan la academia y la inculcada a través de los años, muchas veces uno se puede confundir no alcanzando a percibir el color con sus características: color/matiz, valor⁷⁵, intensidad⁷⁶.

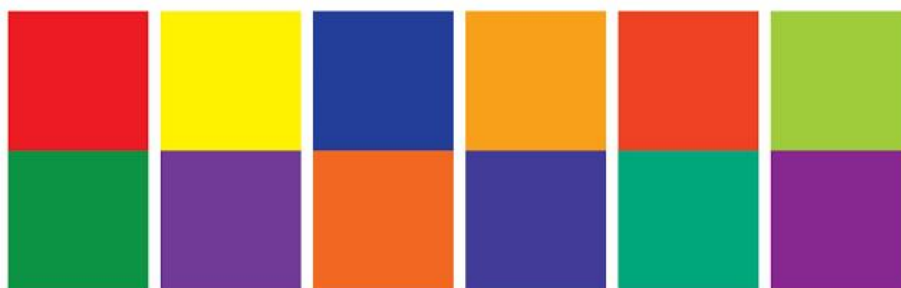


Fig. 35 Contraste por complementarios

El método que para mí más se me acomoda, en este trabajo teórico-práctico es el contraste complementarios (figura 35), siendo éste por el que también se inclina Betty E., reforzándolos con colores de baja intensidad y los análogos. En cuanto a la pintura y al arte en general no todo está dicho, ningún método es mejor ni peor, se complementan unos a otros mediante los requerimientos específicos para cada cuadro u ocasión; no existe una receta mágica que seguir, que solucione la armonía del color que se entiende por “...una disposición agradable de colores”.⁷⁷

⁷⁵ Valor es el grado de claridad y oscuridad en un color.

⁷⁶ Intensidad se refiere a que tan apagado o vivo es un color.

⁷⁷ Edwards Betty, *op. cit.*, p.84

En nuestro cerebro pasa un fenómeno llamado imagen residual, en la que la vista se encarga de armonizar un color tanto en valor como en intensidad, siempre apareciendo el complementario, es por este motivo mi gusto por éstos, hay que hacer caso a nuestro cuerpo y a la naturaleza, por trillado que se escuche, es en la comprensión de estas dos partes que hemos logrado avanzar tecnológicamente.

El ser humano por excelencia siempre está en busca del equilibrio, ya sea en la vida misma, en la casa, todos aspiramos al orden, en otras palabras la armonía; palabra arraigada en nosotros, siendo algo innato, nos lleva a estar en constante búsqueda de la misma y al agrado y preferencia de los objetos que cumplan con esto. La naturaleza es una excelente maestra, no por nada ha maravillado a la humanidad a lo largo de su historia, y es en ella que encontramos esas respuestas tan anheladas "... la naturaleza ha combinado los colores de forma absolutamente perfecta".⁷⁸

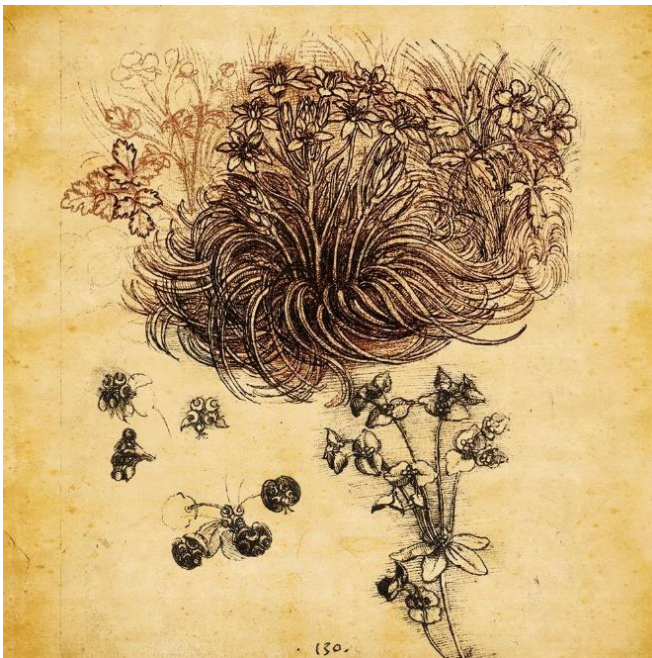


Fig. 36 Leonardo da Vinci, La leche de gallina, 1506-1508, Pluma y tinta sobre sanguina, 19.8X16 cm, Castillo Windsor, Reino Unido.

Es así como Betty Edwards llega a compartir la idea que tenían las civilizaciones sobre la *natura*, los griegos al estudiarla descubrieron la divina proporción, la sección áurea, y su relación con los objetos que los rodeaban, e de ahí su obsesión con la belleza. Así mismo

en el Renacimiento surgió nuevamente la fascinación por representarla lo más fiel posible, un claro ejemplo fue Leonardo da Vinci (figura 36) quién estudió incansablemente las plantas, las aves, el cuerpo humano, haciendo diversos dibujos científicos sobre éstos para llegar a comprenderla y así plasmarla en el lienzo.

⁷⁸ *ibidem*, p. 136.



Fig. 37 Detalle de la flor de la planta *Strelitzia reginae*.

Al observar detenidamente la naturaleza, sobre todo las flores, las aves, animales y plantas coloridas se puede apreciar el grado absoluto de armonía, en este caso del color, no por nada se tiene un agrado especial por éstas, por ejemplo la planta *Strelitzia reginae*, (figura 37) comúnmente llamada Ave de paraíso tiene unos matices naranjas y azules en la flor, de un valor medio e intensidad alta, hay un contraste por complementarios, también hay presencia de los colores análogos en la misma, del naranja, pasa al amarillo, amarillo-verde, así sucesivamente llegando al azul-verde, presenta un acento de color rojo-naranja que potencializa éstos colores y apacigua la intensidad de los mismos.

La armonía en todos los casos se da a partir de las características del color: valor e intensidad; de ahí la importancia de su uso a la hora de equilibrar el color en la pintura, no solo es poner el color complementario, el análogo o los colores sucios sino identificar el matiz exacto.

2.4 Análisis del espacio arquitectónico.

El análisis del espacio pictórico, es fundamental para el quehacer plástico, es a partir de éste que se va adecuando la composición, son los cimientos de una construcción, de aquí la gran relevancia que tiene, el construir mediante trazos una composición, ayuda a prevenir futuras adecuaciones por falta de planeación, ya sea que las formas no estén bien distribuidas, a ojo del creador, o simplemente hay algo que choca a la vista y hace que la imagen no fluya, por así decirlo, sino hay ciertas trabas visuales que impiden al espectador observar el cuadro; se puede llegar a ver espacios vacíos, sin una coherencia en concreto, y no es malo el que haya espacios vacíos en la imagen, sino es a partir del uso correcto de espacios vacíos y formas, que se llega a una composición armónica, y un mal uso cae en lo opuesto.

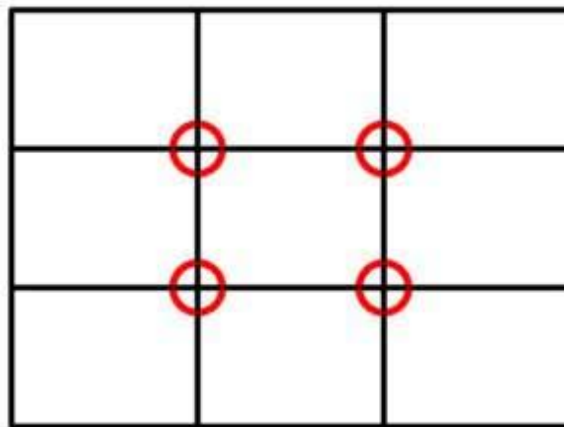


Fig. 38 Esquema regla de los tercios, de manera horizontal

Es así que han surgido métodos distintos para apoyarse a la hora de hacer una composición: puede hacerse usando la sección áurea, puntos áureos, o bien, por regla de tres *La regla de los tercios*, (figura 38) en el que se divide a lo alto y a lo largo el soporte y en los 4 puntos donde se intersectan las líneas, tanto horizontales como verticales, es donde se tiene el mayor enfoque visual, son los puntos más importantes del cuadro, por así decirlo, también se encuentra el método por encuadre, el cual consta de hacer un marco de papel o cartón a escala del bastidor, y encuadrar lo que se va a pintar de la forma que más agrade, entre otros tantos métodos y formas existentes. La complejidad de los métodos anteriores va de mayor a menor.

Hay un método que en lo particular, llama la atención y es el uso de las consonancias musicales, el hecho de tratar de absorber aspectos de una rama artística diferente como lo es la música y trasladarla al plano pictórico es algo que incentiva a la curiosidad, enriqueciendo con algo diferente a lo que se tenía establecido casi canónicamente con la sección áurea, a lo largo de todos estos años. “Las consonancias musicales eran una idea del Renacimiento humanista, que las veía como un medio de unificar y racionalizar las artes”⁷⁹. Esta unificación también se buscó a partir del artista Wassily Kandinsky, que unificó la forma y el color haciendo una analogía musical-visual, por así decirlo.

“...los intervalos musicales agradables al oído, la octava, la quinta y la cuarta, se corresponden con la división de una cuerda en 2, en 3 o en 4 ($1/2$, $2/3$, $3/4$). Son las proporciones que en la época se llamaban *diapasón*, *diapente* y *diatesarón*, servirán también para las artes plásticas...”⁸⁰

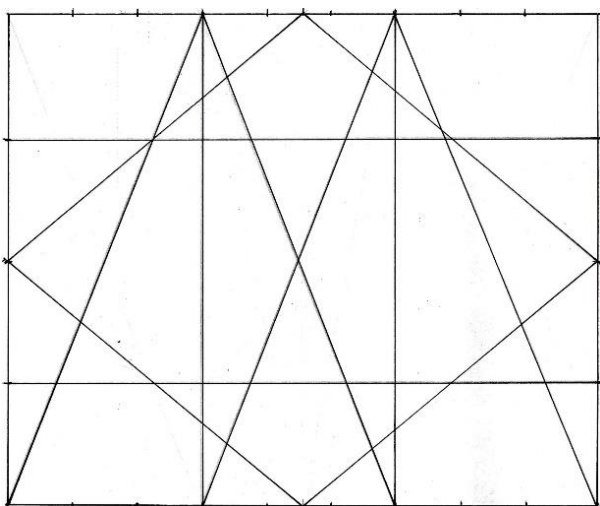


Fig. 39 Composición basada en doble diapente, uso de consonancias musicales.

Éstas medidas se usan para dividir el bastidor en alto y ancho, generando puntos donde convergerán muchas posibilidades de trazos entre estos, donde poco a poco irán surgiendo variadas composiciones distintas a partir de las consonancias musicales.

