



16  
2e1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**SIGNOS DEL ENTORNO TARAHUMARA:**  
**Una alternativa ante el libro ausente.**

Tesis  
Que para obtener el titulo de:  
**Licenciado en Artes Visuales**

P r e s e n t a  
**Alejandro López Saldaña**

Director de Tesis: Mtro. Daniel Manzano Aguila  
Asesor: Mtro. Pedro Ascencio Mateos

México, D.F., 1998.

265262



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



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.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres:

Guillermina Saldaña Anaya y  
Rubén Diego López Gallegos.

A mis hermanos y familia:

Guillermina, Carlos y Carlitos  
Rubén, Miriam, Frida y Aldo.

A mis amigos:

Eduardo A. Plata, Antonio Sereno  
Sandra Martí, Marcelo De Luca  
y demás.

A los Maestros:

Pedro Ascencio, Fernando Zamora  
Victor M. Hernández, Daniel Manzano  
y Gerardo Portillo.

## INDICE

INTRODUCCION .....	5
1. EL LIBRO ALTERNATIVO	
1.1. Acercamiento .....	7
1.2. Antecedentes .....	12
1.2.1. Origen de la escritura .....	12
1.2.2. El libro en proceso .....	19
1.3. El libro alternativo en el siglo XX .....	31
1.4. Los Seminarios del Libro Alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M. ....	42
2. VISION SIMBOLICA DEL PAISAJE TARAHUMARA	
2.1. Visión .....	46
2.2. Estudio de campo .....	50
2.3. Evolución de la montaña .....	52
2.4. "La montaña de los signos" de Antonin Artaud ....	55
3. PROPUESTA DE UN LIBRO ALTERNATIVO	
3.1. Temática .....	65
3.2. La imagen gráfica	
3.2.1. La forma .....	72
3.2.2. La técnica .....	77
3.2.3. Su contenido .....	85
3.3. Descripción del libro "Signos del entorno tarahumara" .....	90
3.3.1. Los materiales y las dimensiones .....	90
3.3.2. Interpretación teatral de su lectura .....	98
CONCLUSION .....	103
BIBLIOGRAFIA .....	106
INDICE DE ILUSTRACIONES .....	109
APENDICE .....	114



En el segundo capítulo quise compartir la experiencia de los dos viajes que hice a la sierra tarahumara, no sin antes haber realizado una investigación. Mi propósito fue concebir al paisaje en correspondencia con el hombre que lo habita. Para llevarlo a cabo, fue necesario comprender el término "paisaje" en un sentido más amplio. Es decir, no sólo como aquella palabra que se refiere a un género de la pintura sino tomando en cuenta el momento de estar presente de cuerpo entero. Ahora bien, supuse que a esto se refería la palabra "entorno" y era más adecuada al interés por acercarme a la cultura tarahumara. De tal manera que en este capítulo, se muestran algunas ideas que nos permiten tener una visión simbólica del paisaje. Esta visión pretende tomar en cuenta, aquellos signos presentes en el entorno de los tarahumaras y de sus habitantes. Asimismo, lo anterior se apoya con el texto "La montaña de los signos", contenido en el libro antes mencionado de Antonin Artaud.

Y el último capítulo, se refiere a la concreción plástica de las ideas antes expuestas. Al inicio del tercer capítulo, describo de manera concisa dos tradiciones de los tarahumaras que ejemplifican todo lo dicho en el segundo capítulo y a su vez se convierten en el tema de la propuesta, estas son; la carrera de bola y la cruz tarahumara. Después explico el proceso de trabajo que llevé en el libro alternativo: los materiales y soportes, las herramientas, la confección y su contenido, así como también una interpretación teatral de su lectura.

En el presente estudio se identificaron ciertos libros como los ausentes de esta historia. Libros que por distintas circunstancias dejaron de existir como objetos que alguna vez fueron, o como algunos que están por ser. Prevengo al lector ante posibles limitaciones en relación con el tema aquí mencionado del libro entre los tarahumaras, ya que las consideraciones que hago al respecto, únicamente son con base a estudios de antropólogos que han vivido entre los tarahumaras. Creo que este tema puede ser desarrollado con mayor atención en futuras investigaciones.

La investigación bibliográfica fue realizada en distintas bibliotecas de la Ciudad de México y apoyada con documentos fotográficos personales.

## 1. EL LIBRO ALTERNATIVO

### 1.1. Acercamiento

A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha querido registrar su breve paso por este mundo. Todo su conocimiento y sus dudas respecto del entorno que le rodea y de él mismo, han sido manifestadas en diversas formas de expresión de acuerdo al momento histórico al que ha pertenecido. En este sentido, el libro es una de estas formas de expresión. Si bien, ha sido un medio eficaz para transmitir ideas y conocimientos, también ha servido al hombre para perpetuarse en el tiempo.

Desde de la segunda mitad de este siglo se han estado realizando esfuerzos por redefinir la estructura del libro, despertando su interés en un gran número de artistas plásticos y escritores que han vuelto la mirada hacia su confección. En el libro han encontrado amplias posibilidades expresivas, al haber manipulado de diversas maneras cada uno de sus aspectos como son la página, el formato o el contenido. Esto implica que sus bases convencionales hayan tenido que modificarse.

A los productos emanados de la reciente manera de hacer libros, se les ha identificado con distintos nombres, por ejemplo: libros marginados, los otros libros, libros de artista, libros alternativos, etc. Este tipo de libros trasciende el aspecto común de los convencionales, ya que existen como "forma autónoma y suficiente en sí misma". (1) Es decir, su confección es la de un objeto que integra una serie de elementos plásticos como parte de una estructura, o sea del libro. El contenido es su propia fisonomía, no es únicamente el que nos proporciona el texto. En todo caso, este puede ser incluido como un elemento más que acentúa a esa forma.

Según Raúl Renán los otros libros son la "contraimagen" de aquellos libros que conviven a diario con nosotros. Son aquellos que escapan a su forma convencional, porque su discurso es otro y

---

1. Ulises Carrión, El arte nuevo de hacer libros, 1988, p.33

se da a través de los elementos que componen físicamente al libro. Por esta razón, son aquellos libros considerados por sus "valores de objeto." Son aquellos que están al margen de la industria comercial de las editoriales, porque su discurso no se ajusta a los "modelos en cuanto procedimientos, materiales y herramientas." Por lo tanto, el destino de los otros libros también es otro: "su destino de transferente concluirá en alguna lectura siempre distante de la estancia cubicular y silenciosa de la biblioteca." (2)

El término de libros marginados, se ha vinculado con la producción editorial generada durante los movimientos sociales y políticos. Estas publicaciones "surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de una impotencia de la voluntad contra el poder, y de una conciencia social, que el autor explica por sí mismo como el proletario que no se admite apto para ocupar un lugar en la mesa de un restaurante de lujo." (3) Un ejemplo de ello en México, son aquellas publicaciones de carácter independiente que surgieron durante el movimiento estudiantil de 1968.

En los llamados libros de artista como su nombre lo indica, es el artista plástico quien se encarga de la producción total del libro, desde su concepción hasta su ejecución. Las herramientas y los materiales de que se sirve para su confección, adquieren el valor de signos dando como resultado una obra en sí. Recordando a Ulises Carrión nos menciona que el libro "considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario, e incluso cualquier otro sistema de signos." (4) Frecuentemente son libros auto-editados y en caso de que contengan algún texto son de su autoría.

El nombre de libros alternativos, abarca muchas consideraciones tanto de los libros recientes como también de aquellos que los anteceden en su historia. Graciela Kartofel y Manuel Marín, identifican dos géneros de publicaciones dentro de las Artes Visuales: los libros formales y los libros alternativos. Estos últimos, tienen elementos en común con los libros que acabamos

- 
2. Raúl Renán, Los otros libros, 1988, p. 14-15.
  3. Ibid., p. 16.
  4. Ulises Carrión, op. cit., p. 33.

de mencionar. De hecho, estos autores aclaran en su estudio que solamente han cambiado su nombre por libre-libros. (5) Sin embargo, el término alternativo nos propone algo más. Este se refiere a las diversas opciones que se presentan en cada época y en un determinado momento. Es la elección que determinamos, para llevar a cabo algún proyecto que por los canales habituales no podría realizarse. Ahora bien, teniendo en cuenta que el libro alternativo de nuestros días ha sido revalorado por sus características físicas, nos permite entender que estas propuestas contemporáneas derivan de la historia del libro en lo que respecta a las estructuras. Nos referimos por ejemplo a los acordeones chinos, a los códices mesoamericanos, a las carpetas de papiro y a muchos otros.

Quisiera agregar una clasificación más con respecto al libro en general, los libros ausentes. Este grupo se refiere a aquellos libros que por alguna circunstancia dejaron de existir como los objetos que alguna vez fueron. Pese a su aparente inexistencia, podemos identificar su presencia en la actualidad a través de otras manifestaciones culturales, y más aún, la podemos imaginar en el futuro como una alternativa a realizar.

En el caso de México, nombro libros ausentes a todos aquellos códices destruidos durante la caída de México Tenochtitlan en 1525 y años subsiguientes. Sabemos que entre las formas de expresión destruidas, muchos de estos libros sagrados fueron consumidos por las llamas. A diferencia de los libros cristianos, ampliamente difundidos desde el primer libro editado en México por la imprenta traída de Europa y que perduran hasta nuestros días. Son también las publicaciones de la imprenta rápida hechas para difundir el movimiento estudiantil de 1968 y ausentes porque se fueron a las coladeras junto con el agua que limpió la sangre en la Plaza de Tlatelolco.

Ahora bien, aquellos libros que dejaron de ser ausentes para adquirir su condición de objetos, les llamo por ejemplo a los editados por los artistas mexicanos de los años veinte de nuestro siglo, referentes a los grabadores del siglo pasado como José Guadalupe Posada. Serían también los que hizo el grabador Gabriel Fernández Ledesma, quien buscó en las tradiciones populares como en los juguetes, las danzas y las vestimentas, actitudes heredadas del México prehispánico.

---

5. Graciela Kartofel,- y Manuel Marín, Ediciones De y en Artes Visuales, 1992, p. 51.

Tal pareciera que tradición es sinónimo de convencional. Cuando mencioné más arriba, que el libro en la actualidad había suscitado la modificación de ciertas bases convencionales, me refería a la suma de normas acumuladas durante su extensa historia. Es decir, el libro como un volumen de páginas cortadas uniformes, con hojas de papel fabricadas a base de tejidos o pulpa de madera y encuadernadas entre dos cubiertas de forma rectangular. A diferencia de lo antes mencionado, "lo tradicional es la estructura, lo que ofrece el área de retroalimentación, de lo perdurable como sustento, es la base de la historia que se forma día a día y segundo a segundo." (6) El desarrollo del libro nos recuerda momentos muy altos en su historia, en donde el hombre buscó distintas alternativas que se ajustaran a sus requerimientos expresivos, dando origen a la escritura, al libro mismo, a la estampación múltiple, etc. Por consiguiente, creo que los términos alternativo y ausente, pueden ubicarse en cualquier época de la historia del libro.

---

6. Ibid., p. 94.

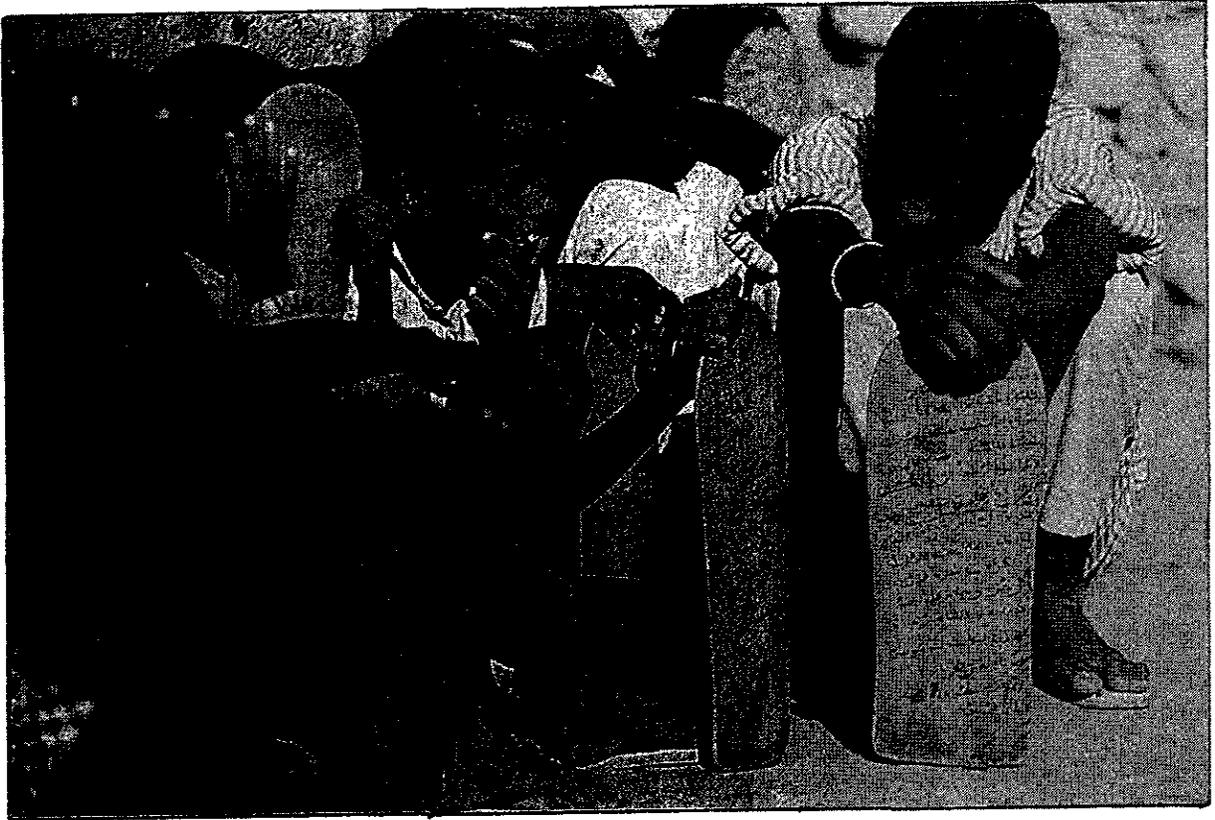


Fig. 1 "Alumnos de la escuela coránica de Chinguetti, donde aprenden el Corán en tablas de madera."  
En Geomundo, marzo de 1998.

## 1.2 Antecedentes

Es difícil precisar con claridad los antecedentes que dan origen a lo que conocemos hoy por libros alternativos, debido a que las propuestas surgidas en el siglo XX en el arte de hacer libros, se vincula con la extensa historia del libro en sí. Para Graciela Kartoffel y Manuel Marín los antecedentes se deben al anonimato. (7) En este sentido y coincidiendo con esta idea, me pregunto si es lícito hablar de un inicio del libro alternativo en el siglo XX, o bien, la búsqueda de distintas alternativas ha sido en esencia, una preocupación constante en la historia del libro.

### 1.2.1. Origen de la escritura

Con la invención de la escritura, fechada alrededor de 4,000 años a. de J.C., el hombre alcanzó un estado civilizado junto con la edificación de ciudades complejas. Sin embargo, para entender el proceso que llevó al hombre a la invención de la escritura y por ende del libro, es necesario remontarse a la prehistoria.

Hace 400 siglos que el hombre actual realizó imágenes antes de que surgiera la palabra, "y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos, imágenes raspadas, picadas o pintadas en las superficies de las rocas o de las cavernas." (8) Ya el hombre rupestre se apropiaba de su entorno al trasladar en una superficie los signos recibidos de la naturaleza. Estos signos al ser pintados sobre la roca, adquirirían un valor mágico que le permitían enfrentar las adversidades fuera de la cueva. Como el hombre rupestre de Altamira, cuando al dibujar sobre la piedra al animal temido obtenía cierta seguridad sobre su presa.

El empleo del signo en el dibujo rupestre, constituye "el establecimiento de una conexión" con el medio -señala Herbert Read-, a través del cual "la imagen puede separarse de la percepción inmediata y conservarse en la memoria. El signo surgió

---

7. Ibid., p. 49.

8. Herbert Read, Imagen e idea, 1985, p. 16.

para establecer la sincronicidad, con el oculto deseo de hacer que un hecho correspondiera a otro." (9) Con la magia, con el ritual y posteriormente con la religión.

Cuando las hordas nómadas tuvieron que emigrar a otros sitios en busca de un lugar que les permitiera sobrevivir ante los cambios climatológicos, se produjo en ellos la necesidad de influir en los fenómenos externos desde su refugio, y es entonces que nace la magia. Con ello, el hombre aseguraba el éxito en la caza de animales y la fertilidad de la tierra gracias a la lluvia. Pero la magia y los rituales necesariamente tuvieron que ser anteceditos por algún "sistema de signos, gestos elaborados en danzas, imágenes materializadas en símbolos plásticos." (10)

La expresión de la actividad gráfica, practicada por las hordas nómadas, es el origen de todos los sistemas narrativos y visuales. En todos lados aparece primeramente la pictografía (de la raíz latina "pintar" y de la griega "trazar"). (11) Este sistema era estructurado por una secuencia de imágenes para registrar alguna situación sobre una superficie. Eran signos dispuestos de tal manera, que formaban un lenguaje a través de imágenes; que tal vez pudo evocar sonidos, pero todavía no es el articulado de la palabra, sino aquel sonido abstracto causado ante la incertidumbre de una tormenta de rayos, del rugido de un animal feroz y de tantos más, incluso del silencio.

Con el desarrollo del lenguaje en las comunidades sedentarias, las imágenes pictográficas adquirieron un sentido ideográfico, al expresar con imágenes el equivalente a una palabra sin aludir a su pronunciación. Las imágenes se fueron reconociendo cada vez más entre las comunidades hasta que se establecieron códigos de comunicación. De tal manera que la escritura jeroglífica (del griego hieros que significa "sagrado", y grafein "esculpir"), (12) ya presenta una narrativa concensada por medio de imágenes.

Con el tiempo la relación entre la palabra y la imagen fue

---

9. Ibid., p. 17.

10. Ibid., p. 18.

11. Marcel Cohen, De la escritura al libro, 1976, p. 14.

12. Ibid., p. 16.

más estrecha, por consiguiente surgió la notación de sonidos, siendo en un primer momento fonográfica. Es decir, las imágenes tienen su equivalente de las palabras pero con múltiples significados y su lectura es una especie de acertijo aún dentro de su propia lengua. (13)

En la región mesoamericana fue notable el empleo de la escritura ideográfica y fonográfica, por su extensión hacia todos los órdenes que influían en la vida cotidiana de los pueblos, como la arquitectura y el sistema calendárico, por citar algunos.