Llegando a una analogía entre la música y la pintura, se piensa que estos intervalos musicales son gratos para el oído del ser humano, transportándolos mediante números, al ámbito pictórico, surgirán bellas composiciones basándose en un principio musical (figura 39).

⁷⁹ Bouleau Charles, *Tramas: La geometría secreta de los pintores*, Akal, Madrid, España, 2006, p.113.

⁸⁰ Bouleau Charles, *op. cit.*, p.82

Es así como la diapente ($2/3$) se ajusta con mayor facilidad a las composiciones pictóricas, esto por el simple hecho del número de segmentos en que se divide el bastidor, sobre todo multiplicando así mismos esa fracción, para generar el doble, así quedaría doble diapente $4/6/9$ que resulta de la operación: $2/3 (2/2) = 4/6$ y $2/3 (3/3) = 6/9$, de los resultados de estas multiplicaciones obtendríamos $4/6/9$. No tanto así con diatesarón ($3/4$) y doble diatesarón $9/12/16$, que resulta de las operaciones: $3/4(3/3) = 9/12$ y $3/4(4/4) = 12/16$, entonces el resultado sería $9/12/16$.

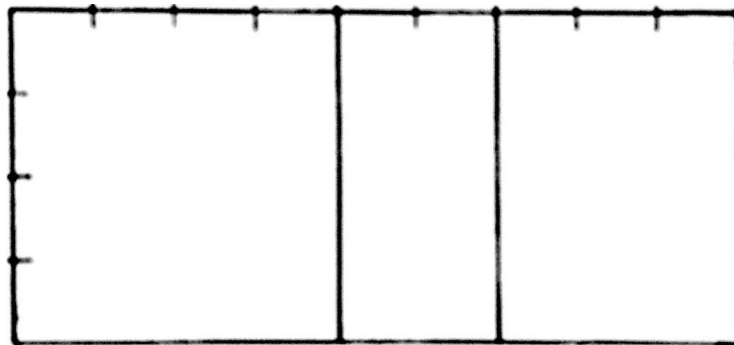


Fig. 40 Sesquiáltera doble diapente

El resultado de la doble diapente (figura 40) da muchas posibilidades, en cambio la doble diatesarón excede, desde mi punto de vista, la división que se haría sobre el bastidor, siendo para un bastidor de gran formato, excesivo, más bien resultaría en murales en donde las medidas mínimas son metros y no centímetros.

“Las <<superficies medias>> resultaban particularmente útiles a los pintores que estaban especialmente interesados en las relaciones $4/6/9$ y $9/12/16$. Las <<superficies largas>> apenas eran útiles, y sus proporciones raras veces se correspondían con las de un cuadro.”⁸¹

⁸¹ *Ibidem*, p.84

El dinamismo y la expresión que manejaba José Clemente Orozco dentro de su pintura mural es la suma de muchos elementos, color, forma, figuras, composición; esta última siendo quizás la de mayor trascendencia dentro de su quehacer artístico y por tal motivo uno de los referentes compositivos de este proyecto.



Fig. 41 José Clemente Orozco, *Estudio para La trinchera*, 1926, Lápiz sobre papel calca, 54.9X54.9 cm, INBA, Instituto Cultural Cabañas.

En el manejo de la pintura y en todo arte debe haber un estudio, una premeditación antes de su realización, desde mi punto de vista, la contra parte sería pintar una idea vaga, pintar por pintar, pero de esta forma no se tiene una visualización tangible del objeto, no hay una guía, son

meras especulaciones. La estructura son los cimientos de un resultado satisfactorio, esto en el entendido del gusto propio del ejecutante y no en el agrado de espectador hacia la pintura, así al tener un panorama previo, se puede mejorar el resultado, afinar detalles; la composición (figura 41) cumple con el objetivo de ayudar a organizar los elementos dentro del soporte, si hay dinamismo, el resultado estará dotado de tal, con estos elementos se llega a la conclusión, si la estructura tiene una base sólida, la pintura se cubrirá de esa fuerza. “Cada elemento de una composición tiene que estar compuesto en sí mismo de la misma manera, en el mismo ritmo que el total. Como una parte del cuerpo humano con relación al todo”.⁸²

⁸² Tibol, Raquel, *Cuadernos de Orozco*, Planeta, México, 2010, p 25.

Cabe señalar la importancia en la unificación de los objetos dentro de la pintura, no debe estar fragmentada la imagen, dispersa, esto se evita inicialmente por medio de un estudio compositivo; es aquí donde las diagonales que empleara Orozco cumplen la función de coadyuvar con la formación de la estructura donde predomina el uso de la diagonal, que es empleada como elemento primario para la conformación de segmentos y áreas que alojarán a la forma, además determinarán direcciones ayudando a establecer la forma de lectura de la imagen. La diagonal presenta características ópticas que hacen que un objeto refleje un mayor tamaño, al igual en la superficie del soporte, además la diagonal tiende a expandirse, por lo tanto hay un movimiento mientras que las verticales y horizontales tienden a ser estáticas teniendo un principio y un fin.

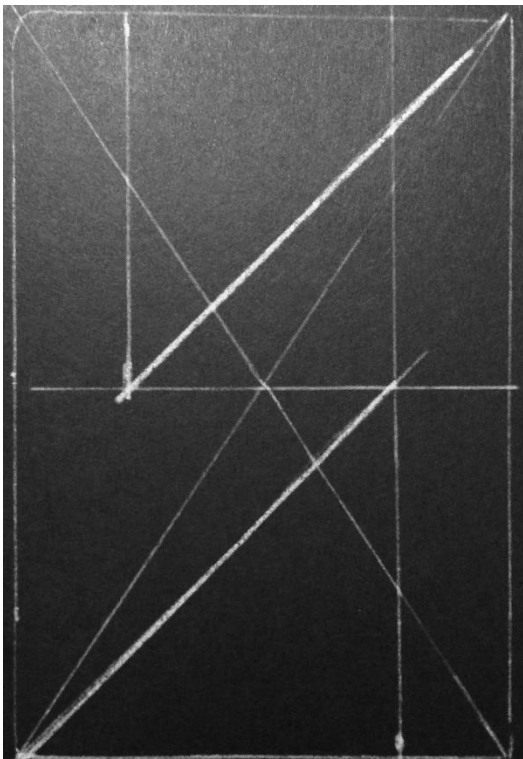


Fig.42 *Descomposición de la diagonal*, Tomado de *Cuadernos de Orozco*, Raquel Tibol.

Orozco empleó este método complejo con un procedimiento simple, siempre de menos a más, si bien, hacerlo no resulta tan complejo siempre y cuando no se quiera aumentar la dificultad, al ir implementando una línea tras otra, usando la descomposición de la diagonal (figura 42) partiendo de puntos ajenos a las cuatro esquinas que da un soporte cuadrangular, o bien, segmentando áreas y aplicando diagonales. El significado de una buena estructura no quiere decir más diagonales, sino bastan unos cuantos trazos para hacerlo, a veces menos es más y viceversa; he ahí la complejidad, dado que no hay una regla, o una ley que marque la pauta del cómo debe realizarse con exactitud.

Capítulo III

¡Ya chole chilango!

3.1 Dibujo

Dentro de la enseñanza académica, se nos resalta la importancia y trascendencia del dibujo, en muchos casos se cree que para ser un buen pintor, no necesariamente se tiene que saber dibujar; lo cual es un grave error y ha propiciado un desmerecimiento al dibujo, esta materia por así decirlo, tiene una enorme relevancia en el quehacer artístico: en lo pictórico, escultórico, gráfico y en otros tantos. Es de estas ramas una parte fundamental, sobre todo viéndolo desde el ámbito procesual, es en pocas palabras, los cimientos de una construcción, dicha estructura recae en el dibujo.

No puede haber una buena construcción si desde sus inicios no hay una buena cimentación, en tal caso, aludiendo a esta analogía y retomando este concepto en el ámbito pictórico, en sí mismo el dibujo es parte del todo, del pintor. Es poco común que en un gran cuadro no haya en su interior un gran dibujo que lo sostenga, lo abrace, amalgame cada uno de los elementos que contenga el soporte, ahí radica su importancia.

Es así como el dibujo en esta serie de cuadros forma un gran conector expresivo, por así decirlo, con la parte colorista, pictórica del cuadro, es quien fusiona los elementos en el soporte realzando sus cualidades, como sería la parte expresiva ya sea de desagrado o belleza, como el mural inconcluso "*Nuestros Dioses*" de Saturnino Herrán (figura 43).



Fig. 43 Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*, 1918, Óleo sobre lienzo, 176X532 cm, Colección Privada.

El dibujo desde mi proceso pictórico cumple con lo ya mencionado, siendo el principal conductor, expresivo de los cuadros en los cuales hay un sentimiento de desencanto institucional, social, en contra del sistema, que se ve reflejado en la agresividad de los temas.



Fig. 44 Pablo Picasso, *Minotauro y caballo*, 1935, Lápiz sobre papel, 17.5X25.5 cm, Museo Picasso, París.

Creo que en la actualidad ha habido una desvalorización por el dibujo, cada vez hay más personas que se enfocan en los “nuevos medios”, llámese arte conceptual, arte sonoro, instalación, etc., sin embargo no se le da la importancia que debería tener dentro del ámbito de las artes visuales, así como el social; incontables han sido los comentarios transgresores hacia la práctica pictórica y del dibujo, con expresiones tales como: “parece que pusieron a mi hijo a dibujar y pintar”, o bien los primeros dibujos de sus hijos los comparan con grandes maestros; estos dibujos son comparables a los de Picasso (figura 44), Matisse, siempre dentro del pensamiento de lo colectivo hay un menosprecio hacia ciertas estándares, por así decirlo, que no se cumplen con otros personajes de la pintura.

Claro que los dibujos que uno realiza de pequeño son totalmente expresivos, libres de cánones y dogmas, los cuales nublan el quehacer artístico de los individuos, acorralándolos en el sistema, en lo ya establecido; aunque este conocimiento adquirido en la enseñanza mexicana a nivel básico sea muy deficiente y errónea, siendo desde mi punto de vista, una de las grandes culpables del porque el menosprecio hacia una pinturas y a otras no.

“Al pensar en el arte y el público, lo primero que se nos ocurre es que indudablemente en nuestros días existe, por un lado, una radical separación entre ellos.

El público de una manera casi general rechaza el arte contemporáneo y, lo que es más, pretende negarle precisamente su condición de arte.”⁸³

Muchos de los que decidieron tomar la senda de las artes, el diseño, nos vemos con un gran lastre intelectual, hacia la concepción de lo que entendemos y sabemos de qué es un árbol, su color, sus características; éstos cánones, por así llamarlos, bloquean nuestro desarrollo como dibujantes haciendo que muchos acaben frustrados y abusen de herramientas como lo es el proyector, que a mi parecer es una arma de doble filo, o bien es muy buen complemento o bien un obstáculo, porque la imagen se distorsiona del ordenador al proyector y al lienzo o superficie; se tienen que corregir esas distorsiones a mano, de ahí la importancia del saber dibujar, no sólo es que quede bien representado el objeto; sino es el deformar uno o varios elementos para generar o incrementar una expresión, un gesto, un sentimiento.

Así mismo en la pintura no sólo es un buen dibujo, con buena técnica, sino que importa mucho la expresión, el gesto, como se ve reflejado en los retratos, a veces se tienen que exagerar los rasgos físicos para generar ese parecido del retratado, aunque suena discordante a veces se tiene que realizar lo contrario a lo establecido.

Dentro del proceso pictórico que llevo en esta investigación, el apunte es aquello que va hilando las ideas de forma tangible, en otras palabras, transforma las ideas en realidad, es muy importante el realizar este paso, y cada uno de los que mencionaré, ya que no concibo un cuadro si no hay un proceso atrás que amalgame la imagen, me resultaría tremendamente difícil además de tener la expectativa latente de un resultado forzosamente inesperado y de mala calidad. El sólo hecho de abordar un lienzo en blanco sin una planeación, para mí sería catastrófico; habrá personas que se sientan cómodas y funcionen de este modo, no tengo la, menor duda.

⁸³ García Ponce Juan, *De la pintura: Antología de ensayos sobre arte y pintura*, FICTICIA, México, 2013, p.104.

En el apunte hay una impresión de una idea que no solo se centra en el gesto o el movimiento, es un dibujo simplificado, pero que va generando ideas e infinitas posibilidades para la imaginación. Sería importante señalar la serie de significados que hay de esta palabra. "...Dibujo ligero, sumario, ejecutado rápidamente del natural para conservar la impresión o traza en conjunto o detalle de alguna cosa."⁸⁴



Fig. 45 apunte de un danzante.

Es esto lo importante del apunte (figura 45), esa libertad que da y a su vez ese desapego a lo ya establecido como un dibujo académico, el apunte es más el estar jugando sobre un soporte; como cuando de niños nos ilusionábamos el ver una hoja en blanco y colores, no teníamos ese bloqueo mental, ese miedo de abordar un soporte en blanco, sólo dejábamos fluir las ideas y dábamos rienda suelta a la imaginación. Es aquel que de manera general nos abre el panorama para empezar a materializar la idea, ayudando a visualizar los elementos que queremos en el cuadro. Otro significado sería: "Tosca versión preliminar de una composición".⁸⁵

⁸⁴ Calzada Echeverría, Andrés, *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*, Serbal, España, 2003, p.66

⁸⁵ Lucie-Smith, Edward, *Diccionario de Términos Artísticos*, Destino, Slovenia, 1997, p. 20

Los procesos por los que una idea se materializa en la pintura son diversos, uno de ellos es el estudio, que puede abarcar un movimiento, por ejemplo de la figura humana, o un detalle en específico, como la disposición de un brazo, una mano o un tobillo; puede ser aplicado en lo general hasta en lo particular como por ejemplo: el estudio del color que puede dar una idea tangible de que tonalidades son adecuadas y se conjugan a la perfección entre ellas para el cuadro o bien la rectificación del dibujo, por medio de un estudio (figura 46).



Fig. 46 José Clemente Orozco, *Estudio para La partida de Quetzalcóatl*, 1932-1934, Crayón sobre papel calca, 81.9X61.3 cm, The Museum of Modern Art, Nueva York.

El estudio no solo ahonda en la figura humana, sino que también puede ser de objetos; del creer como es un objeto, al como es, hay un camino muy largo, y para esto empleo estudios tanto plasmados en papel como a partir de una serie fotográfica, del cómo se desarrolla un elemento, por ejemplo las cadenas de metal, una forma es imaginarse como es su movimiento y

que forma adopta cuando hay torsión y otra es en realidad como se ve.

Por tal motivo es el uso que le doy a los estudios, no sólo es el dibujo sino también es de gran importancia el fotográfico los cuales van muy de la mano y coexisten de forma simbiótica, al unirlos se genera una visión más detallada, que simplifica la tarea procesual de un cuadro. “Representación detallada de alguna parte de una figura o COMPOSICIÓN, o de la composición en conjunto, hecha para que el artista pueda estar seguro de conseguir hacerla correctamente en la obra acabada.”⁸⁶

⁸⁶ Lucie-Smith, Edward, *op. cit.*, p. 83.

Después de tener una idea sólida de cómo va hacer la composición con los apuntes y estudios respectivos, seguiría plasmar esa idea concretamente, lo que le respecta esta parte al boceto, este es quien de una forma ya casi lista, presenta de manera materializada la lluvia de ideas y todo el bagaje de imágenes y palabras que circularon por nuestra psique, de una forma espacial-compositiva, ya hay una intención, una propuesta (figura 47).



Fig. 47 Boceto de una composición

En este punto se tiene ya una composición preliminar, delimitada en todos los sentidos: tanto espacial, colorista, además si hubo un fallo, es previamente corregido a partir del uso de los estudios; porque digo esto, a la hora de trazar ese boceto en el soporte a su escala natural, puede haber algo que falte o que sobre, que se observa con mayor detalle mientras se va avanzando en el cuadro; cada quien observa con ojo crítico la estructura de la pintura, determinando así si se conserva tal como el boceto o bien surge pequeños cambios, que resaltarán con sus atributos propios, a los demás elementos que se conjugan en el espacio pictórico. Su significado más puro es "...Proyecto de una obra de arte, generalmente a pequeña escala."⁸⁷

⁸⁷ Fernández Marco, Juan Ignacio, *Diccionario de Artes Plásticas: Un millar de términos artísticos*, Mensajero, España, p. 37

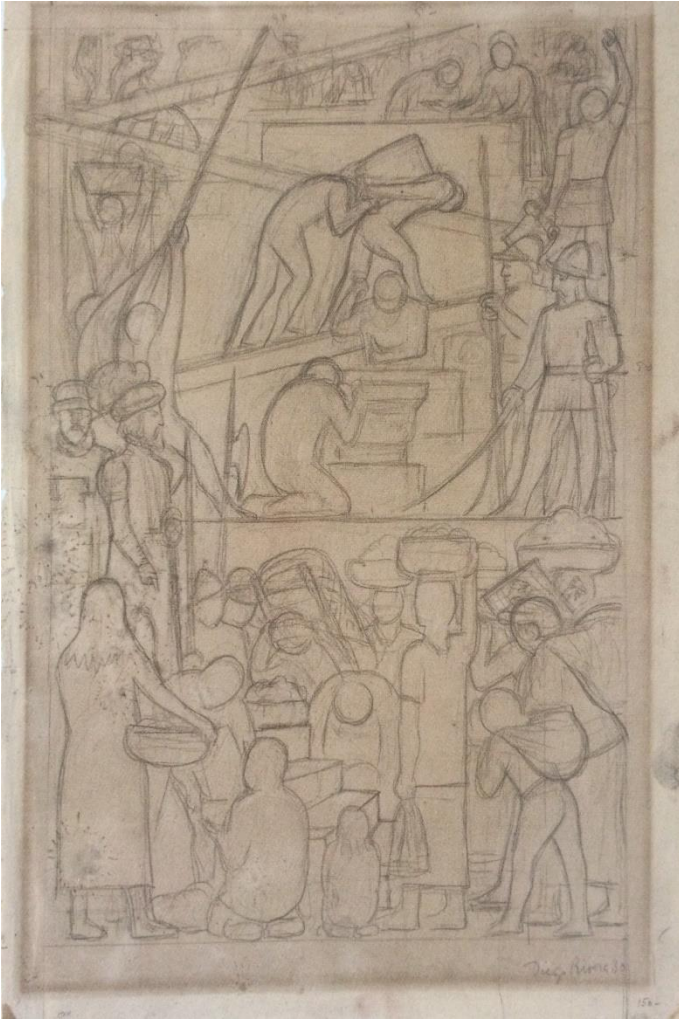


Fig. 48 Diego Rivera, *Boceto para "Construyendo el Palacio de Cortés"*, 1930, Lápiz sobre papel, 47.9X31.8 cm, Museum of Modern Art, Nueva York.

El boceto cumple con la función de una vista previa del real, a pequeña escala, puede ser sobre papel, o en tela previamente preparada con una imprimatura; por lo general guarda con exactitud milimétrica al real, ya que es a partir de este que se transfiere la imagen a su escala natural (figura 48), los trazos compositivos del boceto son como coordenadas que facilitan la transferencia hacia el lienzo.

De la misma forma ayuda a la hora de aplicar el color, al tener ya una referencia tangible de que colores usar y sus tonalidades ideales para armonizar el cuadro, es como muchos otros pasos, una herramienta que ayuda a agilizar el quehacer pictórico; es un proceso clásico, por así decirlo, de una forma convencional, ya que se podría usar un proyector.

3.2 Composición

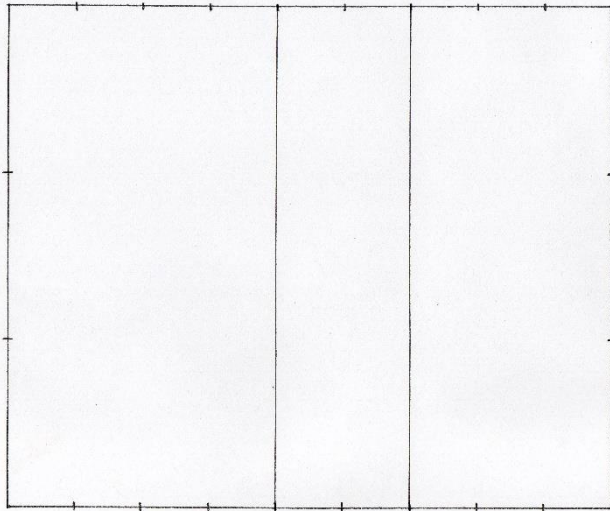


Fig. 49 Puntos trazados mediante Doble Diapente.

La composición, si es válida la analogía, es como el aire que respiramos, es indispensable, desde mi entender, para el quehacer artístico yo creo que en todas las ramas del arte, no se puede concebir la música si no hay una composición atrás, o bien un actor no puede

realizar una obra teatral si no hay un libreto, así mismo en la pintura. De ahí la importancia de recalcar el aspecto compositivo en esta serie de cuadros que realicé, los cuales en su estructura se basan en las consonancias musicales, específicamente en la Doble Diapente, o Sesquiáltera Doble $4/6/9$, son los números en los que se divide el lienzo, el 4 es el número de segmentos en que se divide el alto, y el largo en 9 segmentos, aunque entre el segmento 4 y 6, delimitado por las líneas verticales, es la parte donde hay un mayor impacto visual (figura 49).