La obsesión del flujo del tiempo, fue común en toda Mesoamérica. Al menos desde el siglo VII a. de J.C. existen signos del sistema calendárico mesoamericano, que fue perfeccionado durante un largo proceso hasta el momento de la conquista española y podemos decir que aún subsisten reminiscencias en el México actual. (14)

La civilización maya tuvo un importante desarrollo en el cálculo y registro del tiempo durante su periodo clásico (comprendido entre finales del siglo III d. de J.C. y principios del siglo X d. J.C.). Su adelanto en la precisión del calendario y la escritura, sirvió de sustento por su eficacia a las clases dominantes, (15) ya que la escritura estaba reservada para las clases altas de sacerdotes y grandes señores. Sin embargo, el registro del tiempo no sólo se daba en inscripciones y textos jeroglíficos, sino también en la arquitectura al determinar la orientación de los monumentos con el entorno. El vínculo entre las fechas calendáricas y el alineamiento de los templos con los puntos cardinales, nos permite entender esta arquitectura como una forma de escritura. (16)

Otro soporte de la escritura en Mesoamérica, fueron los códices. Estas obras eran escritas por los escribas (tlacuiloanime), en las que empleaban la pictografía, ideogramas

---

13. Ibidem.

14. Alfredo López Austin, "El tiempo en Mesoamérica", Ciencias, abril de 1990, p. 28.

15. Ibidem.

16. Johanna Broda, "Calendarios y astronomía en Mesoamérica, su función social", Ciencias, abril de 1990, p. 36 - 37.

y símbolos fonéticos. Los códigos comprendían la síntesis del pensamiento mesoamericano desarrollado durante siglos. Considerados como libros sagrados en los que trataban aspectos religiosos, astronómicos, geográficos, históricos y de predicciones. (17)

Por su parte, en lo que respecta a lo que hoy conocemos por el Medio Oriente, se produjo uno de los mayores adelantos para la escritura. En este lugar surgió la escritura cuneiforme como expresión de la lengua sumeria y el acadio (asirio-babilonio). Hace aproximadamente 3,500 años a. de J.C., los dibujos de las inscripciones fueron transformándose poco a poco en signos-palabras hasta llegar a conformar la escritura cuneiforme: representada por la combinación de signos en forma de triángulos pequeños, como si fueran clavos; y por la extensión de líneas que de los triángulos se prolongan en forma de cuñas, de ahí el nombre que recibe la escritura "cuneiforme". Los sumerios registraban los signos-palabras por medio de una punta de caña tallada, sobre una tablilla de arcilla que después era cocida para prolongar su duración. (18)

La adopción de la escritura cuneiforme en otras regiones, se debió a su cualidad fonográfica más la descomposición de las palabras en sílabas. Posteriormente los fenicios conformaron el primer alfabeto alrededor del año 1500 a. de J.C.; con la reducción de caracteres y del trazo, se pudo entonces llegar a que la pronunciación del lenguaje tomara la forma de las letras. (19)

Los fenicios fueron grandes navegantes que establecieron relaciones comerciales con otras civilizaciones. Esta actividad contribuyó a la expansión del alfabeto y a su perfeccionamiento. El alfabeto fenicio se compone de 22 palabras consonantes y hasta que fue adoptado por los griegos, es cuando se agregan las vocales y se establece el trazo con lectura de izquierda a derecha.

A su vez, los romanos tomaron como modelo el alfabeto griego

---

17. Jacques Soustelle, El universo de los aztecas, 1982, p. 45.

18. Marcel Cohen, op. cit., p.26.

19. Ibid., p. 28.

para crear la escritura latina, ampliamente difundida por toda Europa con la administración romana y después durante la evangelización cristiana. (20)

Tiempo después la escritura latina llegaría al continente Americano. Algunos tlacuilos o escribas mexicanos que sobrevivieron a la matanza de la conquista española, siguieron escribiendo en su antigua forma de escritura ideográfica y a otros les fue instaurado el alfabeto latino. Del que se sirvieron para relatar lo sucedido durante aquel tiempo, como el libro escrito en lengua náhuatl por anónimos de Tlatelolco en 1528, con el título de Unos Anales Históricos de la Nación Mexicana.

---

20. Ibid., p. 43.

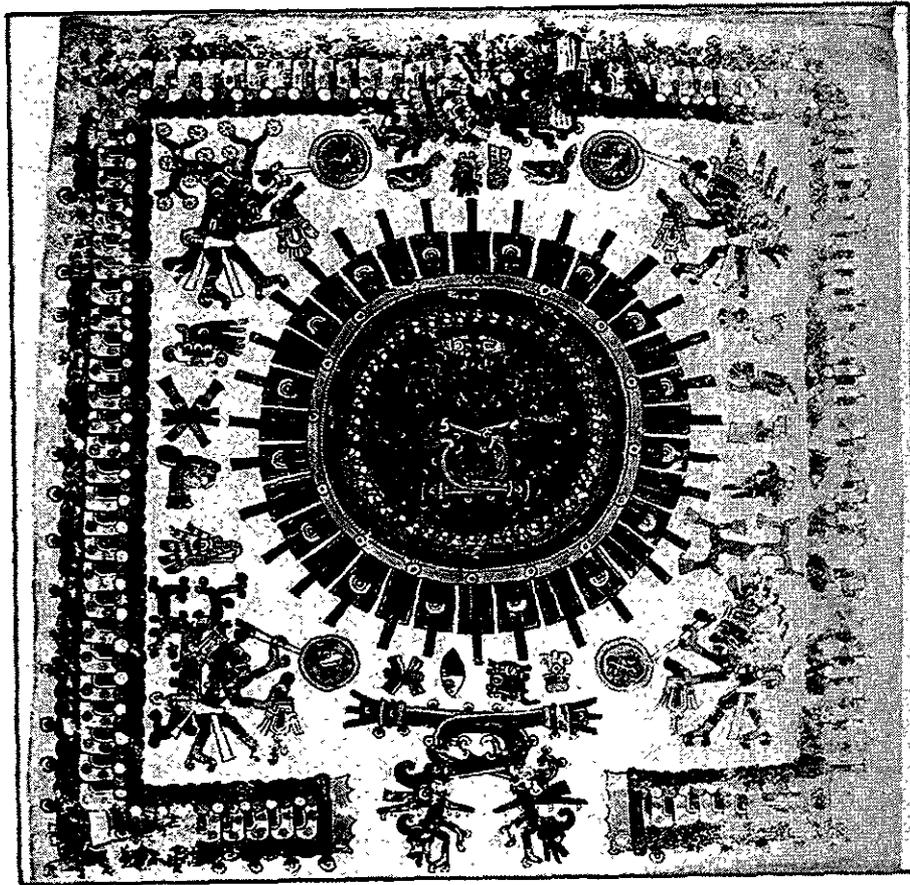


Fig. 2

"De los nueve ritos para la luz, la vida y el maíz.  
Rito 1. El Este del inframundo, con el corazón de  
Quetzalcóatl - Ce Acatl, transformado en Estrella de  
la Mañana. - Códice Borgia."  
En Códices Mexicanos, Fondo de Cultura Económica,  
1994.

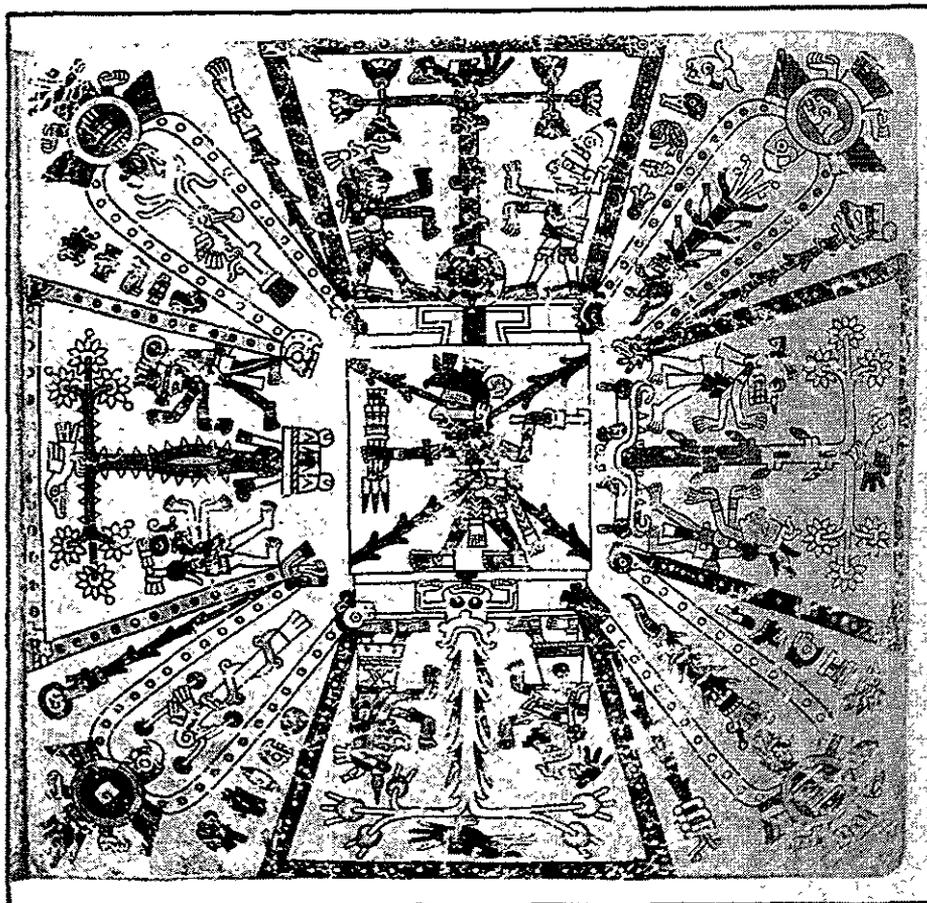


Fig. 3 "Los cuatro rumbos: los árboles cósmicos con sus aves - Códice Fejérváry-Mayer."  
En Códices Mexicanos, Fondo de Cultura Económica 1994.

### 1.2.2. El libro en proceso

En la historia del libro, cada cultura fue desarrollando su escritura en diversos procedimientos de manufactura. Desarrollos tan importantes como esta son: la invención del papel en China; la reproducción múltiple de los escritos; la aparición de la imprenta con Gutemberg; etc. Son algunos medios que posteriormente definirán la forma del libro actual.

Mencionamos en el apartado anterior, el uso de los materiales en la escritura cuneiforme de los sumerios. Ellos emplearon hace aproximadamente 3,500 a. de J.C. tablillas de arcilla, sobre las cuales antes de ser cocida, ejecutaban la escritura por medio de una punta de caña. Más o menos durante esta época los Egipcios inventaron el papiro, al extraer de los ríos una planta acuática que era cortada en tiras y acomodada por entrecruzamiento, para después ser prensada con agua lodosa y pasta de almidón. Y para la escritura usaban un cálamo o estilete remojado con tinta. El papiro era enrollado en una varilla y al desplegarse "en posición de lectura tomaba el nombre de liber explicitus, de donde a nuestro juicio -comenta Raúl Renán-, debe originarse el nombre del libro". (21)

Seguidamente el papiro fue sustituido por el pergamino. Con la prohibición de la exportación del papiro decretada por los tolomeos, se pretendía truncar los proyectos de Eumenes II rey de Pérgamo en 197-158 a. de J.C. Eumenes quería fundar su propia biblioteca y ante esta situación buscó otro material, siendo el pergamino la solución; este material hecho con la piel curtida de animales como la cabra y la ternera, sirvió para elaborar libros cuyas hojas fueron escritas por ambos lados y sujetadas por una costura en el extremo izquierdo, con cubiertas de madera o piel, de forma similar al libro convencional de nuestros días.

A estos libros los romanos les llamaron códices por su forma cuadrada o rectangular. Quienes al igual que los griegos, utilizaban en sus procedimientos de escritura el estampado de sellos, en los que reproducían signos breves y sencillos.

---

21. Raúl Renán, op. cit., p. 18.

En México desde la época prehispánica, se utilizó la técnica del estampado por medio de sellos, comunmente hechos con barro cocido, piedra y hueso. Aunque Paul Westheim menciona en su libro El Grabado en Madera, que probablemente también se hayan valido de la madera para la elaboración de sellos, pero debido a la relativa duración de este material no se conocen ejemplos. (22) El uso de sellos o pintaderas, más que para la escritura de códices fue empleada para la decoración de cerámica, sobre el cuerpo, estampado de tejidos, en papel para las ceremonias luctuosas y es posible que también se haya usado como certificado de autenticidad de los documentos oficiales. (23)

Los códices prehispánicos de México, fueron pintados directamente por la mano de los escribas o tlacuilos (del náhuatl tlacuiloanime, que significa "escribir pintando"). Tenían un gran dominio del dibujo y aplicaban los colores de acuerdo a una valoración mística.

La tinta se fabricaba con pigmentos minerales, vegetales y de animales más algún aglutinante, como la baba del nopal. El papel era elaborado con fibras vegetales como la del maguey y hecho con la corteza de árboles, como la higuera mexicana (Ficus radulina) de donde se extrae el papel amatl o amate, que fue el más utilizado para los libros sagrados. Aunque también se utilizó como soporte la piel curtida de animales, como la del venado. Estos libros sagrados eran escritos por ambos lados de las hojas y su formato más común era en forma de biombo; una extensa tira de papel horizontal plegada en partes iguales hasta formar con ella pequeños cuadros, y cubierta con tablillas de madera y piel.

De entre los manuscritos originales que se conservan actualmente, podemos mencionar el Códice Borbónico, el Códice Borgia, el Códice Fejérváry-Mayer y el Códice Cospi. (24)

Acerca del desarrollo técnico de los chinos en la impresión de libros, podemos decir que constituye sin duda, ser uno de los mayores aportes a las artes gráficas. A ellos se debe el invento del papel, el empleo de caracteres de madera y tipos móviles, y

---

22. Paul Westheim, El Grabado en Madera, 2a. reimpresión, 1992, p. 277.

23. Ibid., p. 281.

24. Jaques Soustelle, op. cit., p. 45.

el uso de la tinta china. Con tales técnicas fue "posible producir múltiples ejemplares de un volumen paginado y dar a las obras escritas una amplia difusión." (25)

El invento del papel en China, data de unos 100 a. de J.C. Este material fibroso era utilizado, entre otros usos, para elaborar libros, y es hasta el siglo III que sustituyó por completo a las tablillas de madera y bambú. La materia prima que utilizaban en su elaboración fue muy variada, por ejemplo la corteza del bambú, de la caña, los tallos de trigo y arroz, o el algodón. Estas materias eran suspendidas en el agua sobre una trama, hasta formar con ellas una lámina de distintos grosores, después se retiraba el agua y las láminas eran puestas a secar. (26)

Las técnicas de reproducción que anteceden a la invención de la imprenta en China son: los sellos (como lo fueron en Mesoamérica y otras regiones del mundo), que servían para imprimir sobre arcilla, tiempo después en papel; los estarcidos; estampados en telas; y los impresos en piedra con tinta.

Posteriormente los chinos emplearon para la reproducción de textos e imágenes, los caracteres de madera en el año 700 d. J.C. y los tipos móviles más o menos 400 años antes de que Gutenberg ideara la imprenta en Europa. (27) Desde entonces, el grabado en madera o Xilografía, fue ampliamente utilizado en China para la reproducción múltiple de libros: en esta técnica se utilizaba una placa de madera, en la cual se trasladaba el manuscrito de papel sobre la superficie, por medio de una pasta de arroz que después se retiraba raspando la hoja hasta dejar una capa delgada con los caracteres invertidos; después se grababa el texto o las imágenes con gubias y formones; finalmente se entintaba el relieve de la placa con un pincel y se colocaba una hoja de papel que absorbía la tinta al ser frotada en la parte posterior con un cepillo. (28)

El papel se difundió en todo el mundo durante la edad media;

---

25. Tsuen-Honin Tsien, De la escritura al libro, 1976, p. 49.

26. Ibid., p. 50 y 57.

27. Ibid., p. 49.

28. Ibid., p. 64.

en Corea, Japón, Indochina, la India, y una vez que los árabes tuvieron conocimiento de las técnicas chinas, monopolizaron la producción de papel y lo introdujeron por España en el siglo XII a Europa. Probablemente también llegó el papel a Europa desde Egipto o Palestina hacia Italia en el siglo XIII.

Además de España e Italia como productores, después también se abrieron molinos de papel en Francia y en Alemania. En este último país, Ulman Stromer artesano que fabricaba papel en la ciudad de Neuremberg en 1390, utilizó técnicas hidráulicas en el estampado similares a los procedimientos de China. (29)

La técnica de la Xilografía comenzó a ser utilizada en Europa a partir del siglo XIV, por los artesanos dedicados a las pinturas de estampas populares. El oficio de los calígrafos y dibujantes era la reproducción manual de estampas religiosas como también profanas, hojas de calendarios y barajas. Pero la demanda de trabajo los condujo a buscar otro método, y fue entonces que recurrieron a grabar en una placa de madera un solo dibujo que podía reproducirse por millares, para después ser coloreados. (30)

Otro hecho importante en la historia del libro, es la aparición de la imprenta y los tipos móviles ideados por Gutemberg a mediados del siglo XV en Europa. A partir de este momento, surge una considerable expansión del conocimiento a través de los libros.

La intención de Gutemberg fue sustituir los códices manuscritos por el procedimiento de estampación múltiple, que permitía una amplia difusión de las obras escritas y a su vez reducía los costos de edición. En un principio, la imprenta no fue del todo aceptada en el ámbito cultural de las clases altas, al ser considerada como un arte menor trabajada por artesanos más que por artistas. El artesano estaba vinculado con la producción de estampas populares y esto era un obstáculo para que los libros xilográficos fueran aceptados, y en todo caso pudieran sustituir a los códices manuscritos.

Por tal razón, en los primeros libros xilográficos de Europa

---

29. Ibid., p. 68.

30. Paul Westheim, op. cit., p. 19.

se intentó imitar hasta el máximo a los manuscritos, con objeto de hacerlos pasar como "originales". Ejemplo de ello, es el primer libro impreso por Gutenberg en 1456, La Biblia de Maguncia. Uno de los primeros ejemplares, fue vendido en Francia por Fust (inversionista de la imprenta) con el engaño de ser un manuscrito. (31)

Los grabadores al irse alejando de la preocupación por pasar un dibujo a pluma sobre la placa de madera, fueron concibiendo la Xilografía y la imprenta como procedimientos autónomos con amplias posibilidades para la impresión de libros ilustrados. El uso del color fue suprimido para concentrarse en el blanco y negro, las imágenes fueron tratadas con mayor detalle y la composición de la página cambió con los nuevos diseños tipográficos.

En el transcurso de la segunda mitad del siglo XV los libros impresos cobraron auge en toda Europa sobre todo en Alemania, como por ejemplo: el primer libro ilustrado con xilografías Der Eldestein de Ulrico de Bomer, impreso en Bramberg en 1461 por Alberto Pfister; otro libro, que contiene cerca de 2,000 figuras hechas por los grabadores Miguel Wolgemuth y Guillermo Pleydenwurff, es el Liber chronicarum de Hartmann Schedel, impreso en Neuremberg en 1493 por Antonio Koberger (padrino de Alberto Durero); y el Apocalipsis cum figuris de Alberto Durero, publicado en Neuremberg en 1498. (32)

La aportación de Durero a la historia del libro es importante no sólo por las ilustraciones que hizo para libros, sino también por la construcción geométrica que del alfabeto realizó. Durero estableció algunas normas para la construcción de las letras mayúsculas romanas y las minúsculas del gótico, de gran utilidad para los pintores y arquitectos, sin duda también para los tipógrafos de la época. En 1525 publicó en lengua alemana su libro conocido como Instituciones de Geometría, en él dedica una parte a la construcción de las letras. (33)

Es durante este periodo, que los europeos llegan al

---

31. Ibid., p. 28.

32. Jesús Yhmoff Cabrera, en introducción a Instituciones de Geometría, 1987, p. 8.

33. Ibidem.

continente Americano, y se suscita violentamente la conquista española de México Tenochtitla en 1525.