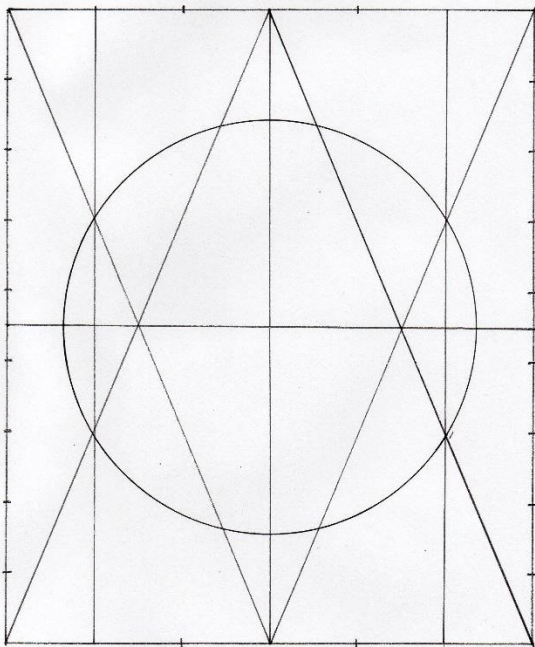


Fig. 50 Trazado de líneas que no corresponden a Doble Diapente.

A pesar de haber ya una estructura, un camino, para realizar la composición, me gusta implementar líneas que no corresponden a lo establecido con las consonancias musicales, esto por el motivo de integrar diferentes caminos o métodos, para así generar uno propio, a su vez buscar y dar un carácter único a la composición, dotarle de un toque de individualidad (figura 50).

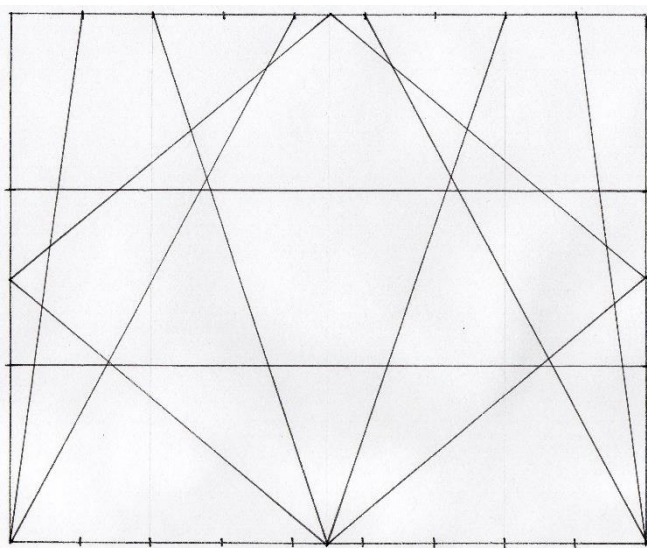


Fig. 51 Trazado de líneas diagonales.

Otro aspecto importante para el trazado de las líneas compositivas es uso de las diagonales, relevancia que surgió mediante el estudio de la obra de José Clemente Orozco. Las empleo para dar profundidad compositiva, así mismo, rompen con la verticalidad y horizontalidad intrínseca en el

bastidor (figura 51), de igual forma con las líneas que puedan surgir de la división del bastidor en Doble Diapente 4/6/9, son ligeros cambios visuales que nutren a la imagen, hablando análogamente entorno a la música, son los sonidos y silencios, presentes en una composición pictórica; el evitar caer en paralelismos de las formas del lienzo al bastidor, ayuda a equilibrar la tensión, y la rigidez que se produciría si todo fuera paralelo.

Dentro del que hacer pictórico, hay una serie de puntos que se deben tomar en cuenta, uno de ellos es el compositivo y cómo van a ser dispuestos los elementos en el bastidor, teniendo este punto resuelto, se busca el cómo transportar la composición a su escala real, mediante el uso del proyector, calca o sinopia, yo empleé un proceso convencional, una variante del cuadriculado, esto debido a que me guío de las líneas compositivas, que fungen como una cuadrícula a la hora de dibujar el diseño sobre el bastidor.

El trazado de la líneas compositivas las realizo con tiralíneas, sobre una tela previamente fondeada, éste método resulta bastante eficaz si se compara con el uso de una regla y carboncillo, además es más limpio que este, también no maltrata el lienzo, y sobre todo su durabilidad, que no tiene el carboncillo.

Desde el fondeo ya se plasma una intención de movimiento, dinamismo, que va ensamblando el todo; este fondeo tiene la particularidad de generar movimiento, en la tela, se va dotando de carácter y gestualidad, que a su vez influirá en los elementos que *a priori* se coloquen sobre ésta, como también ayuda a aplicar con mayor facilidad el color, porque ya hay una base de color, que cubre lo blanco de la imprimatura, este color blanco de la tela, lo aplico según mi perspectiva, ya influye en la luminosidad de los colores, no sería el mismo resultado si se trabajara con un fondo oscuro o neutro; este fondeo va encaminado a coadyuvar sobre todo al trabajo de los cuerpos humanos ya que aventaja al aplicar las carnosidades.

Una vez que se tienen trazados las líneas compositivas, se dibuja la composición, claro está, que éstas líneas ayudan como si fueran coordenadas, para el trazado del boceto, así se conoce tamaño y espacio con exactitud, el trazado lo hago con una vara de carbón natural, así como corrijo con lápiz conté, dada la naturaleza del primer material que es fácil removerlo con un trapo, además de ser suave y que al estar continuamente trabajando en la superficie, no llega a maltratar la tela como si lo puede hacer el uso del grafito u otros materiales (figura 52).

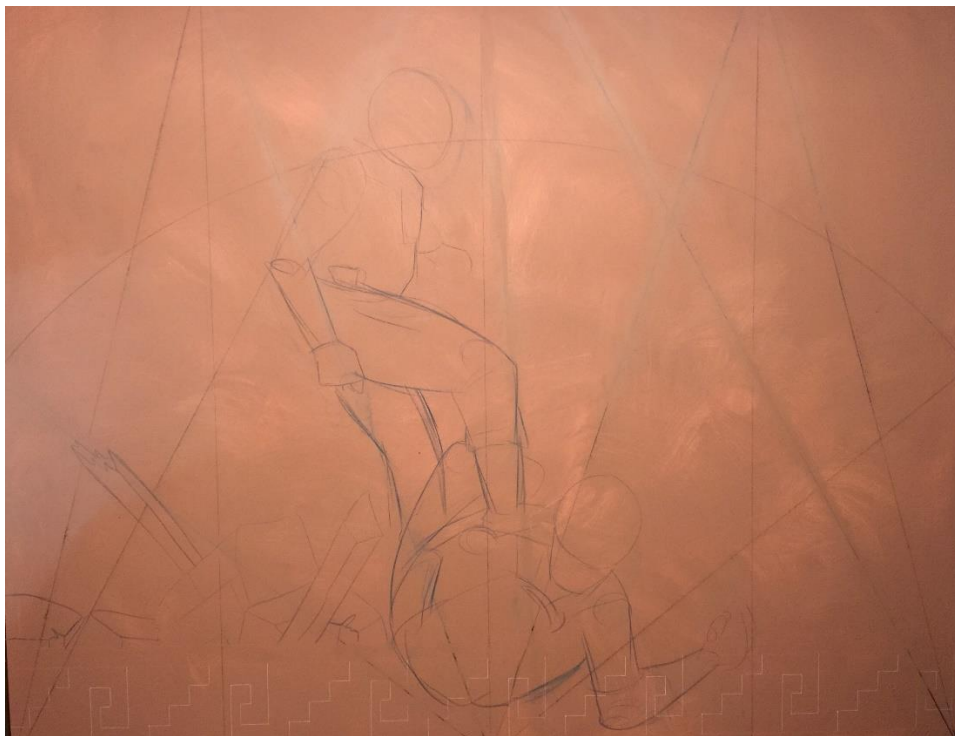


Fig.52 Proceso de trazado sobre el bastidor (Fragmento).

Una vez trazado las líneas compositivas, procedo a dibujar el boceto a escala 1:1, realizando las líneas principales de las formas así como el movimiento de las mismas de forma suave y fluida, con el carbón natural.

Se va trabajando de menos a más, de las generalidades a las particularidades, esto por el motivo de una totalidad en la pintura, ningún elemento está por encima de otro, como los mecanismos de una maquinaria que funcionan sólo en conjunto. Así mismo la pintura, la veo de una forma integral, se tiene que trabajar en toda la tela, poco a poco sin enfocarse en un área en específico, dado que puede llegarse a ver un elemento postizo, que no tiene una armonía con los demás.

Volviendo al dibujo del boceto, este se va detallando, se dibujan los pliegues de la ropa, se detallan los demás elementos. Una vez que se termina el dibujo, lo remarco con pincel y acrílico; este paso sería hacer el dibujo en limpio (figura 53).

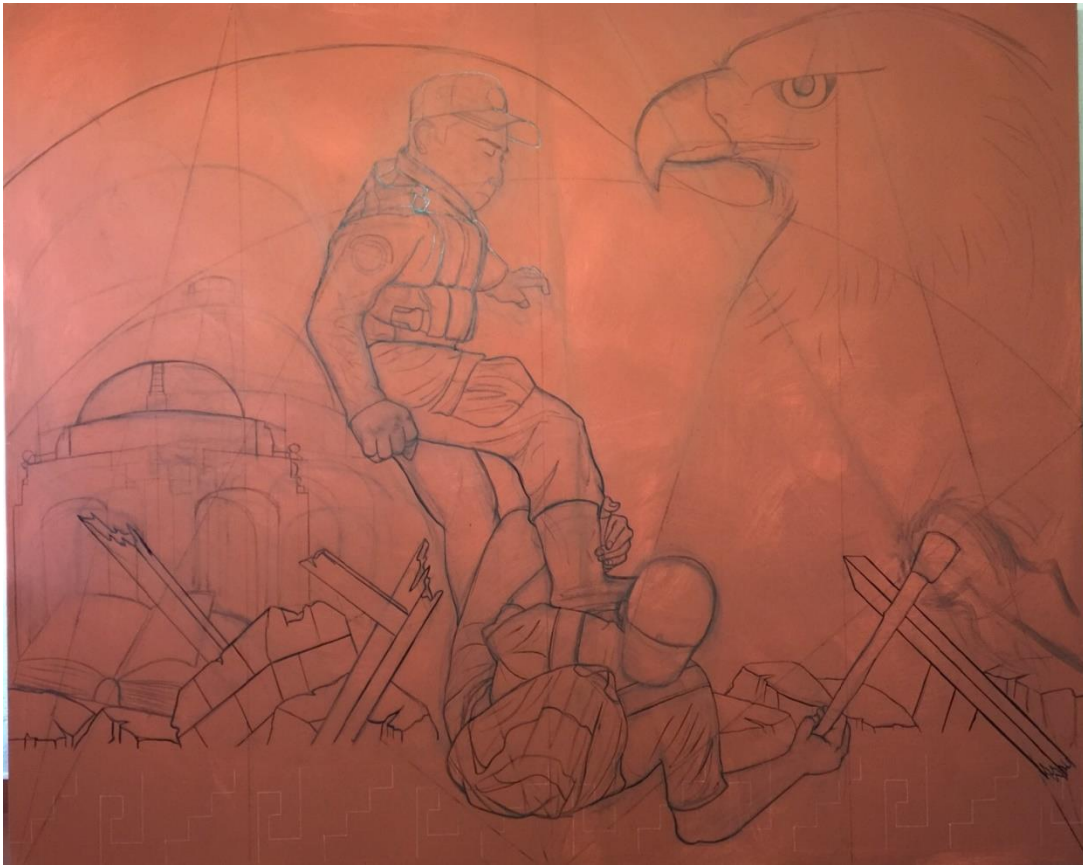


Fig. 53 Proceso de remarcado de la forma

3.3 Consolidación del Dibujo

A veces las cosas no salen como lo planeado, o más bien, hay una reconsideración sobre el trazado del boceto, de ahí que utilizo un replanteamiento del trabajo, y realizo las correcciones pertinentes. Por ejemplo cambiar un objeto por otro, por el motivo del dinamismo, por el contraste; estos cambios pueden ser por infinitas posibilidades, pero siempre va en pro del mejoramiento de la pintura, así como podría este cambio afectar notablemente de una forma positiva el tema principal de la pintura (figura 54).



Fig. 54 Boceto trasladado al bastidor, antes de la corrección.

No hay un orden establecido para la consolidación del dibujo, no hay una regla, se puede hacer desde un inicio, después del fondeo, o bien en la etapa final del cuadro, hay una gran versatilidad al respecto. Como se dice popularmente: "es de sabios cambiar de opinión". Creo que no puede haber persona más necia, quien no trate de corregir sus errores, los replanteamientos no son malos, el dejar un error a sabiendas de éste, sí que lo es.

Muchas veces se piensa erróneamente, que como es el boceto debe quedar el cuadro, esta postura puede generar diversos puntos de vista, sobre todo negativos, se puede hablar de una mala planeación, un mal dibujo tal vez, pero no es así, a veces al tener el boceto ya traspasado al lienzo en tamaño real, natural, se cuestiona el carácter del dibujo, la disposición de los elementos y su conjugación con la temática, muchas veces estos elementos no funcionan del todo bien, o las escalas de determinados objetos que no deberían ser tan resaltantes lo son. Esto es un principal indicador para una revaloración del dibujo (figura 55).



Fig. 55 Replanteamiento del boceto, en proceso.

Este replanteamiento se dio a partir del desequilibrio de la forma, en el boceto anterior se sentía una imagen muy saturada, sin espacios vacíos, además no se vislumbraba con exactitud lo que se quería denotar, había una discordancia entre el discurso y la imagen, haciendo que el mensaje perdiera intensidad, por lo cual se decidió cambiar el boceto.

3.4 Aplicación del color

Una de las partes sobresalientes en la pintura, es el uso de una serie de pasos que ayudan a acelerar el proceso pictórico, como lo es el fondeo, ya que cumple con la tarea de realizar un preámbulo, una pequeña delimitación colorista, que facilita al encontrar un sentido, así como es una base previa que se usa para matizar el color, además sirve para que haya una unidad dentro del lienzo.

Desde el fondeo hay una aproximación volumétrica, ya que no es sólo aplicar color por aplicar, hay previamente un razonamiento, este ayuda, a empezar a delimitar las direcciones de los objetos y también a los mismos objetos que componen el cuadro (figura 56).



Fig.56 Proceso de fondeo.

Así el fondeo es la preparación inicial que realizo antes de pintar propiamente dicho, después de este paso, comienzo a centrarme en los volúmenes, que trabajo con aguadas y manchas, siempre de claro a oscuro.

Lo hago de esta forma, porque es más sencillo poder corregir manchas no tan oscuras, que como si lo fueran. Una vez concluido el trabajo de manchas volumétricas dentro de todo el bastidor, comienzo el trabajo de achurado, de algunos elementos, siempre trabajándolo de menos a más, que quiero decir con esto, trabajar de lo más claro a lo más oscuro, de lo general a lo particular, intercalando líneas con manchas, porque éstas últimas tienen una expresividad muy diferente, pero a la vez compaginan, se complementan de una forma notoria.



Fig. 57 Fondeo general del cuadro

Una vez terminado este paso, realizo un esbozo general de color en el cuadro; esto ayuda a ver la pintura como un todo (figura 57), así, se puede observar con mayor facilidad, que tonos de colores están encendidos o apagados en comparación con ellos mismos, para poder discernir sobre qué es más o qué es menos; debe de haber un punto de comparación, como lo he mencionado antes, hay una subjetividad intrínseca en el proceso pictórico.

Sin armonía hay desorden, aún dentro del caos hay un orden, la búsqueda de la armonía por parte del ser humano, no es algo raro, siempre se busca estarlo, en cuanto al color sucede lo mismo, hay una búsqueda continua; para llevar a cabo la armonía del color en la pintura se necesitan dos aspectos, el primero es el resultado del estudio teórico, conocer diferentes posturas teóricas como la de *Johannes Itten*, *Betty Edwards* o *Josef Albers*, por ejemplo, pero también es trascendente la práctica, ya que el ojo se va entrenando para captar más tonalidades que los colores primarios y secundarios, que se nos enseña en nuestra formación académica básica, esto quiere decir en la etapa de la Primaria y la Secundaria.

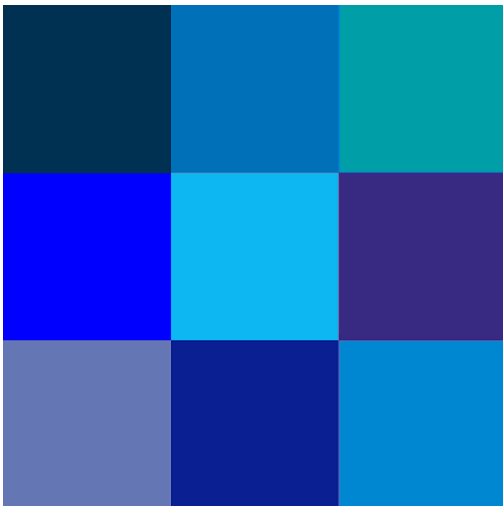


Fig.58 Diferentes tonalidades de azul.

Es a partir de la observación de nuestro entorno, que se comienza a ejercitar el ojo, logrando así captar las diferentes tonalidades de color azul (figura 58), por ejemplo, es en base a la constante observación, que se logra ejercitar la visión, logrando así identificar varios tipos de color azul, así como el procedimiento de mezclas para llegar a dicho tono. Logrando reeducar la vista, y evitando caer en términos abstractos y comparativos como llamar a un color, *azul cielo* o *azul mar*, o simplemente para ampliar la paleta pictórica y ver más allá de esos dos tonos, enriqueciendo la pintura, ya que estos dos no sólo se componen de un tono y un solo color, sino de muchos; “La armonía consiste en hacer que el conjunto de elementos de la composición presenten proporciones correctas para crear una imagen que resulte agradable a la vista.”⁸⁸

⁸⁸ Edison Diane, *El color en la pintura*, BLUME, China, 2009, p.27

Dicho lo anterior en mi propuesta pictórica hago uso de contrastes de color por complementarios, así como el uso de acentos de color, que avivan los aspectos más importantes del cuadro, seduciendo al espectador, también empleo los colores análogos, que desde su delimitación ya son armónicos, esto evita que haya una disonancia visual, dada a partir de un mal manejo del color; a su vez la implementación de estos tipos de métodos armónicos en el color, ayudan a que haya una gran variedad de tonos, enriqueciendo visualmente el lienzo.

“Los colores complementarios, utilizados en las proporciones requerida, engendran un efecto estático y sólido. Cada color conserva su luminosidad sin modificaciones. La realidad y el efecto de los colores complementarios viene a ser lo mismo.

Esta fuerza de expresión estática es de gran importancia para las pinturas murales.”⁸⁹

⁸⁹ Itten Johannes, *El Arte del Color*, Noriega, México, 1994, p.49

3.5 Propuesta Pictórica



Fig. 59 *Fuego Libertario*, 2016, Acrílico sobre tela, 192.6X236.8 cm

Este lienzo está realizado en una estructura compositiva de una doble diapente (4/6/9), basándose en las consonancias musicales, además hay un protagonismo de las líneas diagonales. La imagen se divide en tres partes marcadas, a la izquierda el Monumento a la Revolución, la parte central el policía pisoteando a un desconocido y la parte de la derecha el águila (figura 59).

Esta estructuración en tríada, por así decirlo, ayuda a una fácil lectura por parte del espectador, por lo tanto hay una buena retención de la imagen, la interacción de estas tres partes es dada a partir de las tablas que sirven como elementos de amarre, a su vez, ayuda a dotar de dinamismo la imagen, ya que están dispuestas en diagonal, con ello se gana movimiento y profundidad. Otro elemento que amalgama a los objetos en el lienzo, es la cenefa, por un lado es un elemento que ayuda a crear profundidad, como acompaña a la línea de horizonte que es baja, dotando a la imagen de una teatralidad, que desde mi punto de vista hace creer al

ojo del espectador que es parte de la escena, así mismo es un elemento que resalta el escorzo de la figura central, creando la sensación de salirse del cuadro, el águila también abraza, por así decirlo, a los elementos, cumple con la función de la cenefa en este apartado, sólo que de una forma más dinámica ya que no hay este paralelismo con la horizontalidad y verticalidad del bastidor.

En cuanto al tratamiento pictórico se refiere hay un manejo volumétrico a partir del achurado y la mancha, primero se trabaja con el entramado, para después utilizar la mancha, entre estos dos elementos se va conformando una interacción muy peculiar, ya que de ellos emanan diferencias muy notorias, pero a la vez conjugan a la perfección, creando una unión entre dibujo y pintura.

El tratamiento colorista se da a partir del contraste por colores complementarios azul-naranja y amarillo-violeta que están presentes a lo largo de la superficie, resaltados por el uso de colores sucios, mezclas de color de baja intensidad, realizadas con un gris neutro, que forman los silencios de la música, pero de forma pictórica, apaciguando la alta intensidad de los tonos amarillos, naranjas y violetas; una armonía entre estos colores, seduciendo la mirada del espectador.