Con este suceso vino la destrucción de gran parte del pensamiento mesoamericano contenido en los libros sagrados. Muchos códices fueron destruidos por los primeros misioneros cristianos, con objeto de obligar a los nativos de México a abandonar sus antiguas prácticas religiosas. Aunque después, los mismos misioneros se dieron a la tarea de recoger el testimonio de la cultura en conquista, como en las obras de Sahagún, las Casas, Torquemada, Motolinia y otros. (34)

Pocos años después de la caída de México Tenochtitlan, se establece la primera imprenta en América. Traída por los españoles a la "Casa de las Campanas" (hoy es conocida como "Casa de la Primera Imprenta"), que está situada en las actuales calles de Moneda y Lic. Verdad de la Ciudad de México. En este lugar se editó el primer libro impreso en México con el título de la Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana, impreso por el italiano Juan Pablos en 1539. (35)

Es importante señalar que las primeras publicaciones impresas durante el siglo XVI en México, fueron principalmente de carácter religioso, con el fin de propagar las ideas cristianas en la evangelización del pueblo mexicano. Durante este siglo se publicaron cartillas y doctrinas cristianas, abecedarios del alfabeto latino, confesionarios, etc.

Las imágenes que ilustraban las doctrinas y catecismos, comunmente se grababan en placas de madera y a veces en planchas de plomo cuando los libros eran de asuntos místicos. La tipografía empleada era con letras romanas y góticas, impresas sobre papel grueso generalmente traído de Europa. Y la encuadernación era en piel, en ocasiones con broches de hierro o latón. (36)

Otro procedimiento de impresión de esta época, fue el Hucograbado. En Europa se comenzó a utilizar desde finales del

- 
34. Adrián Recinos, en introducción a Popol Vuh, 1986, p. 7.
35. 4 Siglos de imprenta en México, 1986, p. 5-6
36. Ibid., p. 9.

siglo XV y en México tomó importancia en la ilustración de libros a partir del siglo XVII.

En este procedimiento se utilizaba una placa de cobre, en donde se incidía directamente con una herramienta llamada buril, o bien, la placa se atacaba por medio de ácidos. Entonces el dibujo quedaba registrado en huecos donde la tinta penetraba para después ser impreso. Este procedimiento, inverso al de las placas de madera, permitía que las líneas fueran más finas en el acabado de las ilustraciones.

Más tarde, en 1798 aparece la Litografía en Europa. Descubrimiento que se debe al tipógrafo de nombre Senfelder cuando por casualidad, una nota suya escrita la noche anterior con lápiz graso, se había trasladado al día siguiente del papel a la piedra calcárea que le servía de pisapapel.

Las técnicas litográficas, eran basadas en componentes químicos que actuaban sobre la placa de piedra para fijar un dibujo hecho con lápiz graso, que después era impreso. Esta manera de dibujar sobre la piedra pulida, era muy similar al hecho sobre papel. De ahí que algunos grabadores tuvieran preferencia por esta técnica, ya que tenían mayor control de las imágenes y además era un procedimiento de impresión más rápido que el de las técnicas del grabado en madera y del grabado en cobre.

La Litografía fue introducida en México por el italiano Claudio Linati en 1826. Esta técnica fue destinada a la producción de libros y se empezó a utilizar para las ilustraciones, que fueron llamativas por su carácter novedoso.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX en México, se expande por toda la República la imprenta y comienza la época de esplendor de la producción editorial. Durante esta época fue notable el dominio de los procedimientos de impresión como la Xilografía, el Huecograbado y la Litografía, tanto en las ediciones lujosas como en la prensa cotidiana.

La tipografía alcanza su apogeo con impresores como Ignacio Cumplido, José Mariano Lara y Vicente García Torres. Es la "época de oro de la encuadernación", por la confección de todo tipo de

pastas con materiales diversos. Durante esta época, el esmero de los encuadernadores no se enfocaba sólo a la cara externa del libro sino también ponían sumo cuidado en su interior, al utilizar guardas de seda u otros materiales estampados y lisos. (37)

Al margen de las ediciones lujosas, estaba la imprenta popular, "a quienes la hoja gráfica brinda la oportunidad, aprovechada con entusiasmo, de dar expresión a las opiniones espirituales, políticas y sociales de la época." (38) De entre los grabadores más conocidos de la segunda mitad del siglo XIX están: los litógrafos Constantino Escalante y Santiago Hernández, el grabador en madera Gabriel Vicente Gahona (Picheta), Manuel Manilla y José Guadalupe Posada.

Estos grabadores recurrieron para la divulgación de sus imágenes a los periódicos, a revistas como La Orquesta, La Patria, El Jicote, El Ahuizote, El Hijo del Ahuizote, y a las hojas volantes como las editadas por Vanegas Arroyo.

Sin duda José Guadalupe Posada (1852-1913) constituye con su extensa obra gráfica uno de los pilares del arte mexicano. Su trabajo de grabador en distintas editoriales, como la de Vanegas Arroyo, fue una manera de expresar lo cotidiano que vivía la gente común del pueblo mexicano. A través de sus imágenes impresas en hojas volantes, la gente se enteraba de lo sucedido recientemente, en corridos, descripciones de casos raros, tema del día de muertos, en fin, todo aquello que era de interés de comentarse. Pero lo "extraordinario" de Posada -señala Paul Westheim- "de aquello en que estriba su importancia social, historicocultural y también artística, es que haya logrado mostrarnos ese pequeño mundo tal como lo ven aquellos de que se compone: el hombre en la calle y en la pulquería, la mujer en la cocina, la comadre de los mercados. En esos grabados suyos, de tamaño pequeño, se expresa el pensar y sentir del pueblo. Del pueblo mexicano." (39)

Ya al finalizar el siglo XIX, existen una serie de adelantos tecnológicos que dieron una mayor rapidez a las

---

37. Ibid., p. 35 - 36.

38. Paul Westheim, op. cit., p. 235.

39. Ibid., p. 240.

impresiones de los libros. Aparece la prensa de vapor con la cual se imprime en mismo proceso de trabajo el texto y las ilustraciones; la Linotipia para la composición; la Fototipia para la reproducción de imágenes; y la máquina de escribir.

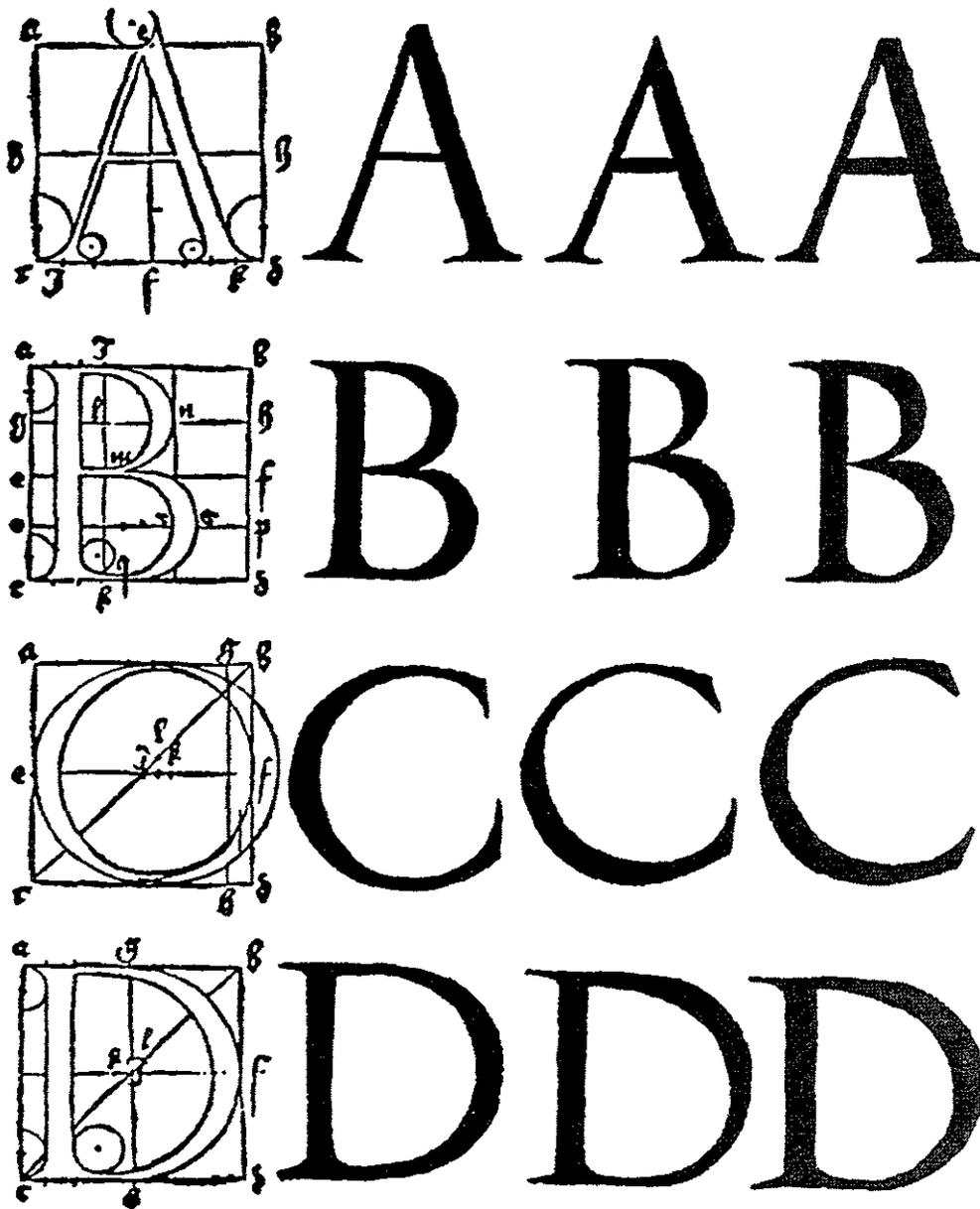


Fig. 4 "Primeras letras de la 'Construcción del alfabeto romano', Alberto Durero - 1525."  
 En Instituciones de Geometria, 1987.

# RECOGNITIO, SVM mularum Reuerendi

PATRIS ILLDÉPHONSI AVERA  
CAYCE AVGVSTINIANI ARTIVM  
ac sacre Theologie Doctoris apud inqorum in-  
dyam Mexicana presentij in Academia  
Theologice moderatoris.



Fig. 5 "Recognitio summularum . . .", de Fray Alonso de la Veracruz. Impreso por Juan Pablos en 1554." En 4 Siglos de imprenta en México, 1986.



Fig. 6 "Balada del fin del mundo, de José Guadalupe Posada a fines del siglo XIX."  
En El Grabado en Madera, 1992.

### 1.3. El libro alternativo en el siglo XX

Al finalizar el s. XIX, el libro se consolida como una estructura convencional siendo la suma de las normas acumuladas durante su historia, como: el formato cuadrado de un volumen paginado con hojas de papel extraídas de la pulpa de madera; la encuadernación de dos tapas; distribución del texto tipográfico por columnas; etc. En sí, el libro por excelencia es el contenedor de algún texto con lectura de izquierda a derecha.

El avance tecnológico en los procedimientos de impresión, redujo los costos y se pudo con ello tener una mayor distribución del conocimiento por medio del libro. Pero también propició la imprenta de publicación periódica, con impresos informativos del acontecer cotidiano en forma de hojas volantes, folletines, periódico o de revistas.

En estos dos rubros de la difusión de ideas a través de medios impresos (el libro y las publicaciones periódicas), un gran número de autores de diversas disciplinas artísticas, comenzaron a cuestionar las bases convencionales con objeto de buscar alternativas que se ajustaran a sus requerimientos.

Ya en 1897 el poeta francés Stephane Mallarmé publica su poema Un Coup de Dés (Un Juego de Dados), en donde la disposición de las palabras en descensos y ascensos actúan en relación con el espacio de la página, el blanco y el negro se materializan y la hoja de papel denota su cualidad translúcida.

Cuando comienza el siglo XX, surge en Italia el movimiento artístico de los llamados Futuristas, dando cauce a sus ideas en el primer Manifiesto de 1909, publicado en el diario parisino Le Figaro. Utilizando únicamente palabras y en forma similar a las demás notas del diario, Marinetti expuso las ideas artísticas del movimiento a través de una publicación. La importancia de ello radica, en haber utilizado una publicación periódica con la intención de abarcar un público más amplio, más allá de los museos.

A partir del Manifiesto Futurista, los artistas europeos tomaron consciencia de las posibilidades que les ofrecían los medios impresos. De tal manera, que hicieron evidencia de la página como un espacio adecuado para la creación artística. Por ende, la obra publicada fue obra de arte como objeto singular al alcance de un mayor número de personas. (40)

Es así que la página considerada por sus cualidades estéticas, propició en la literatura el inicio de la poesía experimental con los poemas: Un Coup de Dés de Mallarmé (1897), en Les Mots en Liberté (Palabras de Libertad) de Marinetti (1912) y Caligramas: Poemes de la paix et de la guerre (Caligramas: Poemas de la paz y de la guerra) de Apollinaire (1914).

Mientras tanto en Rusia se avizora una manera distinta de hacer libros. Las ideas expresadas en el primer Manifiesto Futurista encontraron eco en un grupo de artistas plásticos y escritores rusos, al comenzar a experimentar con materiales diversos y con la tipografía. En 1910 publicaron la revista A trap for Judges (Una trampa para jueces), impresa por la parte posterior de las páginas hechas con papel para adornar paredes. (41)

Una vez concluida la primera guerra mundial y durante la revolución rusa, los artistas tuvieron mayor acceso a las imprentas, produciendo centenares de obras donde expresaban sus opiniones políticas. Como resultado de ello, se generó el movimiento editorial del Constructivismo comprendido entre 1920 a 1929. Los artistas rusos motivados por el espíritu de cambio, se sirvieron de los mayores adelantos tecnológicos disponibles para la construcción de la página impresa. De manera que, los experimentos tipográficos y del color se ajustaran al sentido ideológico del mensaje.

Como ejemplo de lo anterior, está el libro titulado En voz alta de 1923, diseñado por El Lisinzy para trece poemas escritos por Vladimir Maiakovsky. Como el título lo indica, los poemas estaban destinados a leerse en voz alta, de ahí que Lisinsky concibiera una tipografía para indicar la entonación que habría de darse en la lectura de cada poema. (42)

- 
40. Martha Wilson, Libros de Artistas, 1982, p. 7.
41. Ibid., p. 9.
42. Ibid., p. 10

Aunque los artistas europeos tuvieron al alcance las nuevas tecnologías en la reproducción de la letra impresa y las ilustraciones, también resurgieron las técnicas tradicionales del grabado. Al comenzar el siglo fueron utilizadas con objeto de ampliar las posibilidades expresivas. Los artistas expresionistas como Edvard Munch, Emil Nolde, Ernst-Ludwing Kirchner, Schmidt-Rotluff, Feininger, Franz Marc, y otros tantos, dieron un nuevo impulso a la Xilografía. Al respecto comenta Paul Westheim: "De pronto comprendieron los nuevos grabadores que una superficie de madera entintada era algo por completo distinto de cualquier otro fondo de impresión; que una plancha de madera era porosa de un modo peculiar, no aceptaba ni reproducía la tinta uniforme, como la plancha de metal, y tenía fibras que permanecían visibles, por mucho que se alisara la superficie. Y procuraron prestar a sus estampas este encanto únicamente de la madera, que pasa a la hoja de impresión, por cierto no en la impresión mecánica..." (43)

La antigua técnica del grabado en madera, que en sus orígenes fue de carácter popular y que había servido a los artistas para difundir sus ideas, ahora era retomada por los nuevos grabadores con el mismo espíritu de arte monumental.

En México, cuando aparece el ensayo escrito por Jean Charlot con el título Un precursor del movimiento de arte en México de 1925, comienza la revaloración del grabador José Guadalupe Posada y también el resurgimiento del grabado en México. (44) A partir de entonces, se suscitó entre los artistas un interés crítico por los grabadores del siglo pasado, en especial por José Guadalupe Posada. Es así que, Frances Toor edita en 1930 la primer monografía de este grabador, con introducción de Diego Rivera. (45)

En la época posrevolucionaria el grabado mexicano tomó importancia, en parte por las publicaciones de carácter crítico que hicieron los mismos artistas. Las reimpresiones de los grabados populares del siglo pasado y su difusión a través de libros, contribuyeron a la reivindicación de la cultura mexicana. Asimismo, se consolidaron algunas bases que sostenían a las nuevas inquietudes estéticas del momento.

---

43. Paul Westheim, op. cit., p. 174.

44. Ibid., p. 9.

45. Justino Fernández, Estética del Arte Mexicano, 2a. edición, 1990, p. 458.

El resurgimiento del grabado en madera en México, se dió con los artistas Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Leopoldo Méndez, Gabriel Fernández Ledesma, entre otros. Ya en los años treinta, algunos de ellos se identificaron con la producción editorial.

Francisco Díaz de León funda en 1937 la Escuela de Artes del Libro, en donde se enseñaba todo lo referente a los procedimientos gráficos aplicados a la confección del libro, desde la composición e impresión hasta la encuadernación. Durante el mismo año, Leopoldo Méndez fundó junto con otros grabadores, "El Taller de la Gráfica Popular". Desde este taller Méndez fué promotor e ilustrador de varias publicaciones de libros y también presentaba su producción gráfica en forma de álbumes, como el que lleva por título En nombre de Cristo, de 1939. Por su parte, la actividad editorial de Gabriel Fernández Ledesma fue muy amplia, tanto en colaboraciones tipográficas, ilustraciones, como la publicación de varios libros propios, algunos de ellos son: el primer libro con el título 15 Grabados en Madera, de 1929; el otro que le siguió Calzado Mexicano, de 1930; Juquetes Mexicanos, del mismo año; El Carnaval de Huejotzingo, de 1940; etc.

Me parece oportuno hacer una aclaración con respecto a las diferencias en el libro de artista. Existen las ediciones de libros artísticos o monográficos escritos por algún autor determinado, incluso artistas plásticos, como es el caso del libro antes citado donde Francés Toor editó los grabados de Posada con una introducción de Diego Rivera. Este tipo de libro es de carácter crítico sobre una obra. Por otro lado están los "libros-obras" como los llama Martha Wilson, (46) que constituyen una obra en sí autopublicada por el artista. En este sentido, se pueden considerar los libros de Gabriel Fernández Ledesma como libros-obras, aunque las imágenes hayan sido reproducidas por algún procedimiento mecánico.