La temática de la pintura refleja la opresión que se vive en la Ciudad de México, por parte del sistema, ejemplificado por la policía capitalina, que somete a un desconocido, este sometimiento se ve interrumpido por la antorcha, fungiendo como un elemento de lucha, ante tal atrocidad, como testigos se encuentran el Monumento a la Revolución y la Constitución Mexicana, que están arrumbadas dentro de los escombros, escombros de una sociedad que necesita luchar por su soberanía y libertad, marcando este sentimiento nacionalista se encuentra el águila real, símbolo de la bandera mexicana, así mismo las grecas reflejan ese pasado prehispánico parte de nuestra identidad. Como se puede apreciar no es una temática muy rebuscada, ni mucho menos, con esto trato de direccionar el mensaje de la imagen en un punto concreto, haciendo que el espectador confluya en ese punto lo más cerca posible en su lectura, así lograr la misma sintonía entre el mensaje y su interpretación.

El proceso es una parte fundamental de esta investigación por tal motivo es importante aportar una reseña fotográfica, en partes clave del quehacer pictórico.

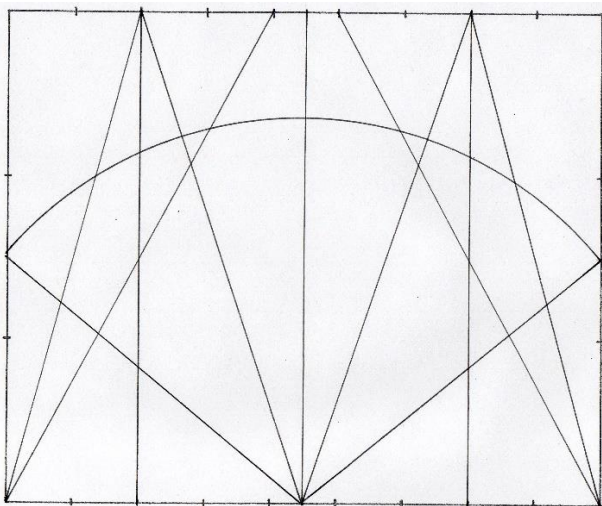


Fig. 60 Estructura compositiva para *Fuego Libertario*.

La repartición que se hizo para la pintura, abarca una segmentación de la superficie en tres partes (figura 60), la parte central, la más importante abarca una mayor zona y los segmentos contiguos una menor superficie, habiendo así una jerarquización de los elementos desde

la concepción estructural del cuadro, como se puede observar, hay una presencia notoria de diagonales que atraviesan la mayor parte de la superficie, dotando de movimiento a la estructura.

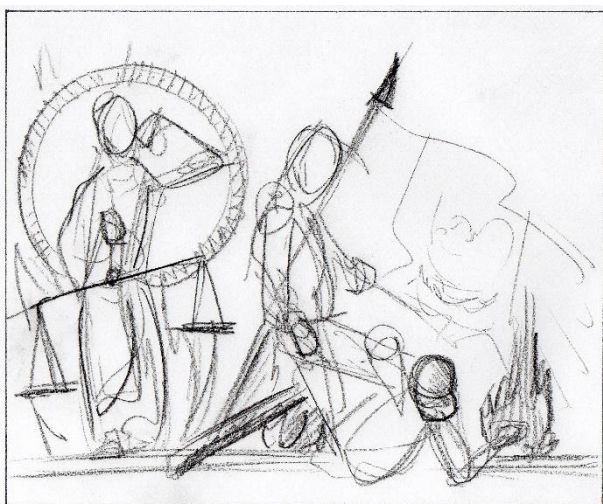


Fig. 61 Apunte para *Fuego Libertario*.

Como se puede observar en la imagen el apunte que surgió tenía una imagen totalmente distinta (figura 61), aunque se mostraban ya elementos como la cenefa, el elemento central y la idea del fuego estaba presentes, en este temprano acercamiento.

La disposición de algunos elementos conservarían se lugar, otros serían rediseñados, como la idea del fuego y la identidad nacionalista, de la bandera, a su vez la justicia sería cambiada.

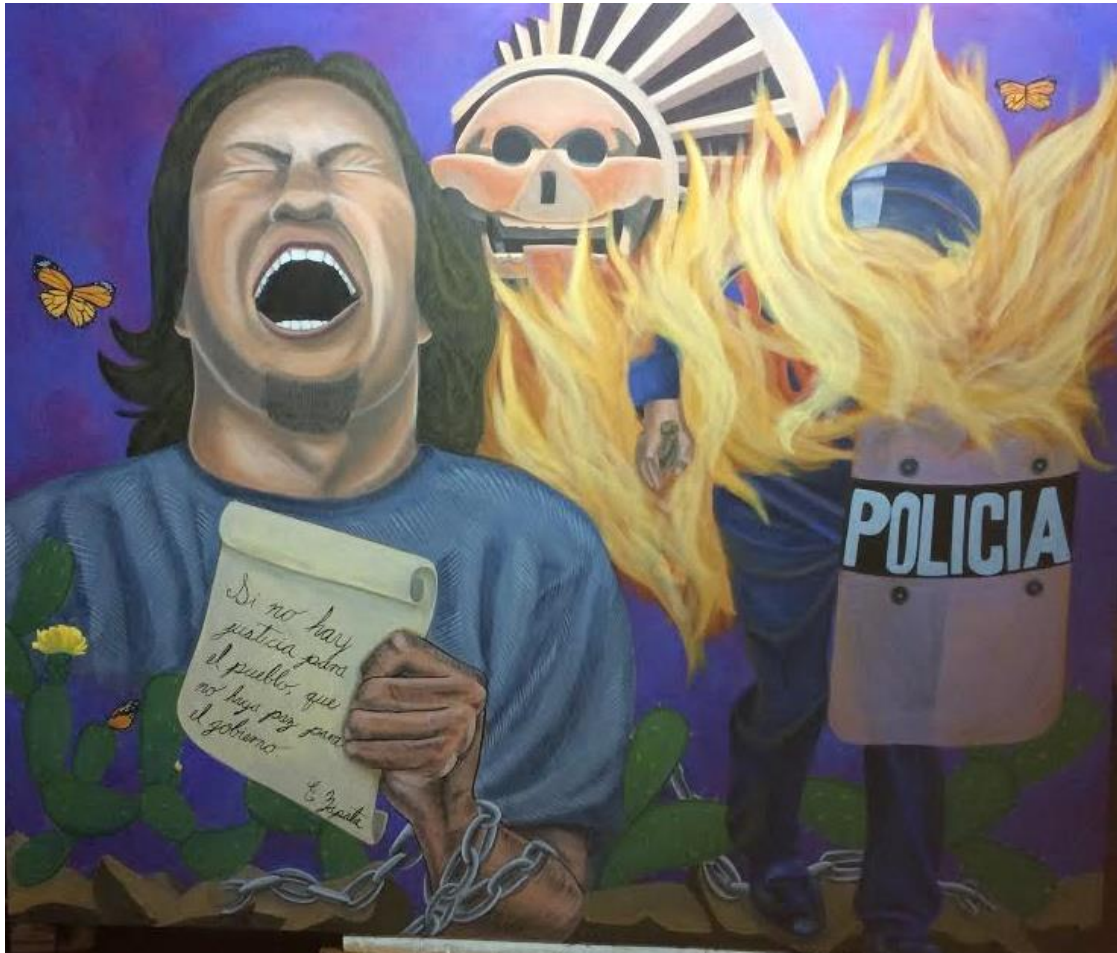


Fig. 62 *La lucha*, 2016, Acrílico sobre tela, 150X180 cm.

La estructuración de este cuadro se sustenta en el uso de las consonancias musicales, su distribución se da a partir de doble diapente, esto genera una alusión musical en la composición, llena de sonidos y silencios, por así decirlo, viéndose reflejada pictóricamente en los espacios vacíos y en la armonización de la forma y el color (figura 62).

La pintura se divide en dos partes, se ve delimitada por esta imagen de Mictlantecuhtli, en la parte superior al centro, que es quien enlaza las dos partes del bastidor, otro elemento que cumple esta función es la nopalera dispuesta en segundo plano en la parte inferior que entrelaza a los dos protagonistas y que tiende a la diagonal, esto genera una imagen dinámica y por lo tanto hay un movimiento visual, así como la cadena que recorre el terreno, ayuda a integrar la forma con el fondo, ya que sin este elemento se desprendería el protagonista, generando la

sensación de un simple pegado, es por esto que desde un aspecto compositivo decidí la interacción entre estos dos objetos. Estas formas en movimiento liberan la tensión que generan el personaje gritando así como el policía cubierto en llamas que tienen un gran peso visual, sobre todo del primero que tiende a estar estáticos a no ser por el gesto del grito, el segundo, tiene una postura a *contrapposto*, término propio de la escultura, en el que mediante el movimiento del cuerpo, la cadera, los brazos y el pie, se logra armonizar la tensión que hay en el cuerpo, quitando esa rigidez, que se ve marcada en el granadero por la disposición de las piernas una se encuentra en reposo, mientras la otra soporta la tensión; en la cadera se puede observar también esta rotación, lo que genera una forma dinámica a pesar del gran peso visual que tiene.

La línea de horizonte es baja, casi nula, haciendo que el espectador sea partícipe de lo que se presenta en la escena, la composición se encuentra en un plano abierto lo cual genera el espacio suficiente para albergar estas grandes formas sin que se sofoque el espacio.

Un elemento que es fundamental en esta pintura son las llamas que se desprenden del granadero, este fuego arropa la imagen de Mictlantecuhtli, generando así una interacción con este elemento, arropándola dentro de la imagen; hay un pequeño elemento, que a pesar de su tamaño cumple con una función primordial, me refiero al movimiento de la vista que generan las mariposas dispuestas a lo largo del lienzo, situadas en puntos de unión de las líneas compositivas de la doble diapente, ayudando al recorrido visual del cuadro, partiendo de la zona superior izquierda, avanzando a la parte inferior y trasladándose a la zona superior derecha.

La armonización del color parte de los contrastes de color por complementarios: rojo-verde, amarillo-violeta y naranja-azul; la alta intensidad de los tonos amarillo y morado se equilibra con el gris neutro presente en la playera del protagonista, hay además acentos de color, marcados por las mariposas, así como la flor del nopal, que ayudan a resaltar el todo y potencializan el color.