Ahora bien, hay otro punto de vista sobre los libros-obras, que pueden ser aquellos en donde se evidencian los materiales con que fueron hechos, dando lugar a considerarlos por su tridimensionalidad como objetos, es decir libros-objetos.

En el año de 1934, el artista francés Marcel Duchamp

---

46. Martha Wilson, op. cit., p. 6.

autopublicó el libro, o un catálogo mejor dicho como él mismo lo llamaba, (47) conocido como La Caja Verde bajo el seudónimo de Rose Sélavy y con una edición de 300 ejemplares. Esta caja contiene cerca de cien documentos (dibujos, fotografías y notas) recopilados de 1911 a 1915 en la forma que él las escribió; trozos de papel pergamino, partituras musicales, en el reverso de los sobres, etc.

La Caja Verde es una obra en sí y a su vez complemento de otra. Es un libro-objeto porque los elementos de que se compone, son pequeñas obras que el autor realizó como parte de un proceso análogo a la obra El Gran Vidrio.

Más tarde con la segunda guerra mundial, Marcel Duchamp y otros artistas que hasta el momento habían trabajado en París, emigraron a la ciudad de Nueva York. Por ese entonces, en E.U.A. comenzaba el impulso de las impresiones en prensas offset, utilizada en un principio para fines bélicos, después aprovechada por la industria editorial y por los artistas.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, comienza en Europa y después en el continente Americano, el auge de los libros alternativos. Bruno Munari ve el inicio de este interés en 1950, cuando se expusieron en la Librería Salto de Milán libros que no contenían texto y estaban hechos a mano con diversos materiales.(48) Mientras que Martha Wilson y otros autores, coinciden en que este resurgimiento fue encabezado por el artista suizo Dieter Rot con las publicaciones de sus libros-obras. Entre 1954 y 1957, Dieter Rot diseñó el libro Kinderbuch (libro para niños), compuesto de 28 páginas con formas geométricas y cortado en forma de dados, con impresión de tipo a distintas planchas. En los años posteriores, Rot exploró la confección del libro en todos sus aspectos como la impresión, el papel y la encuadernación, reelaborando una serie de materiales extraídos de las publicaciones masivas de bajo costo. (49)

---

47. Octavio Paz, La apariencia desnuda, 3a. reimpresión, 1990, p.31.

Nota. Duchamp comenta "quise hacer un libro o, más bien un catálogo, que explicase cada detalle de mi cuadro."

48. Bruno Munari, ¿Cómo nacen los objetos?, 1983, p. 226

49. Martha Wilson, op. cit., p. 11

El desarrollo del libro alternativo durante los años sesenta y a lo largo de los setenta, "interviene en la convergencia de factores de orden ideológico y tecnológico, investidos éstos de diferentes posturas acordes con los proyectos artísticos que los explotaron." (50)

En 1962 surge el movimiento Fluxus que se desarrolló en E.U.A. y Europa. Los artistas fluxus, bajo la influencia de las teorías dadaistas de querer abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana, evitaron la circulación de sus obras dentro de las galerías y museos, ya que tenían como proyecto la democratización del arte. (51) Con base en ello, realizaron una amplia actividad editorial, en la que se sirvieron del libro y de cualquier impreso (tarjetas postales, carteles y revistas), para difundir su obra.

La pretendida democratización del arte, propició el vínculo entre artistas de diferentes países. A mediados de los años cincuenta, Ray Johnson comenzó el Arte-Correo, fundando después en 1965 la New York Correspondence Art School.

El mayor impacto económico de un libro de artista, fue con Grapefruit de Yoko Ono, publicado por Simon & Shuster en 1964. Esta artista (perteneciente al grupo Fluxus), era fácilmente reconocible por su relación con el cantante popular Jhon Lennon y debido a esta asociación fue posible la venta de millares de ejemplares en todo el mundo.

De esta manera, el fenómeno editorial producido por los artistas se desencadenó durante la década de los sesenta. Aparecen nuevas editoriales, distribuidores y librerías especializadas en libros hechos por artistas. Ya a finales de la década, la actividad editorial en E.U.A. y Europa está en pleno apogeo.

Mientras tanto, en 1968 surge en México la imprenta rápida y de fácil divulgación, como una alternativa emergente para apoyar el movimiento social estudiantil. La "pasión" editorial encontró su forma, en aquellos medios que estaban a su alcance para manifestar sus demandas revolucionarias. La prensa plana, el

---

50. Moeglin - del Croix, Libre D'artist, s/f.

51. Ibidem.

mimeógrafo y la máquina de escribir, fueron los instrumentos de impresión de las protestas y también sus "armas de combate contra la campaña de difamaciones que la gran prensa dirigía hacia los estudiantes." (52)

Como propaganda del movimiento se imprimieron boletines, circulares, proclamas, volantes y periódicos. En esta prensa marginal se encontraban las publicaciones como El Pueblo, La Hoja Volante y La Gaceta Universitaria, esta última impresa en los talleres gráficos de la U.N.A.M. y vocero oficial del Comité Coordinador de Huelga. Otras publicaciones fueron espontáneas y clandestinas, que servían para informar de la situación a la clase obrera. (53)

La actividad editorial del movimiento estudiantil del '68, marcó el punto de partida de algunos escritores y artistas plásticos mexicanos, quienes más tarde buscaron su expresión en las revistas y ediciones de los otros libros. (54)

La pequeña prensa había producido las publicaciones marginales durante el '68 y es a principios de los setenta, cuando fue retomada por los artistas en la impresión de libros con carácter independiente. Dos de sus pioneros fueron: Elena Jordana quien había establecido en Nueva York su proyecto El Mendrugo y que después trajo a México en 1972, donde dió a conocer el trabajo de sus libros S.O.S. Aquí Nueva York, de su autoría y El Mendrugo y los Profesores, de Nicanor Parra. El otro pionero fue Felipe Ehremberg, quien después de haber fundado en Inglaterra la Beau Geste Press (donde elaboró un buen número de libros), regresa a México en 1974 para difundir su experiencia.

Felipe Ehremberg fue un impulsor de la pequeña prensa, llevó a varios puntos de la República el uso del mimeógrafo para ser utilizado como herramienta política y cultural (55) y también fundó un taller de neográfica (fotocopia, plantilla, fotografía) en la Academia de San Carlos, de donde surgieron varios artistas plásticos que dieron fuerza al movimiento editorial independiente.

---

52. Raúl Renán, op. cit., p. 33.

53. Ibidem.

54. Ibid., p. 34

55. Ibid., p. 36.

En el tiempo comprendido entre 1976 a 1983, cobró auge en nuestro país el fenómeno editorial de los otros libros. A esta época se le considera como la "Edad de Oro", por el surgimiento de agrupaciones que generaron abundantes propuestas en la producción de libros independientes, fuera de la industria comercial de las editoras.

En este periodo aparece el grupo los otros editores, conformado por los escritores Carlos Islas, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán. Quienes buscaban un medio de expresión diferente para difundir su obra poética, y a su vez, que les permitiera tener un contacto más inmediato con sus lectores. Para ello, utilizaron como recurso editorial la máquina eléctrica y el mimeógrafo manual principalmente. (56) Con motivo de la primera Feria Internacional del Libro/México-U.N.A.M., lograron reunirse como el grupo de los otros editores, dando cauce a sus ideas por medio de un Manifiesto en el que expresaron, entre otras cosas lo siguiente: "existe también la otra industria, la de las pequeñas editoriales independientes, que en años recientes ha sabido hacer acto de presencia al margen de las dictaminaciones del mercado y más allá de los criterios de la ortodoxia." (57)

La importancia de esta agrupación literaria radica, no sólo en la producción de libros alternativos, sino también en el hecho de haber presentado ante una institución como la U.N.A.M., aquellas inquietudes en torno a los libros con las que coincidían un gran número de artistas plásticos mexicanos.

Extensa es la lista de los artistas plásticos que hicieron ediciones independientes durante los años setenta y en el transcurso de los ochenta, algunos de ellos son Yani Pecanins, Gabriel Macotella, Armando Sáenz, Marcos Kurtycz, Santiago Rebolledo, Magali Lara, Ulises Carrión y Manuel Marín (actualmente Mtro. de la Escuela Nacional de Artes Plásticas). De las editoriales podemos mencionar Cocina Ediciones, La Tinta Morada, La Rasqueta, Ediciones Pirata, La Mesa de Madera. Y espacios que funcionaron para la exhibición y venta de este tipo de libros fueron El Archivero y la Librería Marginalia.

El repunte de la pequeña prensa, después de 1984 fue

---

56. Ibid., p. 15.

57. Apud., Ibid., p. 17.

aminorando con la dispersión de los artistas hacia otras alternativas de la tecnología moderna. Con el acceso cada vez mayor a las Computadoras Personales (PC) cambiaron las formas de trabajo y la producción editorial fue entonces más individual.

Hoy en día, existen los avances tecnológicos de la informática y la comunicación como el Fax y el Internet. Estas son herramientas que han facilitado el almacenamiento de datos y su distribución; la divulgación del conocimiento se da en cuestión de segundos, uno puede enviar o recibir algún dato de otro país por medio de la computadora sin necesidad de acudir personalmente a la biblioteca o al servicio de correo. Ante esta situación, se ha llegado a pensar que el libro puede desaparecer. Sin embargo, las nuevas rutas que a tomado en su confección parece demostrar lo contrario. Por ejemplo, los nuevos programas en el diseño editorial, han enriquecido su presencia física e imaginativa

Por otra parte, junto a los avances tecnológicos se muestra vigente la estampa tradicional. El grabado en madera sigue siendo utilizado en nuestro país por muchos artistas. Este procedimiento de impresión que se enlaza con el desarrollo de la escritura y del libro, es renovado constantemente.

En la actualidad, las alternativas que tienen a su alcance los artistas para la confección del libro impreso son muy amplias. Lejos de pensar en su extinción, se ha fortalecido su permanencia entre nosotros como lo demuestra la experiencia.

**M**IT DEM GLEUBEN  
 AN ENTWICKLUNG  
 AN EINER NEUEN GE-  
 KRÄFTIGUNG DER SCHAFFEN-  
 DEN WIE DER GEMEIN-  
 DEN RUFEN WIR ALLE IHR-  
 GEND ZUSAMMEN UNDS  
 ALS JUGEND, DIE DIE ZU-  
 KUNFT TRÄGT, WOLLEN  
 WIR UNS ARM UND LEI-  
 DENSFREIHEIT VERKAUF-  
 EN GEGENÜBER DEM  
 NUTZLOSEN ALLE-  
 WEREN KREISSEL, DER GE-  
 HÖRT ZU UNS, DER UN-  
 MITTELBAR UND UNVER-  
 HÄSSLICH DAS WIEDER!

Ernst-Ludwig Kirchner, programa del Brücke, 1906, xilografía

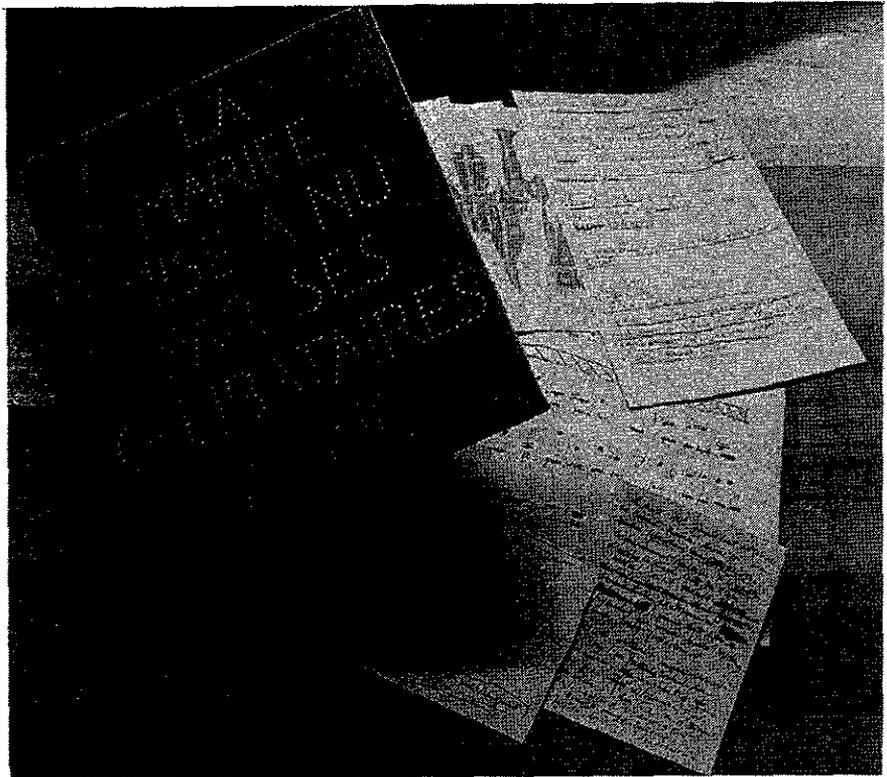


Fig. 7 (arriba) "Ernst-Ludwing Kirchner , Programa del Brücke , 1906, xilografía." En El Alcaraván, abril-mayo-junio de 1992.

Fig. 8 (abajo) "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (La Boîte Verte), (la novia desnudada por sus solteros, incluso - la caja verde). Obra de Marcel Duchamp, 1934." En Marcel Duchamp, 1988.



Fig. 9 (arriba) "Pascola dándole de comer al venado."  
 Fig. 10 (abajo) "Pascola y venado."

"Dibujos de Gabriel Fernández Ledesma para el álbum inédito Danzas Yaquis, Matachines, Pascola Venado. Gouache / papel, 1924."

En Gabriel Fernández Ledesma, 1985.

#### 1.4. Los Seminarios del Libro Alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.

En 1993 la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M., convino en abrir un seminario que se ocupara del estudio sobre libros alternativos. Es entonces que se crea el Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo, por iniciativa de los Maestros José Daniel Manzano Aguila y Pedro Ascencio Mateos, con objeto de investigar el fenómeno y llevar a cabo conjuntamente la producción de este tipo de libros.

El antecedente inmediato dentro del plantel de la E.N.A.P., es el proyecto editorial experimental presentado en 1984 en dicha institución. Proyecto en el cual se buscaban nuevos espacios para generar una mayor difusión de la producción plástica. La Serie Imaginerías contenida en este proyecto, fue iniciada con la muestra del libro alternativo Los Zapatos de Tacón por Magali Lara.

De las propuestas presentadas en el proyecto de 1984, podemos ver que han sido retomadas en los Seminarios del Libro Alternativo con acierto. Ya que se han presentado, no sólo en la E.N.A.P. sino también en distintos espacios del interior de la República y en la Ciudad de México, 101 libros distribuidos en cuatro muestras. Siendo: la primera "Al Abismo del Milenio", en el Museo Nacional de la Estampa, en 1994; en seguida "Páginas de Imaginería", en la Casa Universitaria del Libro, en 1995; "Umbral del Objetuario", en la Galería Luis Nishizawa, en 1996; y por último "Para tí Soy Libro Abierto", en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce de Morelia-Michoacán, en 1997.

Desde que se fundó el Seminario hasta nuestros días, el Mtro. Daniel Manzano y el Mtro. Pedro Ascencio Mateos, han venido fungiendo como directores del mismo y también año con año han participado en las muestras públicas de los trabajos finales. Cabe destacar su actividad como artistas plásticos y como docentes en dicha institución. El Mtro. Daniel Manzano estando a cargo del Taller de Producción Carlos Olochea, ha sido motivo para la investigación y la experimentación en el área de la estampa, y por otro lado, al impartir la cátedra Seminario de

Tesis ha contribuido de manera significativa para que los participantes del Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo, en su mayoría egresados de la E.N.A.P. opten por el título de nivel licenciatura. A la fecha, ya suman alrededor de setenta personas tituladas. Por su parte, el Mtro. Pedro Ascencio lleva a cargo el Taller de Experimentación e Investigación de la Estampa (Grabado en Madera), José Guadalupe Posada, asimismo imparte clase de dibujo como apoyo académico. Desde este lugar, ha contribuido a la formación de varios jóvenes interesados en el oficio del grabado en madera.

La forma de trabajo en cada uno de los participantes, implica una extensa investigación que fundamenta teóricamente la posterior producción de un libro alternativo. Dentro de los talleres se lleva a cabo la experimentación práctica, mediante diversos materiales y herramientas de acuerdo a las inquietudes personales de cada participante.

Es importante señalar, que varios académicos conforman una agrupación en torno a este seminario. Ellos desempeñan la asesoría técnica de alguna rama específica y brindan apoyo en la investigación a los seminaristas. Además de los Mtros. antes mencionados, están como asesores el Mtro. Victor M. Hernández Castillo para los grabadores en metal, Fernando Zamora Aguila en la literatura, Kioto Ota Okuzawa en la escultura y el Mtro. Gerardo Portillo Ortiz, por citar algunos de ellos.

En el transcurso del presente año, se tiene contemplada la quinta muestra de libros alternativos en la Casa de la Primera Imprenta de la Ciudad de México, asimismo se pretende exhibir los trabajos en varios puntos de la República.

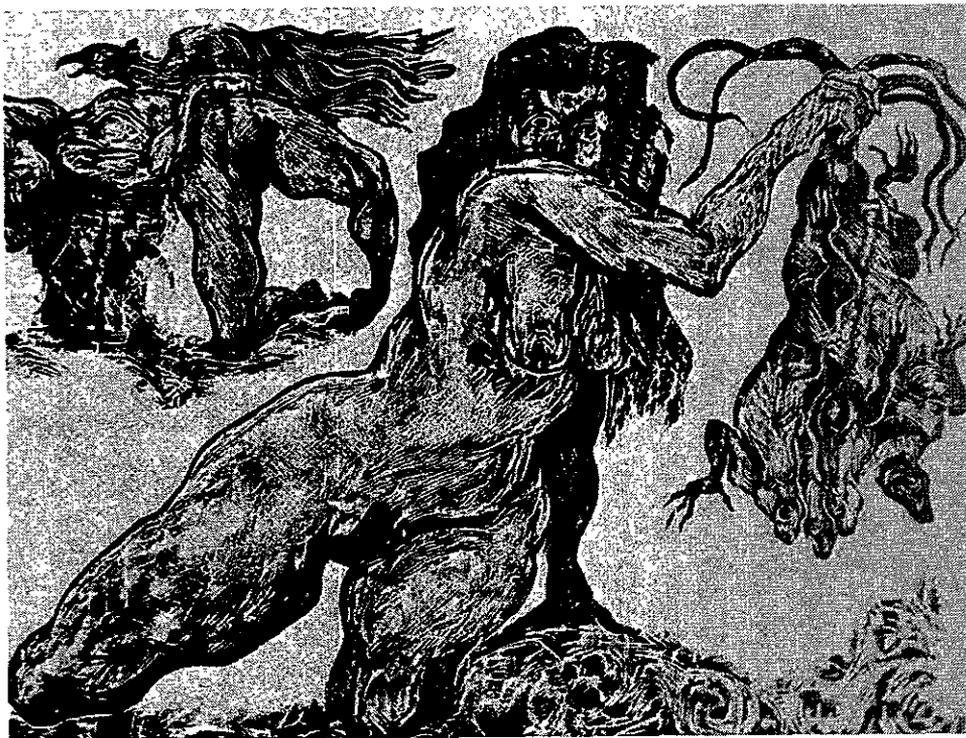
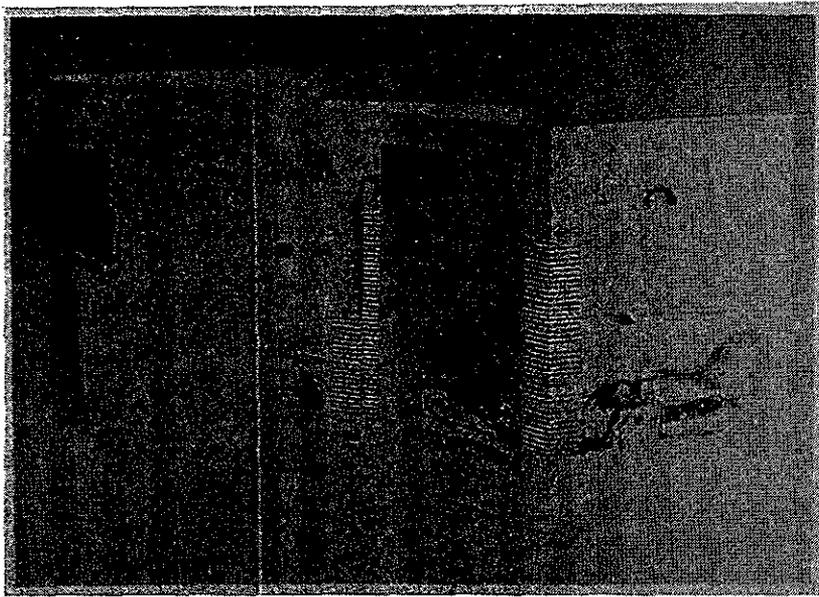


Fig. 11 (arriba) "What became of Pampa Hash? - Libro alternativo de Daniel Manzano, que contiene 14 huecograbados y 4 color-grafías, 1994."