La temática en *La lucha* es directa, con un discurso agresivo se remarca el desencanto que hay hacia el sistema, la imagen incendiaria del granadero remarca esta visión, se presentan elementos icónicos de nuestra sociedad como lo son el nopal, presente en el Escudo Nacional de México, así como hay una referencia a nuestro pasado prehispánico con la imagen del dios Mictlantecuhtli, dios del inframundo y de los muertos, ante esta visión oscura hay esperanza, remarcada por la mariposa, que forma una disonancia entre la imagen central que es la revuelta y la fragilidad de este insecto. La cadena rota entrelazada por el protagonista significa la lucha social en contra del sistema, así lo refleja el lema que sostiene en la mano “Si no hay justicia para el pueblo, que no haya paz para el gobierno”, frase de Emiliano Zapata.

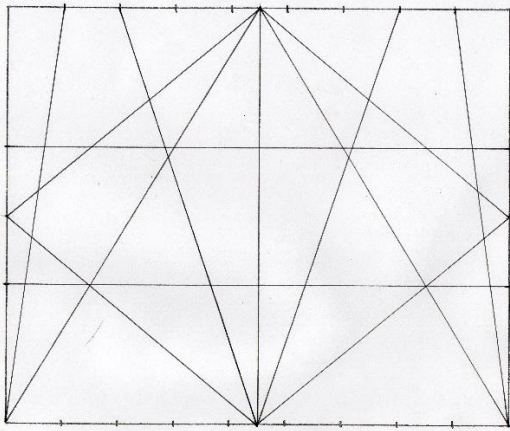


Fig. 63 Líneas compositivas para *La lucha*.

La base de la compositiva para *La lucha* (figura 63) emplea como se mencionó con anterioridad una distribución en doble diapente, el espacio se segmentó en tres espacios en vertical y en nueve a lo horizontal, teniendo así el (4/6/9); los trazos triangulares ayudan a segmentar el espacio y a la vez a entrelazarse, el rombo delimita la zona donde se va a concentrar el mayor peso visual así como la jerarquización de los objetos.



Fig. 64 Boceto para *La lucha*

Como se puede observar la idea primaria para el cuadro era muy distinta en cuanto a la forma (figura 64), no así a la temática, que hasta cierto punto se respeta; se realizaron estos cambios para enfatizar más la temática, y el desencanto que se quería transmitir.



Fig. 65 *La Maldición de la Malinche*, 2017, Acrílico sobre tela, 180X150 cm.

La estructuración de esta pintura parte nuevamente de las consonancias musicales, esta forma de disposición espacial es re interpretativa, no se sigue estrictamente al pie de la letra este método, se realizaron trazos distintos a lo establecido, haciendo un amalgamamiento de distintas direcciones. La disposición del cuadro es en doble diapente, que puede dar un sinfín de formas distintas de desarrollo.

La imagen se divide en dos segmentos verticales; la lectura va de izquierda a derecha, surgiendo a partir de la disposición de la forma y de las directrices de las mismas, estos elementos son: el personaje principal, la niña danzante que sostiene la bandera de los Estados Unidos (figura 65), la cual marca una serie de líneas diagonales que remarcan la lectura y que tienden hacia la derecha.

En *La Maldición de la Malinche*, la línea de horizonte es baja, generando un efecto visual escénico, aunque tratado de una forma peculiar, dado la implementación de una cenefa que alude a un código prehispánico, esta tiende a la horizontalidad debido al trazado, así como de las formas que en ella se encuentran; este paralelismo con el bastidor se ve interrumpido con la forma circular en medio de esta, el cual genera un silencio, por así decirlo, hay una diferenciación de la forma que armoniza esa parte del cuadro.

Así mismo en el segmento superior se encuentran dos segmentos plenamente diferenciados, el primero es la niña danzante parte izquierda y el segundo la bandera estadounidense y el dios Mictlantecuhtli, señor del Mictlán o lugar de los muertos, en la parte derecha. La interacción e integración de estos segmentos se da a partir del asta bandera, la cual abarca una gran zona tanto superior como inferior, generando una serie de direcciones visuales, por así nombrarlo, que va de izquierda a derecha (de la danzante hacia la bandera) y de abajo hacia arriba (del asta bandera en su parte inferior, hasta la punta, con el Dios Mexica).

Las líneas diagonales son las protagonistas de este cuadro, que ayudan a romper con paralelismos entre las formas y el bastidor, dotando a la imagen de dinamismo, evitando una postura rígida, generando cierta profundidad entre los elementos de la composición, el elemento que rompe con esta diagonal es una planta de maíz dispuesta hacia la vertical, generando un acento visual. El tratamiento pictórico parte fundamentalmente del achurado, en ciertas áreas del cuadro el tratamiento es pictórico, se emplea la mancha, la carga del material, en este caso el acrílico, pero no llega a ser una carga pastosa, en otros segmentos hay veladuras.

En cuanto al color se refiere, hay un manejo de contrastes por complementarios: azul-naranja, amarillo-violeta y rojo-verde, logrando así una imagen contrastante donde se delimiten los elementos plasmados en el lienzo. Empleo colores de baja intensidad, por dos motivos, el primero parte de la armonización del color que ayuda a apaciguar los colores de mayor intensidad como el amarillo y el naranja, el segundo para resaltar ciertos tonos, generando visualmente mayor luminosidad en ellos como el color rojo-violeta de la cenefa.

Llegado a este punto profundizaré en la temática del cuadro, la cual es una protesta clara y evidente hacia un fenómeno que se ha generalizado a lo largo de los años y es el malinchismo, es la exaltación hacia otras culturas y el menosprecio de la propia, si bien no es un común denominador en la sociedad mexicana, si es un fenómeno que se presenta en esta. Por tal motivo el manejo de la sátira pura y dura queda reflejada en la protagonista, que representa una porción de nuestra identidad como mexicano, plasmando la danza prehispánica, y que mejor forma de criticar a ese sector racista, que poner a un elemento de identidad nacional, sosteniendo la bandera estadounidense a manera de sumisión e idolatría.

La pérdida cultural es acentuada con la presencia de la muerte, así pues el que haya decidido plasmar al Dios Mexica Miclantecuhtli, dios del inframundo, tapado por la bandera estadounidense y un cráneo a manera de códice prehispánico en la cenefa, ambos reflejan la muerte paulatina de la identidad nacional; retomando la cenefa, al plasmar un elote se acentúa la mexicanidad, ya que es un alimento fundamental en la dieta del mexicano, así como la imagen del jaguar presente en las culturas prehispánicas, ambos reflejan el pasado indígena, el elote funge además como la transición cultural de México hacia Estados Unidos que se plasma por medio de un emblema del Departamento Seal. Ante esta temática dura plasmo una planta de maíz que abre paso por los escombros, reflejando una esperanza para recobrar ese orgullo e identidad nacional, tantas veces pisoteado y olvidado en algunos sectores de la población.

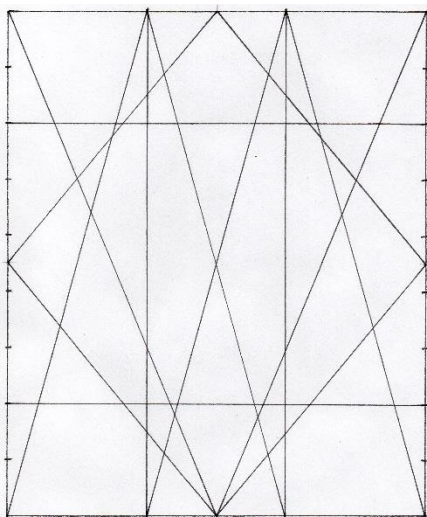


Fig. 66 Estructura compositiva para *La Maldición de la Malinche*.

Se realizó una repartición espacial a partir de la doble diapente, se puede observar la segmentación del espacio en tres zonas, así mismo se observa la zona central delimitada por las líneas horizontales, esta área es la de mayor peso visual en el cuadro (figura 66).



Fig. 67 Apunte para *La Maldición de Malinche*

Como se observa en la imagen, este apunte ya mostraba la temática de dualidad entre dos culturas, tanto la mexicana, como la estadounidense (figura 67).

La idea principal ya estaba concreta, sólo faltaban las formas y su disposición correcta en el espacio pictórico. Aunque hubo un cambio notorio en la realización del cuadro, no así en la idea central.

Conclusión

Este trabajo teórico-práctico, es el reflejo de una búsqueda por una forma peculiar de abordar a la pintura, la cual en su mayoría se ha relacionado como algo decorativo, hay por decirlo, un consenso en lo colectivo sobre esta visión. Por tal motivo quise romper con esta postura y realizar dentro del lienzo un planteamiento que gire en torno a la crítica social, que a mi parecer es muy contrastante con lo decorativo. No pretendo encontrar el hilo negro, como se dice en la jerga popular, al referirme a la pintura desde una perspectiva social; esto no es algo nuevo, se ha estado haciendo a lo largo de los años, lo que la hace diferente es la forma en que se aborda ese tema social, que parte de la sátira.

Los temática más relacionada a la pintura de caballete en la sociedad son: los retratos, el paisajismo, las naturalezas muertas, entre otros tantos; surge así el cuestionamiento del porque no hablar sobre mi particular punto de vista, el cual pretende satirizar a los habitantes de la Ciudad de México, CDMX, a partir de alguien que forma parte de este sector, un capitalino en contra de sus costumbres, reflejando los puntos cuestionables, de nuestro comportamiento como sociedad. No hice referencia al país entero, porque aunque tenga cierta información de las costumbres de los distintos estados, no es responsable hablar de algo a partir de la suposición y no del conocimiento que se obtiene al vivir en esos lugares; pero puede llegar a haber similitudes entre las entidades del territorio mexicano.

Con estos cuadros mi objetivo no es el educar al espectador, por decirlo de este modo, sino mostrar mi perspectiva acerca de la postura de la población capitalina a diversos temas como: la corrupción, hacia lo extranjero, etc., que puede o no gustar, a quien lo mire o pueden sentirse identificados o no, pero ya hubo una lectura de por medio, ya se captó su atención.

“...las obras de arte tienen esa importancia social y cultural...”

Y es en este terreno donde su relación con el público capaz de acogerlas y convertirlas en una parte de su propia realidad, quizá la más alta y la más pura por su capacidad natural de aclarar su sentido, o de rechazarlas renunciando a su poder de revelación, alcanza su verdadero significado.”⁹⁰

⁹⁰ García Ponce, Juan, *De la pintura: Antología de ensayos sobre arte y pintura*, FICTICIA, México, 2013, p. 94

Abordo temas indignantes como son: el abuso del poder y el uso desmedido de la fuerza por parte de los policías y granaderos hacia la sociedad, siendo cada vez más recurrente en las manifestaciones, que el complejo sistema que nos rige trata de maquillar y justificar su accionar violento. Mientras tanto las mayorías, la población en general, es aplacada con medios masivos, como el televisor, el cual difunde diversos eventos distractores como: el futbol, alguna noticia amarillista, un video escándalo, que sólo son artimañas y métodos del gobierno, que ayudan a desviar la atención de los temas que realmente importan como lo son: la discriminación, el malinchismo, el abuso del poder, la inseguridad, la pobreza, entre muchos tantos; aplacando a la sociedad, volviéndola sumisa y fácilmente controlable.

“La pintura nos dice continuamente, crea un silencioso rumor incesante, en el que se expresan las diferentes maneras mediante las que el hombre se ha encontrado a sí mismo en relación con su forma de experimentar y por tanto de expresar sus propias reacciones y sentimientos ante el hecho de estar en el mundo.”⁹¹

Este trabajo se sustenta en un desencanto individual, que a su vez puede identificarse con el pensar de quien lo mire, que muchas veces uno ha sido partícipe consiente e inconscientemente, pero que se ha caído en una etapa de reposo ante la inmensa tormenta de problemas que aqueja no solo a la capitalm sino a México entero, siendo reflejadas algunas similitudes de lo particular a lo general.

“Nunca negaron ser ladrones, pero se decían “responsables” en economía. Fue otra inmensa mentira. Enrique Peña Nieto y sus tripulantes han demostrado no sólo descarada corrupción, sino inaudita insensatez. El resultado: Una economía débil, en vías de colapsar... se encuentra un país devastado económicamente y con un futuro sombrío para los próximos años: Inflación más alta, nulo crecimiento, altas tasas de interés y un peso más débil ante el dólar y el euro.”⁹²

⁹¹ García Ponce, Juan *op. cit.*, p.26

⁹² Delgado, Álvaro, *México económico: Hacia el precipicio*, Recuperado el 6 de diciembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/465281/mexico-economico-hacia-precipicio>.

Ciertos artistas mexicanos han llegado una o varias veces a este punto en la pintura, de dotarla no sólo de poética visual, o de servilismo hacia una institución o persona, sino que han levantado la voz de la mejor manera que pueden, desde el pincel, los andamios o el caballete, se han encargado de aquello que les inquieta como un José Clemente Orozco con los frescos *Catarsis* y la serie del Antiguo Colegio de San Ildefonso, o Diego Rivera, por ejemplo, con *El Hombre controlador del Universo*, el mismo Saturnino Herrán con el mural *Nuestros Dioses*, entre muchos otros, yendo en contra del sistema, siendo agresivos y directos.

Esta tesis comprende la visión de ver la pintura como una totalidad, como una máquina expresiva en donde todos los ejes que la componen tienen la misma importancia, como lo es el dibujo, la composición, la pintura en sí misma.

Hay una referencia muy marcada hacia el dibujo, que se da a partir del tratamiento volumétrico entorno al achurado, mismo, que es una técnica del dibujo por excelencia. Intento unir dibujo y pintura, abarcar dos ramas artísticas, absorber sus riquezas, amalgamando una imagen, que pone en balance estas dos vertientes, así como doy cabida a lo bello y lo feo estéticamente hablando; son imágenes atrayentes con una temática mordaz, satírica y de humor negro, hacia los grandes defectos del chilango.

Los cuadros pueden llegar a tener diferentes lecturas, esto no es malo, debido a la individualidad que tenemos como personas, todos pensamos de una forma diferente, si lo hiciéramos del mismo modo no habría la gran diversidad que hay en este mundo, dejaríamos de ser autónomos y no tendríamos libre albedrío.

El mensaje que estas imágenes expresan es el que no cambia, es reaccionario, a su vez hiriente para cualquier capitalino y mexicano en general, por la temática y el tono en que se maneja. Con esto no pretendo cambiar el pensamiento del espectador respecto a temas políticos y sociales, cada individuo tiene distintas visiones y maneras de entender el mundo, siendo respetables todas ellas, lo que sí puedo hacer es mover algo en el interior del espectador, en su psique, logrando así que se cuestionen la visión que tiene él y la compare con la que presento en este trabajo.

Mi visión puede llegar a ser totalmente errática para algunos, aquellos que aún piensan en un México democrático, seguro y con un aparato de justicia eficaz, entre muchas cosas más, pero habrá otros individuos que cuestionen su manera de percibir al país, realizando una comparación de realidades, tanto la suya como la mía, por así llamarlo, replanteándose nuevamente la perspectiva sobre este. Si ese fuera el caso, con un solo espectador que cuestione su forma de pensar, al ver estos cuadros, valdría la pena y cumpliría su objetivo esta investigación.

Debido a lo agitado de las relaciones políticas de los Estados Unidos, a principios del año 2017 hacia diversos países, así como, a la comunidad Latinoamericana y sobre todo el énfasis que se hace a México, mediante discursos desafiantes y racistas, que denotan el autoritarismo de esa nación, por parte de su presidente Donald Trump; no descarto que este nuevo régimen neo-fascista, sea un detonante para el surgimiento de movimientos pictóricos en contra de la postura estadounidense, volviéndose el arte, en este caso la pintura, una herramienta de protesta política y social. Pudiendo llegar a los alcances que tuvo el Movimiento Muralista de México en las décadas 1920 y 1930.

“...en la pintura no se trata de entender ni de juzgar; basta con abrir los ojos y ver. Lo que encontramos entonces es una apariencia, semejante en todo a cualquier otra forma que llega hasta nosotros a través del sentido de la vista; pero con una diferencia que es sumamente significativo tener que subrayar: ante cualquier pintura no nos encontramos frente a la apariencia, sino frente a una voluntaria *representación* de una apariencia que nos habla de la urgencia del hombre de apropiarse de las apariencias convirtiéndolas en obra.”⁹³

⁹³ *Ibidem*, p.24

Bibliografía

Antonio, Rodríguez, la pintura mural en la obra de Orozco, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de Cultura, México, 1983, p.191.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, p. 520.

Bouleau Charles, *Tramas: La geometría secreta de los pintores*, Akal, Madrid, España, 2006, p.269.

Bou Louis, *Street Art, Graffiti, Stencils, Stickers, Logos*, Monsa, Barcelona, 2006, p.192.

Calzada Echeverría, Andrés, *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*, Ediciones del Serbal, España, 2003, p.820.

Cardoza y Aragón Luis, *Pintura contemporánea de México*, Era, México, 2^{da} edición, 1988, p.323.

Cervantes, Miguel y Mackenzie, Beatriz Eugenia (eds.), *José Clemente Orozco: Pintura y verdad*, Instituto Cultural Cabañas, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 2010, p.603.

Cimet Shoijet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, México, 1992, p.

Clemente Orozco José, *Autobiografía de José Clemente Orozco*, Era, México, 2^{da} edición, 1981, p.121.

Conde, Teresa del, *et al, Los Murales del Palacio de Bellas Artes*, Américo Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, Italia, 1995, p. 213.

Conti Nicolás, Basave Diego, *El libro chilango, Actitudes, amores y odios de los hermosos habitantes del DF*, Planeta, México, DF, p.151.

Diccionario de la lengua española, Espasa, España, 2001, 22^{ed}, Tomo 8, (10 TOMOS) p. 2368.

Edison Diane, *El color en la pintura*, BLUME, China, 2009, p.123.

Edwards Betty, *El color, Un método para denominar el arte de combinar colores*, URANO, España, 2006, p.204.

Fernández Marco, Juan Ignacio, *Diccionario de Artes Plásticas: Un millar de términos artísticos*, Mensajero, España, p.199.

Furió Vincenç, *Sociología del arte*, Cátedra, España, 2000, p.392.

García Ponce, Juan, *De la pintura: Antología de ensayos sobre arte y pintura*”, FICTICIA, México, 2013, p.157.

Grupo Mira, *La Gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*, Universidad Nacional Autónoma de México, Sentido Contrario, Zurda, UV y D, ACADI, México, 3^{ra} edición, 1993, p.119.

Goldman, M., Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano, Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, 2008, p.734

Gómez de Silva, Guido, *Diccionario breve de Mexicanismos*, Fondo de Cultura Económica, 2008, p.

Gutiérrez González, Pedro Pablo (director), *Diccionario de la Publicidad*, Complutense, España, p.337.

Itten, Johannes, *El Arte del Color*, Noriega, México, 1994, p.95.

Lazcano, Ana Cecilia, *et al, Releer a Siqueiros. Ensayos en su centenario*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, p.242.

Lexipedia Barsa, EUA, Encyclopaedia Britannica de México, 1984, Tomo 2, (2 TOMOS) p.1216.

Lozano, Luis Martín, *et al, Diego Rivera Obra mural completa*, TASCHEN, Italia, 2007, p.672.

Lucie-Smith, Edward, *Diccionario de Términos Artísticos*, Destino, Eslovenia, 1997, p.210.

Luna Cárdenas, Daniel Librado, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, UNAM, México, 2008, p 59.

Madrigal Pascual, Arturo Ángel, *Arte y compromiso: España 1917-1936*, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, p.429.

Manrique, Jorge Alberto, *una visión del arte y de la historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2001, p.428 (Tomo, II).

Martínez Della Rocca, Salvador (comp.), *Otras voces y otros ecos del 68: 45 años después*, VI Legislatura, Asamblea de Todos, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 437.

Renau, Josep, *función social del cartel*, Valencia, 1976, p.100.

Rodríguez Antonio, *la pintura mural en la obra de Orozco*, Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría, México, 1983, p.191

Preston Paul, *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*, Debolsillo, España, 2^{da} edición, 2010 p.387.

Tibol, Raquel, *Cuadernos de Orozco*, Planeta, México, 2010, p. 334.

Warren C. Howard, *Diccionario de Psicología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p.383.

Fuentes Electrónicas

Acosta Córdova, Carlos, *Trienio de Peña Nieto, fábrica de pobres*, Recuperado el día 25 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/414091/economia-fabrica-de-pobreza>.

Delgado, Álvaro, *México económico: Hacia el precipicio*, Recuperado el 6 de diciembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/465281/mexico-economico-hacia-precipicio>.

El espejo Oscuro de Daniel Lezama, Recuperado 10 de diciembre del 2015, de <http://www.daniellezama.net/espanol/perfil.php>.

Lamas, Marta, *¡Vivas nos queremos!*, Recuoerado el día 26 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/440050/vivas-nos-queremos>.

Manipulación de los medios, la fortaleza de EPN: The Guardian. Recuperado el 21 de noviembre del 2016, de <http://www.proceso.com.mx/312344/manipulacion-de-los-medios-la-fortaleza-de-eqn-the-guardian>.

México ocupa lugar 103 de países con mayor corrupción. Recuperado el 21 de noviembre del 2016, de <http://www.forbes.com.mx/mexico-ocupa-lugar-103-de-paises-con-mayor-corrupcion/#gs.NIJAvOE>.