Fig. 12 (abajo) "Relatos en torno a los mitos y leyendas: una evocación poética en la imagen gráfica - Libro alternativo de Pedro Ascencio, que contiene 10 xilografías."

En Al Abismo del Milenio, 1994.

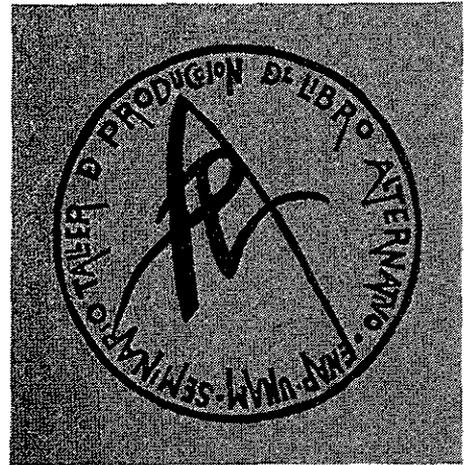


Fig. 13 (arriba izquierda) "Diario erótico - Libro alternativo de Antonio Yarza, que contiene 11 huecograbados." En Al Abismo del Milenio, 1994.

Fig. 14 (arriba derecha) "Logotipo del Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo de la E.N.A.P."

Fig. 15 (abajo) "Invitación de la IV Muestra del Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo - 'Para ti soy libro abierto', Museo de Arte Contemporáneo 'Alfredo Zalce', Morelia-Michoacán, 1997."

## 2. VISION SIMBOLICA DEL PAISAJE TARAHUMARA

### 2.1. Visión

Empecemos este capítulo por decir que, el término visión no pretende referirse exclusivamente a la capacidad de percepción del ojo. A través del sentido de la vista se tiene un primer acercamiento en la observación de un paisaje. Sin embargo, el cuerpo en su totalidad también participa del acontecimiento.

"Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa. Pero, puesto que ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo." (1)

El cuerpo es una parte más del entorno, ahí es forma y también de ahí se forma. Se suma a las cosas junto a las montañas, los pinos y las nubes. Y la experiencia que resulta de su percepción corporal, la transfiere en pensamientos, como puede ser la ubicación en el centro del universo. Cada animal, cada roca es un centro.

Es así, que la visión no es más que un "pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo". (2) Para la aprehensión del entorno los ojos no bastan. Es necesario involucrarse con todo el cuerpo, como receptor de los signos que la naturaleza transmite desde su piel. El signo es objetivo y procesado en el pensamiento consciente, mientras que el símbolo es subjetivo y producido en el inconsciente. (3) Dos fases del pensamiento, de los cuales surge una situación simbólica.

- 
1. M. Merleau - Ponty, El ojo y el espíritu, 19 , p. 7.
  2. Ibid., p 32.
  3. Carl Jung, El hombre y sus símbolos, 1979, p. 55.

"Es la Natura un templo cuyos pilares vivos alguna vez profieren balbucientes palabras; allí el hombre atraviesa esos bosques de símbolos que lo observan, mirándolo con ojos familiares". (4)

Este fragmento del poema de Baudelaire, nos acerca al sentido que pretendo darle al paisaje. Es decir, considerando el hecho de estar presente en el paisaje, como un momento en el que la naturaleza nos pronuncia sus signos. Es el hombre quien hace de esta experiencia, un pensamiento que puede convertirse en acto creativo.

Durante mucho tiempo el hombre cruzó "paises y no paisajes", incluso "en muchas culturas no existe palabra para decir paisaje", señala Régis Debray en el capítulo "La geografía del arte". (5) Siguiendo con el autor, menciona que la palabra "paisaje" aparece en el siglo XVI en Europa, con la que se comienza a designar un género de pintura que representa a la naturaleza. Como podemos notar, esta palabra no se refiere al momento de estar en la naturaleza, sino a los cuadros. "Los pintores han suscitado los parajes, y los paisajes de nuestros campos han salido de los cuadros del mismo nombre". (6)

La anterior aseveración, explica el origen de la confusión de los antropólogos, ante la ausencia aparente de nombres que se refieran a la geografía en el idioma tarahumara. Menciona el antropólogo Bennet que palabras como arroyos, picos, montañas "y rasgos característicos del paisaje carecen de denominación" (y no dudo que la palabra paisaje no exista entre los tarahumaras), siendo los "únicos nombres" los de las rancherías o pueblos como el de "Kusárare, de Kusáka, 'águila'", el de "Napútcí, de napútcí, 'desfiladero o paso por la montaña; puerta, o entrada'", o el de "Sawá lali, de sawá, 'pino', más - lali, 'entre'", por citar algunos. "Persiste, sin embargo, -dice Bennet- el hecho de la carencia de nombres geográficos en un idioma perfectamente adaptable a la formación de los mismos; éste es uno de los misterios tarahumaras." (7) Creo que éste misterio se reduce a la

- 
4. Charles Baudelaire, Las flores del mal, 1984, p. 11.  
(Fragmento del poema "Correspondencias").
  5. Régis Debray, Vida y muerte de la imagen, 1994, p. 161.
  6. Ibid., p. 162.
  7. Bennet y Zingg, Los tarahumaras: una tribu india del norte de México, 1978, p. 530 - 531.

inexistencia del paisaje en el sentido europeo del término, en un país donde prevalecen los signos.

Hechas las aclaraciones anteriores, podemos considerar que el paisaje es un mundo de signos y simbólicamente se comprende como la interpretación que de él hacemos. Por lo tanto, la evocación del paisaje no sólo mira la naturaleza, sino también al hombre que se desplaza en él. De tal manera, que el paisaje es una visión del mundo. Más allá de lo que nos puede ofrecer la percepción de nuestros sentidos.

"Un paisaje no es la descripción de lo que ven nuestros ojos sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y del cosmos." (8)

El hombre translada los signos de la naturaleza y de las cosas a su cuerpo. Los signos de las piedras y el azul del cielo, son parte de él y lo conforman, están presentes en su actividad. Y en su pensamiento, queda la marca. El hombre, entre otras cosas, es sustancia del paisaje.

---

8. Octavio Paz, México en la obra de Octavio Paz, 1989, p. 161.



Fig. 16 "Autoridades con hombres y mujeres, frente a cruces".  
En Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholz  
el desconocido: imágenes del hombre, 1982.

## 2.2. Estudio de campo

En enero de 1995 tuve oportunidad de visitar por primera vez, una de las partes altas de la sierra. La Barranca del Cobre. Fue entonces para mi una revelación el paisaje en correspondencia con el hombre que lo habita, los tarahumaras. Un entorno, en el que series enfiladas de montañas quebradas, se iban degradando sutilmente, hasta unirse con el cielo; zopilotes sobrevolando alturas mayores a las de una montaña y con igual destreza se internaban en las profundidades de la barranca.

Aquí, los ojos no bastan; es necesario todo el cuerpo, pero, ¿qué es este frío que me recorre la espalda, y porqué es frío si la posición del sol está detrás de mí? Fue una de las preguntas que me sugería, la presencia del cuerpo como parte del paisaje. Este cuerpo que se ubica en el espacio por los elementos que le rodean: Aún con el sol, el frío de la espalda me habla de un atrás; el vuelo de los pájaros, del arriba y del abajo; y las montañas degradándose hasta unirse con el cielo, me hablan del enfrente y de la izquierda y de la derecha.

Por segunda ocasión, en noviembre de 1996, estuve en la sierra. Cercano al pueblo de Creel, hay una meseta situada en las partes bajas de la sierra. A lo largo de la extensión pude observar las piedras blandas, que por la erosión del viento y la lluvia fueron adquiriendo formas impredecibles; hongos, ranas, monjes, etc.

Si en un primer momento pensé que el cuerpo era parte de su entorno, ahora recuerdo que estas rocas adquieren sustancia del cuerpo, son una extensión del mismo y la erosión que las va modelando en el transcurso del tiempo, también modela el espíritu de las rocas y el mío.

El entorno influye en el hombre, en su forma particular de comprender el mundo, es unidad de él. Parte de su pensamiento y actividad están regidas por la geografía propia del lugar. Lo que constituye ser, el "paisaje de formación" de cada individuo.

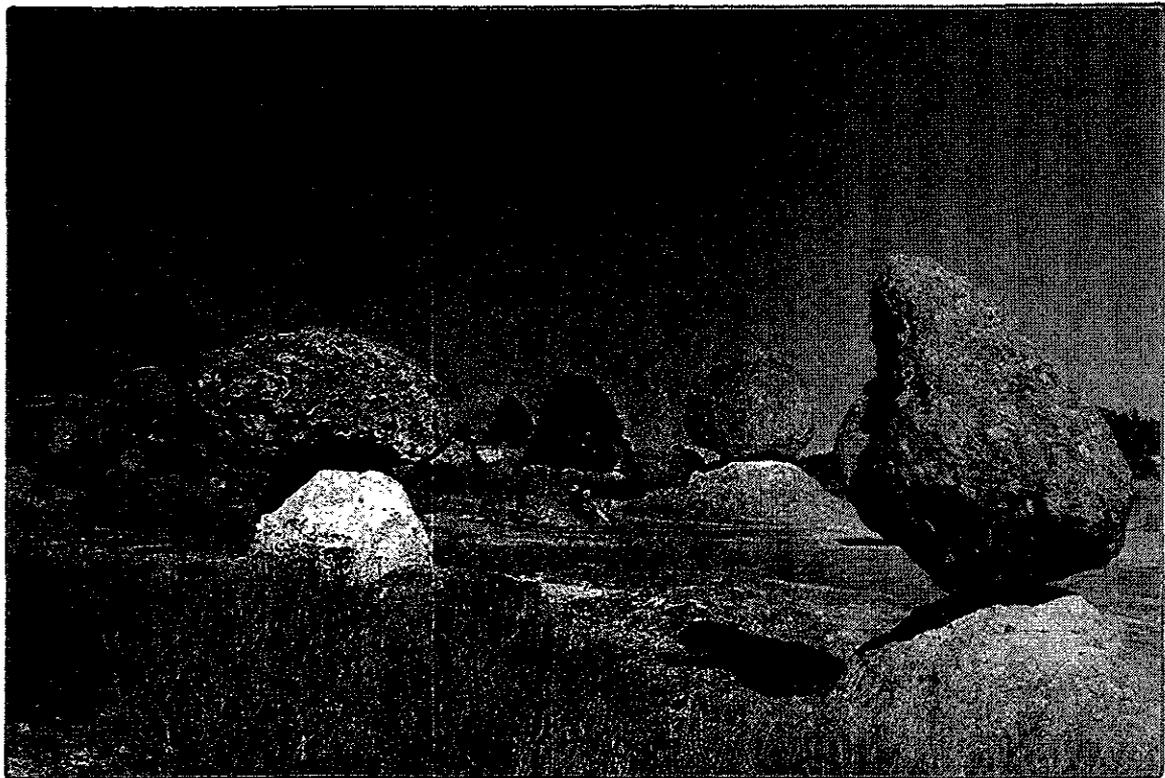


Fig. 17 (arriba) "Barranca del Cobre, Chihuahua."  
Fig. 18 (abajo) "Hongos de piedra, Chihuahua."

De autor, 1996.

### 2.3. Evolución de la montaña

Los tarahumaras están asentados en la Sierra Madre Occidental, lugar de una cadena montañosa en el estado de Chihuahua. Esta cadena, conformada por picos y mesetas de blanda toba y piedra volcánica, asciende a alturas promedio de hasta 2,400 m.

La evolución geológica de la sierra, atraviesa por distintas etapas. Los mares se retiraron en el Cretácico superior, y es entonces que emerge la Sierra Madre Occidental. En la etapa posterior, la actividad tectónica y volcánica de la era Cenozoica, delineó su forma general. Desde entonces, la formación volcánica terciaria y post-terciaria ha sido modificada continuamente por los elementos naturales. La erosión y las lluvias han ido desgastando la piedra blanda formando montes y pináculos; mientras los ríos sobre el campo quebrado han contribuido a la formación de profundos cañones, permitiendo que sobresalgan barrancas con profundidades promedio de hasta 900 m. (9)

Es entonces, una sierra en constante evolución que no conoce fin. La piedra blanda se desbarata, poco a poco hasta desaparecer y van quedando las montañas que se erigen con la misma destrucción.

"Toda la sierra está condenada al fracaso. La edad de la piedra impone sus leyes; su estética es el caos, su finalidad, la catástrofe. En medio de este universo que se desploma haciéndose y rehaciéndose siempre, los cañones de la Bufo, del Cobre, de la Sinforosa, inmovilizan la destrucción y la serenidad que Goethe descubriera en las altas cimas de Europa anega el alma del viajero." (10)

La región está dividida en dos subregiones: la Alta y la Baja tarahumara. Esta diferenciación es a partir de los cambios climatológicos y ecológicos, (11) siendo de contrastes muy

---

9. Bennet y Zingg, op. cit., p. 49 - 50.

10. Fernando Benítez, Viaje a la tarahumara, 1960, p. 8.

11. Martha Tello, El mismo diablo nos robó el papel.(..), 1994, p. 76.

marcados. En la Región Baja, la flora es de tipo tropical con temperaturas más elevadas respecto de las partes altas, siendo en el transcurso del año de -20 hasta cincuenta grados centígrados. Existe en la Región Alta la vegetación de tipo boscosa, en la que predomina el pino, el madroño y la encina.

"La realidad es el pino, un pino audaz y generoso que se empeña en cubrir bajo su manto verde las heridas y las brutales cicatrices de la sierra". (12)

En este entorno, la figura del hombre aparece en los relatos tarahumaras como parte de su evolución. El antropólogo Karl Lumholtz menciona en su estudio, algunas leyendas que rondaban entre los tarahumaras a fines del siglo XIX, con respecto a la creación del universo. Una de ellas dice que, anterior a este mundo existieron otros mundos que fueron desapareciendo uno tras otro sin llegar a destruirse el último:

"Las rocas eran al principio blandas y pequeñas, pero crecieron hasta hacerse grandes y duras, y tienen vida dentro." (13)

En este nuevo mundo la gente comenzó a surgir de la tierra, pero en aquellos años los hombres solo vivían un año y morían como las flores. Continúa Lumholtz diciendo:

"Según otra tradición, bajaron del cielo con maíz y papas en las orejas y fueron llevados por Tata Dios a aquellas montañas, que están en medio del mundo, a donde llegaron primitivamente siguiendo una dirección de noroeste a este." (14)

---

12. Fernando Benítez, op. cit., p. 8.

13. Lumholtz, Karl, El México desconocido: cinco años de exploración....., 1960, p. 293.

14. Ibidem.

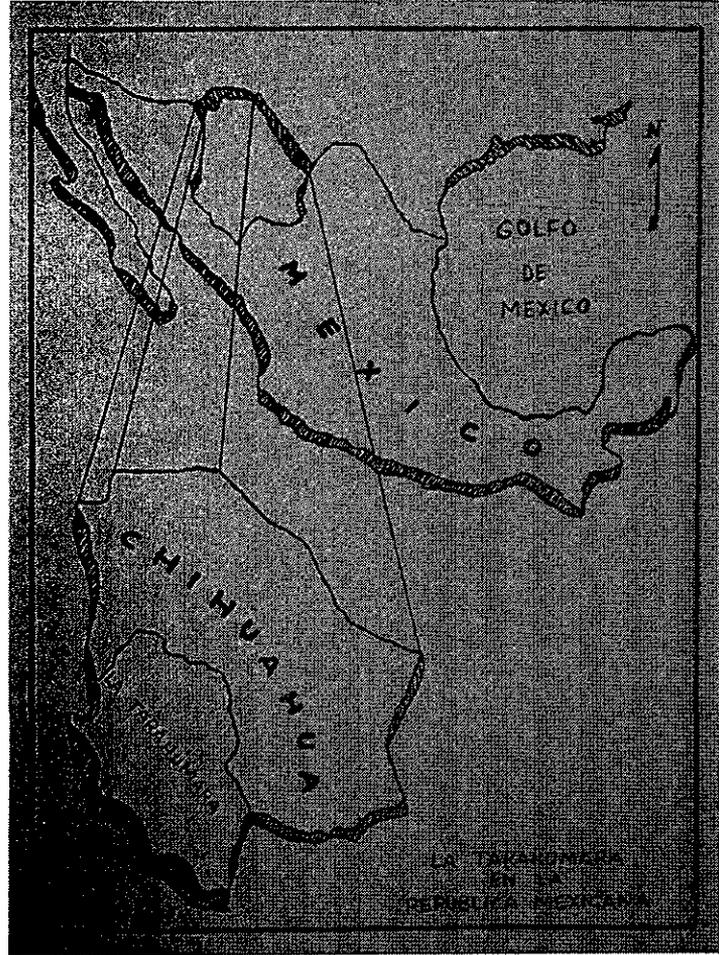
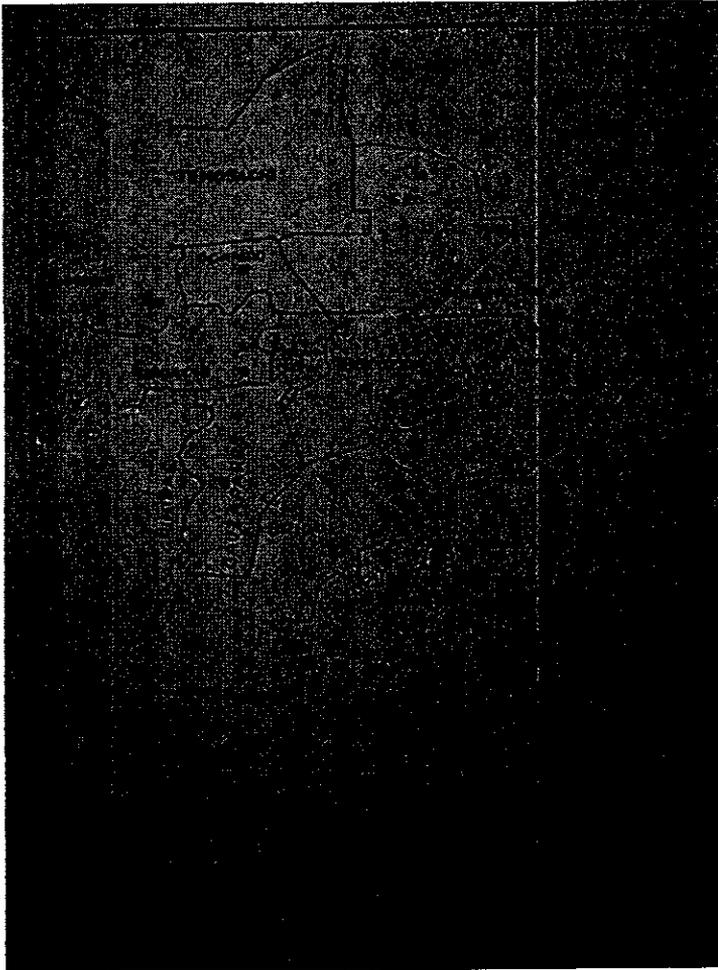


Fig. 19 (arriba) "Ubicación de la sierra tarahumara en la República Mexicana."

Fig. 20 (abajo) "División municipal de la sierra tarahumara."

En Notas geográficas sobre la región de la Tarahumara y sus habitantes, 1974.

#### 2.4. "La montaña de los signos" de Antonin Artaud

En 1936, llegó el poeta francés Antonin Artaud a México. Fue la presencia de un representante directo del movimiento surrealista, que cuestionó las bases de la cultura occidental desde su peculiar sentido del teatro.

Antes de venir a México dejó de pertenecer al movimiento surrealista, al no ingresar como lo hicieron sus compañeros en las filas del Partido Comunista. Sin embargo, Artaud siguió fiel al surrealismo e intentó aplicar sus ideas teóricas del teatro en lo que denominó "El teatro de la Crueldad". En una carta fechada el 14 de noviembre de 1932, comenta Artaud:

"Empleo la palabra 'crueldad' en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico del torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida." (15)

La palabra crueldad adquiere una dimensión distinta, necesaria ante la creación, "como fundamento de una nueva visión del teatro, pero sobre todo del mundo". (16)

Fue entonces que Artaud encontró en las culturas más antiguas al cristianismo, esta "crueldad" vivificadora, que Europa había desatendido en su proyecto tecnológico. Y fue México motivo para elaborar el proyecto teatral intitulado La Conquista de México, en el que abordaría el enfrentamiento entre estas dos culturas. Esta obra condensaba todas las ideas del nuevo teatro al que aspiraba Artaud, aunque no llegó a ser puesta en escena por distintas causas.

Ante este fracaso, la inquietud de Artaud por la cultura mexicana se acrecentó en conocimientos hasta el punto de

---

15. Antonin Artaud, El teatro y su doble, 1992, p. 115.

16. Luis M. Schneider, en prólogo a Viaje al país de los tarahumaras, 1975, p. 10.

considerar un viaje a México. "Ya no se trata -señala Schneider- de ver México desde el solo punto de vista de asociaciones o reflexiones intelectualizadas. Artaud precisa la experiencia carnal, el contacto vivido y a la vez padecido." (17) Para ello tuvo que recorrer durante tres meses oficinas gubernamentales hasta que obtuvo un título de "misión", que le permitía el encargo de un reportaje sobre México, además del dinero para el viaje. De manera que, comenzó a preparar una serie de conferencias en las que expondría su idea renovadora del teatro.

El 7 de febrero de 1936 llega a México, y se anuncian las conferencias en la prensa nacional veinte días después. El lugar será el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Uno de los puntos que se presenta en el anuncio, es de especial interés por la referencia que hace de la literatura, en él dice:

"El teatro de la Crueldad aspira a llevar a las multitudes la expresión de los grandes temas cósmicos, universales, interpretados según los textos más antiguos de la India, México, etcétera, y utilizando los medios más modernos de la técnica teatral, crear un teatro liberado de la literatura." (18)

El teatro occidental está determinado por el diálogo, es la columna vertebral por la que se rige toda la escena, relegando a un segundo plano las cualidades escénicas no verbales. Al respecto comenta Artaud, "El diálogo -cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de la historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado." (19) Mientras que existen otras formas de teatro como el oriental que utiliza un lenguaje de signos "que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual)", (20) por encima de la palabra. El teatro balinés al ser presentado en París se convirtió en una influencia para Artaud. En él

---

17. Ibid., p. 13.

18. Exelsior, febrero 23 de 1936, p.1 y 12. Apud., Luis M. Schneider, op. cit., p. 27 y 28.  
(Señala Schneider que el autor probablemente es Artaud.)

19. Antonin Artaud, op. cit., p. 39-40.

20. Ibid., p. 43.

encontró la "eficacia física" del lenguaje de signos, en el que están presentes tradiciones milenarias que se han conservado a través de gestos, danzas, entonaciones, pantomima. (21)

Sin embargo, Artaud no pretende excluir por completo la palabra del teatro, sino que es modificada su actitud preponderante como eje de la escena. Al ser empleada "de un modo concreto y en el espacio", sus cualidades como "objeto sólido", se llegan a materializar en signos en correspondencia con los demás medios de la expresión teatral. (22)

Para Artaud el teatro debería ser una "poesía del espacio" que genera un lenguaje físico y concreto de aquellos pensamientos que no pueden ser expresados sólo por medio de la palabra. De tal forma, que se imprime de signos a los recursos de la escena, como la entonación, gestos, danza, iluminación, etcétera. Para crear un lenguaje de signos que conducen a una "metafísica-en-acción". (23)

Podemos entender desde su apreciación del teatro, la inquietud de Artaud por conocer de cerca los ritos y costumbres de los tarahumaras y su obsesión mística de participar en la ceremonia ritual del peyote. En agosto de 1936, después de haber estado en la Ciudad de México por siete meses, inicia el viaje rumbo a la sierra tarahumara, durando su estancia cerca de un mes hasta su regreso alrededor del 4 de octubre.

Los tarahumaras, al igual que en el teatro balinés, ocupan el cuerpo como un medio de expresión, siendo el gesto un medio eficaz para generar el sistema de signos no verbales. A través de los gestos, Artaud se sirvió para "leer" su lenguaje de signos y sus tradiciones.

"Y sus leyendas, mejor dicho sus tradiciones (porque

---

21. Ibid., p. 59 a 76. (Artaud dedica en estas páginas, un capítulo completo sobre la utilización del signo en el teatro balinés.)

22. Ibid., p. 81.

23. Ibid., p. 40 a 51. (En estas páginas Artaud confronta el teatro oriental con el occidental, para dar paso de manera general al nuevo teatro al que aspiraba.)

aquí no hay leyendas, es decir, fábulas ilusorias, sino tradiciones increíbles quizás, cuyas sabias páginas muestran poco a poco la realidad) narran el paso en las tribus tarahumaras de una raza de hombres conductores de fuego que obedecían a tres amos o a tres reyes y se encaminaban hacia la Estrella Polar." (24)

Antes de partir a la sierra, Artaud se había informado sobre el lugar que pensaba visitar, auxiliado por los poetas, profesores y artistas que conoció en la Ciudad de México, y seguramente sus lecturas fueron estudios de antropología. Sin embargo, las páginas a las que se refiere en su anterior cita, le fueron narradas por la misma naturaleza y el hombre que ahí habita.

De entre la bibliografía consultada en varias Bibliotecas de la Ciudad de México, pude observar que los tarahumaras cuentan con escasos impresos de su sistema narrativo. En su mayoría, son textos bilingües que los antropólogos escriben con base a los testimonios verbales de los tarahumaras. Su principal acervo literario son alguno que otro texto educativo, como los editados por la Secretaría de Educación Pública y otros que apoyan la difusión de la religión cristiana, como los editados por la Sociedad Bíblica de México.

El antropólogo Juan Cajas Castro, quien vivió entre los tarahumaras en 1990 menciona al respecto, "No son poseedores, para nuestra desgracia, de sistemas narrativos complejos; estos han desaparecido; si alguna vez existieron ya nadie los recuerda. De ahí que nuestra lectura sobre los rarámuris (\*) se remita al plano de la corporalidad, del gesto, de la teatralidad de sus actos, y no sobre el fluido verbal de mitos, 'pequeños relatos', que se perdieron en la noche de los tiempos." (25)

La memoria que da cuenta del viaje de Artaud a la sierra, son los textos que se incluyen en el libro Viaje al país de los tarahumaras, del cual comenta Schneider, "Su visión es espléndida en cuanto logra hacer explícito, en cuanto

---

24. Antonin Artaud, Viaje al país de los tarahumaras, 1975, p. 93.

25. Juan Cajas Castro, La sierra tarahumara, O. S., p. 183.

\* (Rarámuri de rara, "pie" y muri, "correr").

El tarahumara se nombra así mismo como rarámuri, que quiere decir "corredor a pie".)

vislumbra un pensamiento de síntesis, único y fundamental. Pero alucinado por esa fragmentación que hace de su propio cuerpo el campo de batalla,..” (26) El poeta, el actor, entra en la escena de la realidad tarahumara.

Llega por tren a Chihuahua, y de ahí se traslada por la ruta del Pacífico Chihuahua-Sinaloa hasta la estación Bocayna, para internarse en la sierra a caballo. El trayecto comprendido entre el pueblo de Sisoguichi a Cusárare, lo lleva a escribir el texto "La montaña de los signos", primer artículo publicado en México a su regreso de la sierra tarahumara en El Nacional el 16 de octubre de 1936. Con estas palabras comienza Artaud:

"El país de los tarahumaras está cargado de signos. No faltan sin duda lugares de la tierra en que la naturaleza, movida por una especie de capricho inteligente, haya esculpido formas humanas. Pero aquí el caso es diferente: porque es sobre toda la extensión geográfica de una raza donde la naturaleza ha querido hablar." (27)

En este texto, su apreciación poética es revelada como método de análisis. (28) Transfiere en palabras el vínculo entre la naturaleza y el hombre. Por un lado, aquella impresión causada por la majestuosidad del entorno, en donde identifica formas que se repiten una y otra vez en la naturaleza. Pero lo que más sorprende a Artaud, es que estas formas se repitan en las costumbres de los tarahumaras. De tal forma, que denota un diálogo de signos coherentes con el entorno.

"Esta sierra habitada que despide un pensamiento metafísico por sus rocas, los tarahumaras la han sembrado de signos, de signos perfectamente conscientes, inteligentes y concertados." (29)

Las figuras geométricas, como el círculo, triángulos,

---

26. Luis M. Schneider, op. cit., p. 58.

27. Antonin Artaud, op. cit., Viaje al país .., p. 89.

28. Vid., Luis M. Schneider, op. cit., p. 61.

29. Antonin Artaud, op. cit., Viaje al país .., p. 91.

cruces, puntos, rectángulos, son elementos con los cuales los tarahumaras conforman un lenguaje de signos, basados en la naturaleza. De esta correspondencia entre la naturaleza y el hombre, nos habla el texto de Antonin Artaud al que nos referimos anteriormente, "La montaña de los signos". Para una mayor comprensión de su lectura y dado la importancia que tiene sobre el tema al que alude esta tesis, se reproduce el texto completo en el Apéndice.

Los tarahumaras poseen una cultura que utiliza necesariamente el gesto corporal. Junto a ello, está la importancia de la transmisión de ideas a través del relato, y también, la manufactura de objetos con carácter místico. Por medio de estas formas de comunicación, los tarahumaras han podido preservar no sólo la memoria de sus antecesores, sino también su propia existencia.

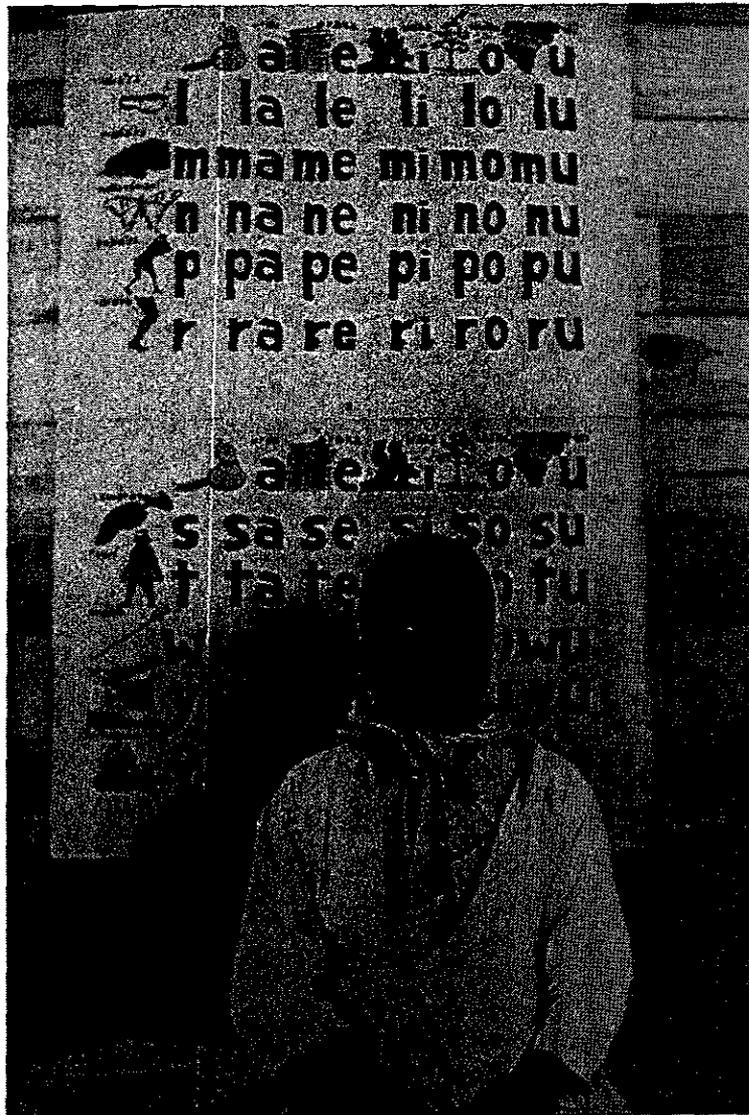


Fig. 21 "¡Cómo me gustaría saber que dicen esas basuritas!"  
En Viaje a la tarahumara, 1960.



Fig. 22 "Artesanía de la región tarahumara, talladas en  
Fig. 23 madera de pino."  
Col. Alejandro López S., 1996. (fot. Antonio Sereno)

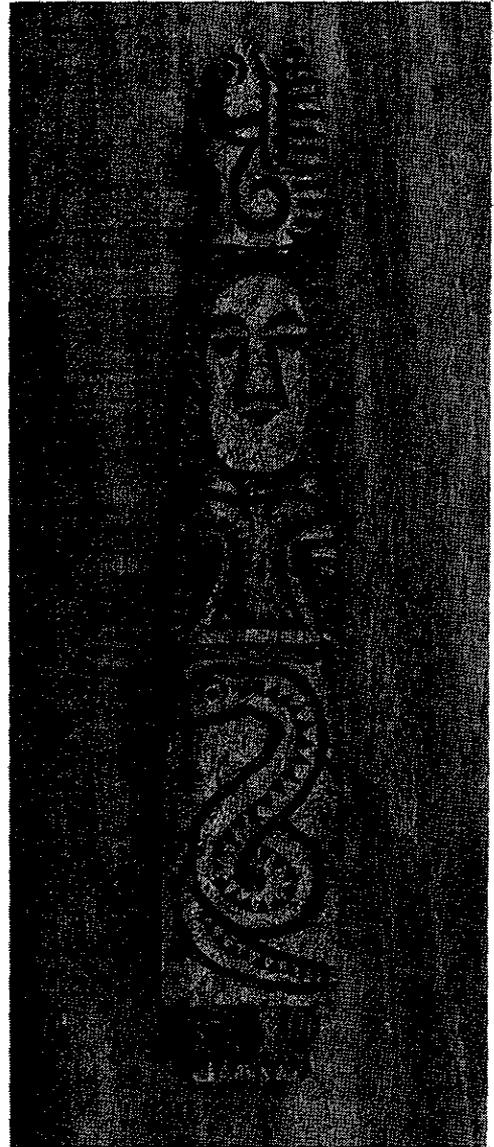
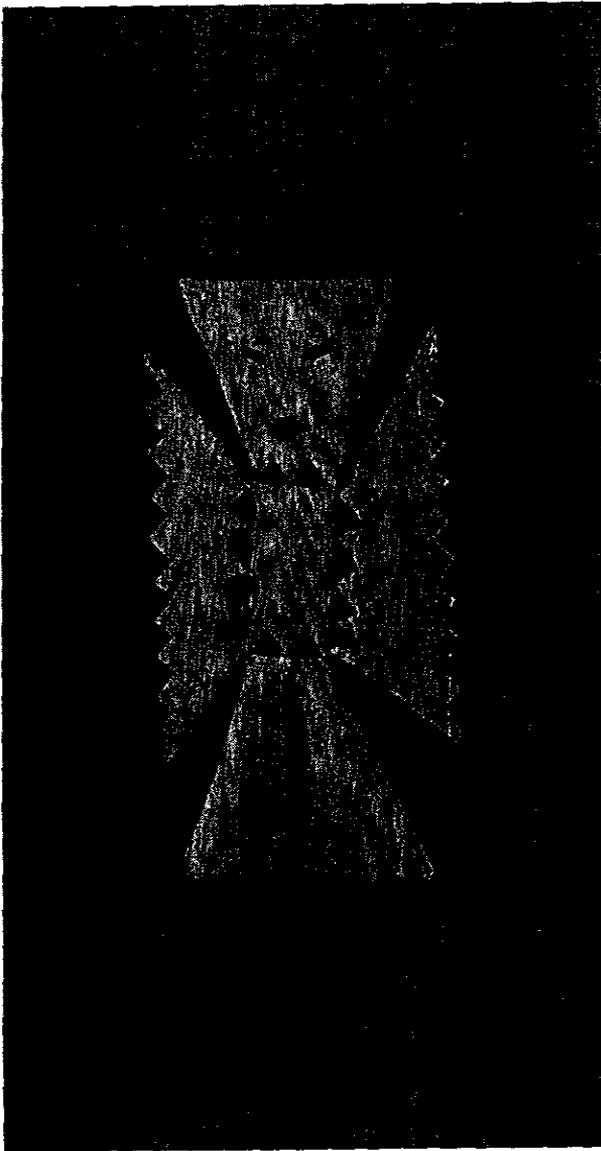


Fig. 24 "Artesanía de la región tarahumara, talladas en  
Fig. 25 en madera de pino."  
Col. Alejandro López S., 1996. (fot. Antonio Sereno)



Fig. 26

"Danza del Rutuburi en Nararáchic."

En Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholtz  
el desconocido: imágenes del hombre, 1982.

### 3. PROPUESTA DE UN LIBRO ALTERNATIVO

#### Ralajipame (1)

La bola entra en juego  
sobre la irregularidad de la montaña  
resistencia, esfuerzo del cuerpo,  
el venado te acompaña

Se juega la gravedad desafiando  
en cuanto es vencida  
se transforma la bola en astro  
Sol, Luna, Lucero de la Mañana.

#### 3.1. Temática

Como se mencionó en el capítulo anterior, el entorno influye de manera decisiva en el pensamiento y en la actividad de un pueblo. A raíz de un primer acercamiento al entorno en el cual habitan los tarahumaras, creí conveniente investigar en documentos etnográficos, la manera en que este pueblo se desenvuelve con el entorno. De entre la diversidad de las tradiciones que los tarahumaras practican, me enfoqué solamente en dos de ellas: la carrera de bola y la cruz tarahumara.

En la carrera de bola se confrontan dos equipos de 2, 3, 6, y hasta 20 integrantes por bando. Para poder ganar, estos tendrán que recorrer distancias previamente establecidas. Este juego consiste en que cada equipo arroja con el pie una bola de encino, durante todo el recorrido hasta completar determinado número de vueltas. Dentro de las reglas que se marcan, la bola no deberá ser tocada con las manos del corredor. En todo caso para sacarla de los lugares inaccesibles al pie, se recurre a un bastón de madera. Una vez que la bola haya cruzado la meta y completado el número de vueltas recorridas, entonces habrá un ganador.

---

1. Alejandro López Saldaña, Coyoacán, diciembre de 1997.  
(Ralajipame, quiere decir "aventurar o lanzar con el pie".)

Las carreras generalmente acontecen durante el transcurso del día, pudiendo prolongarse a la noche y en ocasiones hasta el amanecer. El camino a recorrer es marcado por banderas, pero cuando la noche cae entonces la pista es iluminada con antorchas y la gente que las porta va animando con gritos de aliento a sus corredores.

El ganador no sólo es el corredor o jumame vencedor, sino también aquellas personas que acertaron al hacer una apuesta. Las apuestas son concertadas antes de dar inicio la carrera, entre aquellas personas que apoyan a su equipo favorito. Cualquier tipo de objeto que represente algún valor económico es colacado al centro de la pista; telas semejantes son anudadas, vestidos, mantas, animales y dinero. De las pocas pertenencias con las que cuentan los tarahumaras, aquí se presenta una ocasión para arriesgarlas con la esperanza de duplicar sus pertenencias.

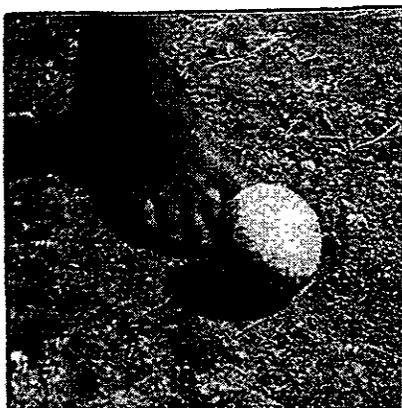
Antes de comenzar la carrera de bola y una vez concluida, se realizan una serie de rituales. En el primer caso, son con el fin de asegurar la victoria de los corredores ante posibles hechicerías por parte de sus adversarios, y cuando termina la carrera vuelven las ceremonias rituales para aligerar los malestares físicos de los concursantes. En estas ceremonias está presente la cruz latina y la griega, siendo otro de los signos importantes en la cultura tarahumara.

La cruz de los tarahumaras, es una síntesis geométrica del hombre que extiende sus brazos en correspondencia con los cuatro puntos cardinales. Esta no es la cruz de la religión cristiana que representa la crucifixión de Jesucristo. Cuando los jesuitas irrumpieron en la sierra tarahumara en 1589, se encontraron con su existencia y esto les facilitó hasta cierto punto su tarea evangelizadora. Sin embargo, aunque en la actualidad esté adoptada por los tarahumaras en sus prácticas religiosas cristianas, sigue presente el sentido original en sus costumbres. En todas las fiestas como también en los rituales y en sus gestos corporales, el signo de la cruz se refiere al hombre que se integra con el espacio.

En el patio de sus casas se dedica una parte del terreno para la ejecución de las danzas. Este sitio es delimitado en forma de círculo, que corresponde a la manera en que concibe el tarahumara al cosmos. Y en ese mismo lugar, ponen tres cruces de

diferentes tamaños con dirección al oriente: la cruz con la altura mayor es dedicada al sol, Onorúame (nuestro padre); la que sigue en tamaño a la luna, Yurúame (nuestra madre); y la más pequeña al hijo de ellos dos, el lucero de la mañana.

En el sentido de la convivencia, las carreras de bola son muy importantes ya que un gran número de personas acuden a tal evento. Es motivo para la interrelación de pueblos distantes y también es ocasión de intercambios culturales, de bienes, de platicar mientras degustan el tesgüino (bebida hecha con maíz fermentado), que antes de ser ingerida ya ha sido dedicada a los cuatro puntos cardinales.



*La bola de encino yacia en el suelo...*



*Corría suavemente sin mostrar fatiga.*



Fig. 27 (arriba) "La bola de encino yacia en el suelo ..."  
Fig. 28 (abajo) "Corría suavemente sin mostrar fatiga."

En Viaje a la tarahumara, 1960.



*...era una carrera fantasmal.*



Fig. 29 (arriba) "... era una carrera fantasmal."  
Fig. 30 (abajo) "Como un puñado de ciervos acosados."

En Viaje a la tarahumara, 1960.

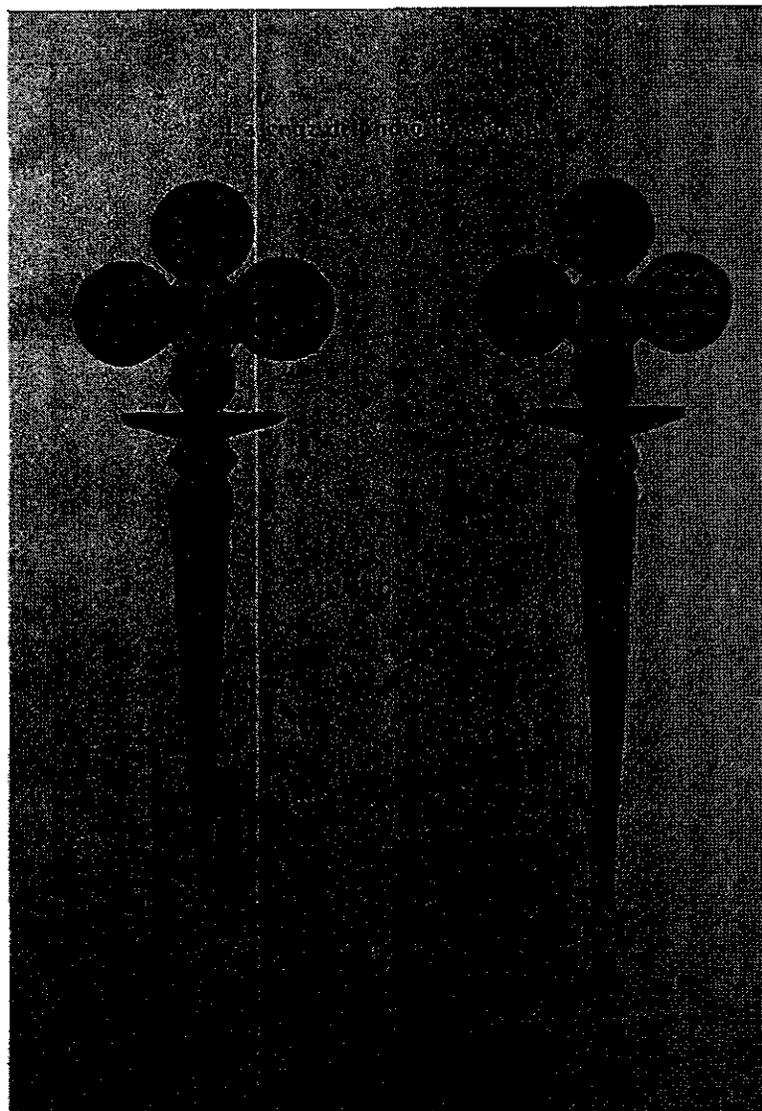


Fig. 31 "La cruz del indio tarahumar." (Fines del siglo XIX.)  
En El México desconocido: cinco años de exploración  
entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, 1960.

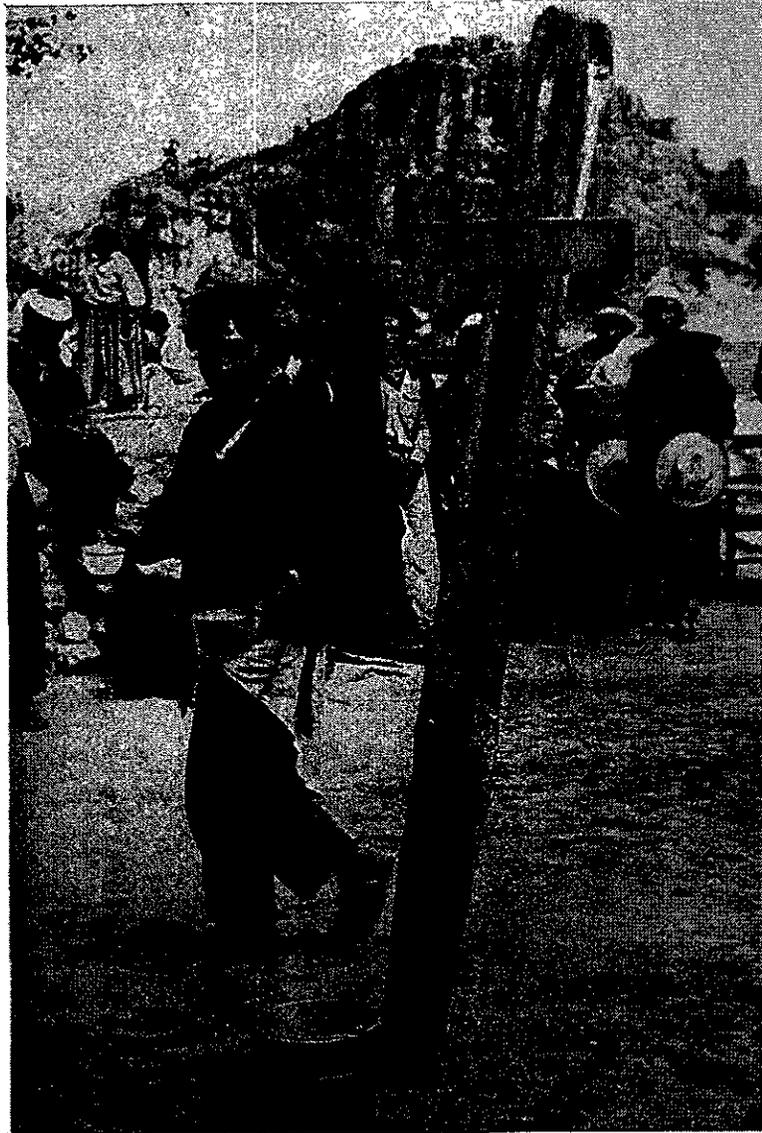


Fig. 32 "El pueblo más inocente y desvalido de la tierra."  
(o tarahumara bebiendo tesgüino al pie de la cruz.)  
En Viaje a la tarahumara, 1960.

## 3.2 La imagen gráfica

### 3.2.1. La forma

Desde que comencé el proyecto para el Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, me hice el planteamiento de realizar imágenes que en lo formal correspondieran a una interpretación propia de la geometría. Esta trataría de no limitarse a la capacidad de percepción sensorial, como tampoco generar postulados o teoremas irrefutables. En todo caso sería una realidad imaginada, que se manifiesta por medio de formas simples con un sentido metafórico.

Mi interés por la geometría se acrecentó, al momento de conocer el trabajo de uno de los máximos exponentes en nuestro país del estudio de la geometría en las artes plásticas, el Mtro. Federico Silva Gutiérrez. Quien en mayo de 1994, comenzó a realizar la pintura rupestre "La cueva de Huites" en Choix-Sinaloa y concluida hasta marzo de 1997 con más de 5,000 m. cuadrados de superficie pintada. En esta pintura mural, tuve la valiosa oportunidad de haber trabajado como ayudante junto a otros estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de Tlaxcala y obreros y campesinos de la localidad.

En esta experiencia de trabajo comprendí o al menos así lo considero, que la geometría practicada por el Mtro. Federico Silva en el mural de Huites, no era exclusivamente el uso de la escuadra y el compás, sino que era su manera ordenada de comprender y cuestionarse sobre el cosmos. Como él mismo señala, "... con los brazos abiertos medir las cuatro direcciones: norte, sur, oriente, poniente; ésta es mi geometría esencial y no el geometrismo." (2) La imagen del hombre con los brazos extendidos, está presente de diversas formas en este mural y también en la producción escultórica del artista. Siendo un motivo que retoma de las pinturas rupestres de Baja California.

---

2. Federico Silva, La escultura y otros menesteres, 1987, p. 19.

Como se podrá percatar el lector, mi interés por el signo de la cruz proviene en un primer momento de la obra plástica del Mtro. Federico Silva, ya después corroborada en la cultura de los tarahumaras.

En los bocetos previos a las imágenes del libro alternativo que presento, pretendí hacer una síntesis geométrica con las formas simples como el triángulo, el rectángulo y el círculo. De tal manera, que tuvieran relación con todo aquello que percibí en el entorno de los tarahumaras y que investigué sobre su cultura. En estos dibujos, busqué que el discurso de la imagen fuera por medio de metáforas que evocaran la correspondencia entre el hombre y el medio en el que habita. Para tal fin, tuve que apoyarme en signos y símbolos de su cultura.

Ya en el boceto final, quise plantear la composición como una sola imagen conformada por varios segmentos. Es decir, la unidad que es el espacio, dividido en tres bloques por sus diferentes tiempos; el día, la noche y el amanecer. Asimismo, cada bloque es fragmentado en cuatro partes iguales por una cruz central. En suma podemos decir, que son doce fragmentos distribuidos en tres bloques separados, que a su vez componen una sola imagen.

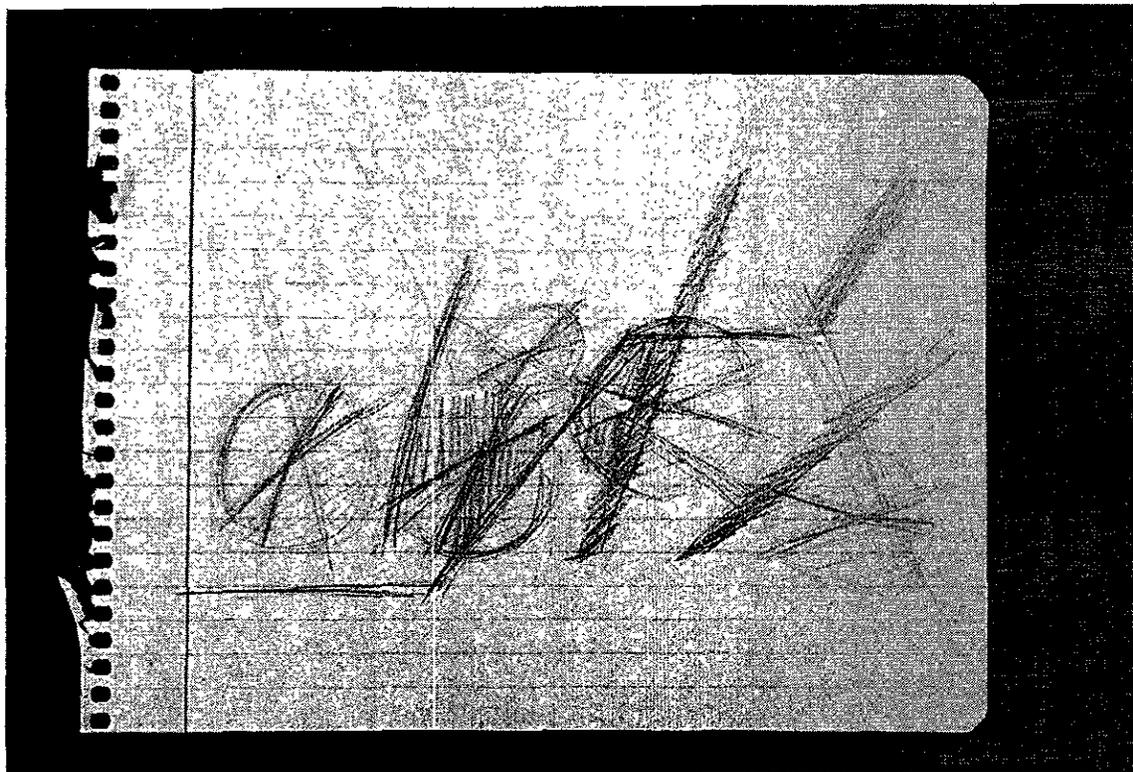


Fig. 33 (arriba) "Primer apunte. Lápiz / papel."  
Fig. 34 (abajo) "Tres bocetos. Tinta china y acrílico / papel."

De autor, 1997. (fot. Antonio Sereno)

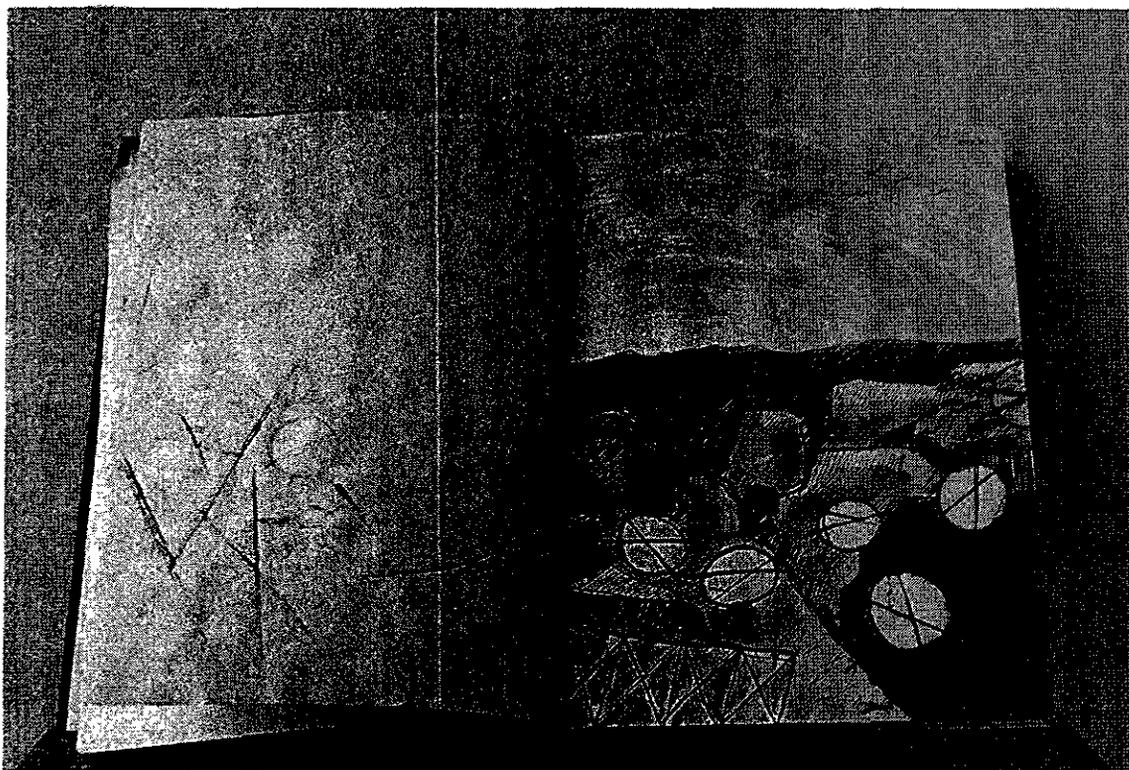
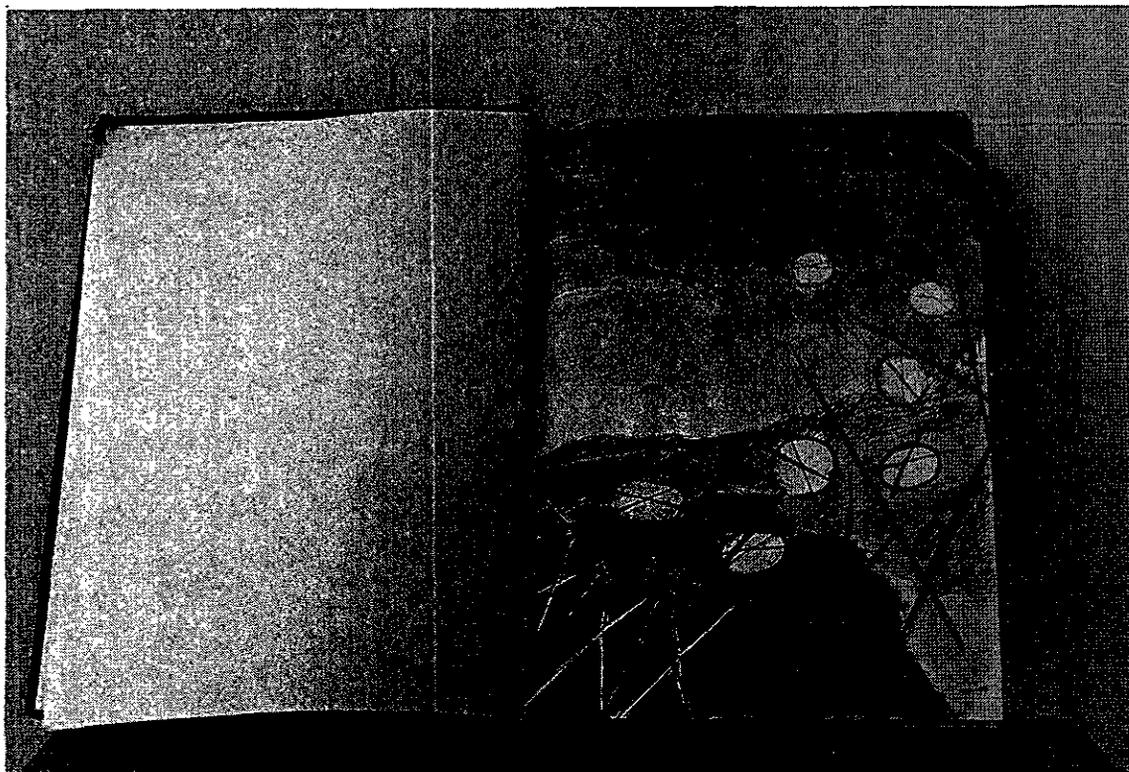


Fig. 35 "Bocetos. Tinta china / papel."  
Fig. 36

De autor, 1998.

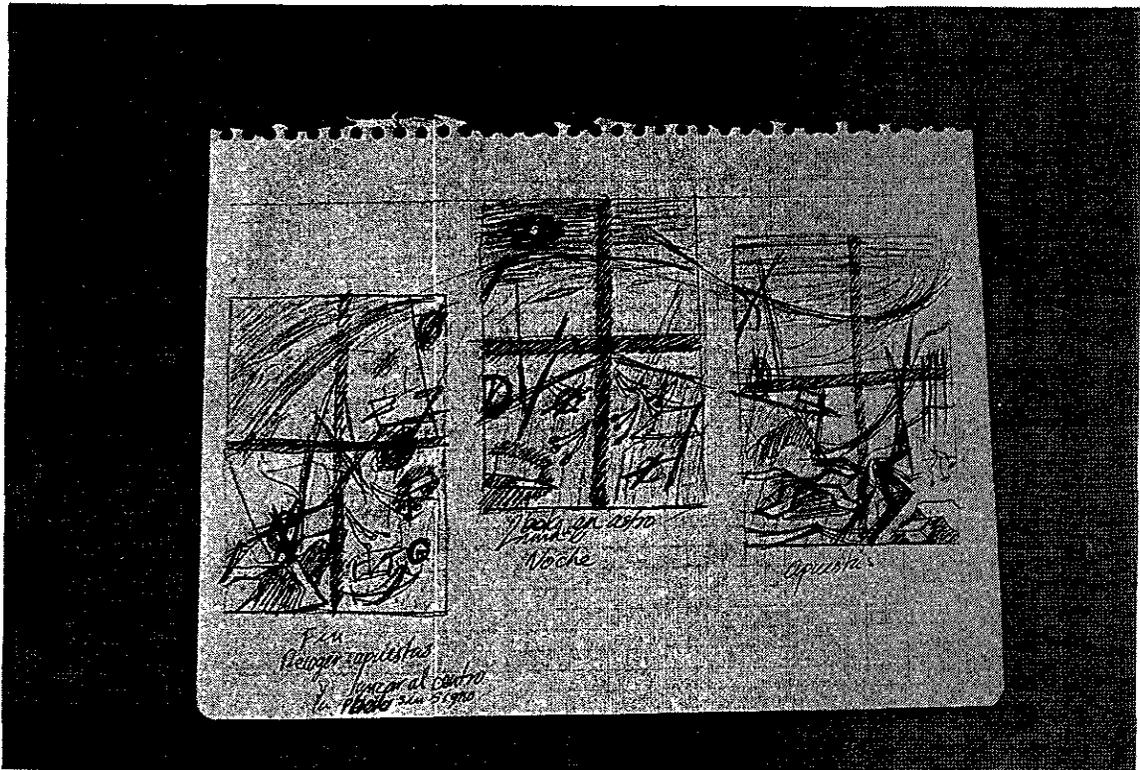
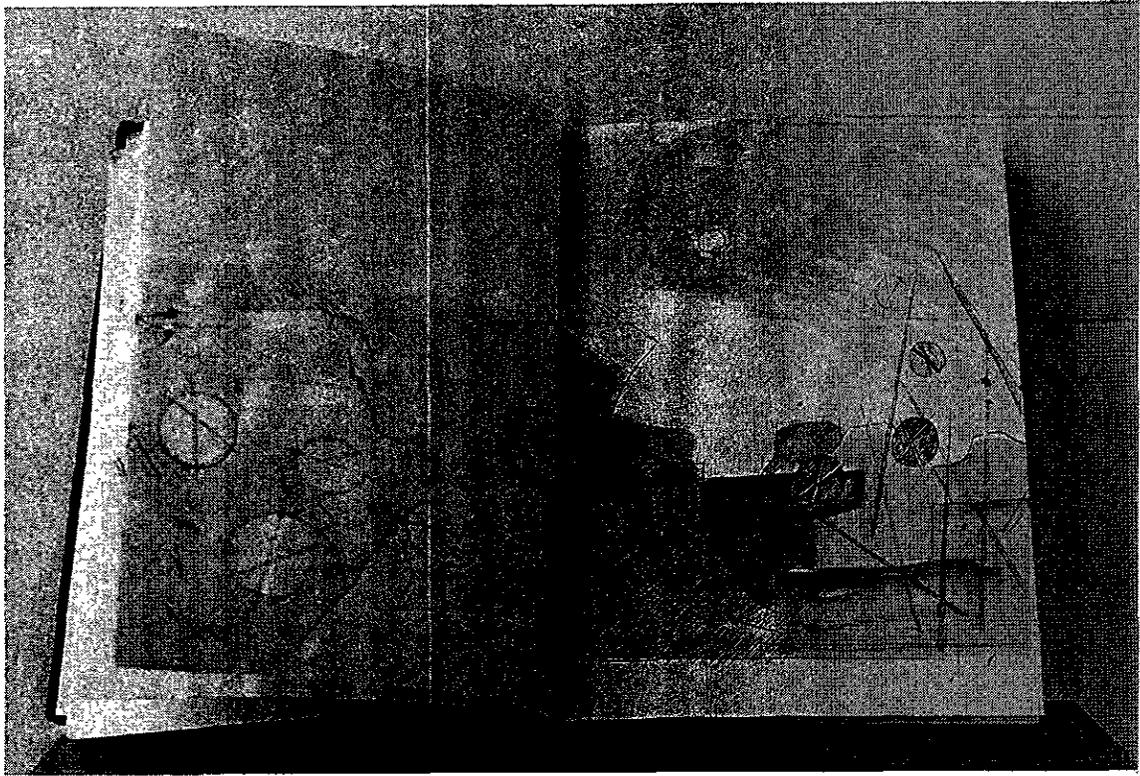


Fig. 37 (arriba) "Boceto. Tinta china / papel."  
Fig. 38 (abajo) "Boceto de la composición. Bolígrafo / papel."

De autor, 1998.

### 3.2.2. La técnica

Los tres grabados que contiene el libro alternativo Signos del entorno tarahumara, fueron realizados en la técnica de la Xilografía, en madera de triplay de pino e impresas sobre loneta de algodón. (3)

Cuando inicié el proyecto, busqué una resolución técnica de acuerdo a mis intenciones por alcanzar en la imagen un aspecto atmosférico. Para tal fin, en un principio pensé en emplear la técnica del Huecograbado, ya que esto me sugería la posibilidad de obtener una gama extensa de grises a través de los atacados del ácido. Otra causa era que la dimensión de las placas estaba pensada en un tamaño considerablemente menor a las presentes. Sin embargo, en la medida que fue avanzando el proyecto, me di cuenta que por medio del grabado en madera podría alcanzar lo atmosférico (como ya lo había hecho en ocasiones anteriores), y además tendría una mayor relación con el tema que estaba abordando.

Varios fueron los motivos por los que me decidí a emplear la Xilografía como recurso de impresión. He mencionado más arriba mi interés por buscar una síntesis geométrica, y el grabado en madera me pareció adecuado porque en él se reduce a un mínimo los elementos expresivos, como pueden ser la línea, las masas y el blanco-negro. También la elección de esta técnica viene por su carácter monumental, ya que ha sido un medio de expresión del pueblo y por el vínculo con la historia del libro en sí, como pretendimos hacer notar en el primer capítulo de este estudio.

De tal manera que el proceso de trabajo de los grabados y la impresión, lo llevé a cabo en el Taller de Experimentación e Investigación de la Estampa "José Guadalupe Posada", de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.

Comencé por biselar los contornos de las placas de madera y por curarlas un barniz líquido, preparado con 40 % de goma-laca y 60 % de alcohol industrial. Con una brocha apliqué dos manos

---

3. Nota. Más adelante, en otro apartado explico estos materiales y las dimensiones de cada formato. Por el momento solamente me enfocaré en algunas consideraciones del proceso de trabajo.

sobre las superficies y esperé a que secaran. Este barniz sirve para que no se astille la madera con tanta facilidad a la hora de incidir con la herramienta.

Seguidamente se manchó de negro cada una de las placas con la misma tinta que sirve para la impresión final, pero rebajada con aguarrás. Antes de comenzar la talla, se marcó el dibujo con un lápiz de cera de color blanco. Como sabemos, en el grabado en madera se parte de un tono general (en este caso negro), que al ir incidiendo con las herramientas queda registrado el dibujo en un relieve. Este manchado previo, sirve como una guía para identificar aquello que quedará en blanco y el negro en las impresiones.

Cuando ya tuve definido el dibujo sobre las placas, lo grabé con una punta de acero para las líneas más delgadas y para las gruesas con una navaja. Luego fui intercalando gubias de distintos grosores para conseguir gamas de grises y también utilicé un cepillo de cerdas de alambre para hacer evidente la veta de la madera. Con objeto de unificar el tratamiento de los grabados, procuré trabajar al mismo tiempo las tres placas y con la misma herramienta. Después de varias pruebas de estado y cuando creí que estaba resuelta la imagen del claroscuro, grabé finalmente en cada placa el signo de la cruz.

Posteriormente pasé a las impresiones finales y elegí como soporte la loneta de algodón para las mismas. En la impresión sobre la loneta, fue necesario adelgazar la tinta con un poco más de aceite del que comunmente se ocupa para imprimir sobre papel, porque su grado de absorvencia es menor. Por lo mismo, la placa tuvo que llevar una carga mayor de tinta.

Para el entintado de las placas, utilicé dos rodillos de hule vulcanizado. Uno de consistencia dura conocido como de dos pilas de 80 cm. de largo, lo ocupé para entintar toda la superficie de manera uniforme. El otro rodillo con las características de ser más blando, de un mango y de 10 cm. de largo, sirvió para corregir el primer entintado y para los grises.

Cada placa fue impresa de un solo golpe, en un tórculo profesional que tiene una dimensión en su platina de 200 X 122 cm.



Fig. 39 "Las relaciones dinámicas. Xilografía / manta de algodón. 80 X 120 cm. (Este grabado antecede a los presentes)"  
De autor, 1993.

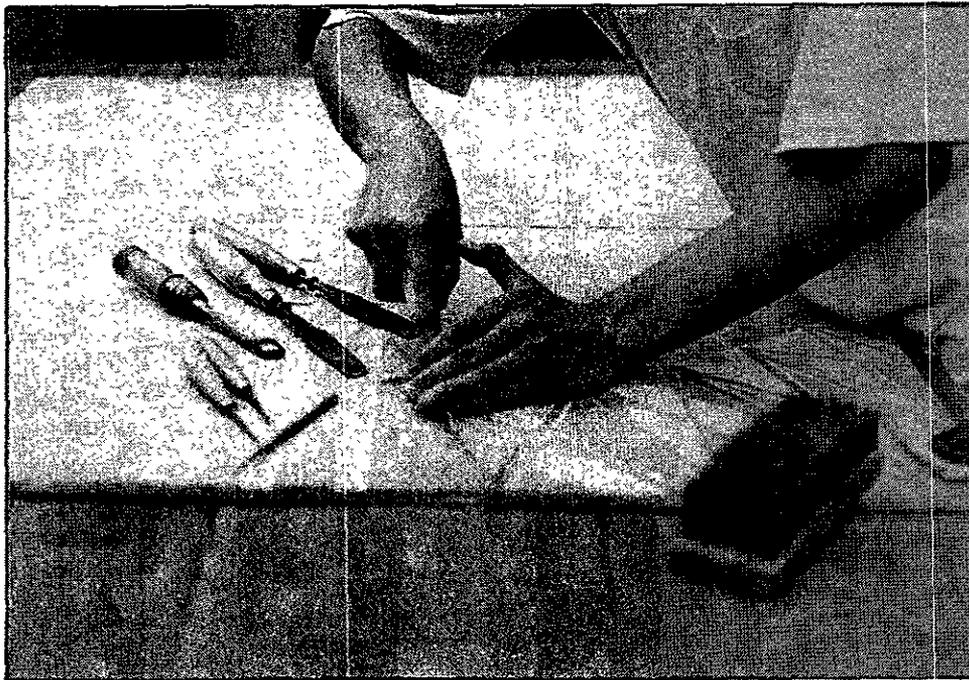
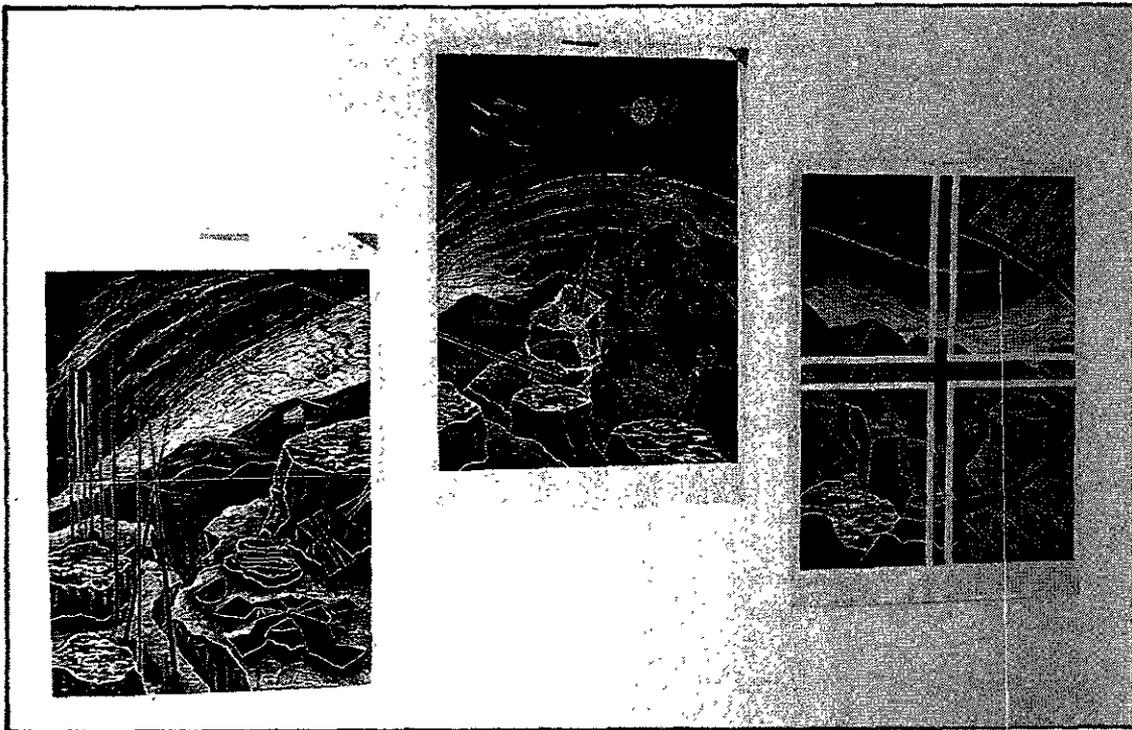


Fig. 40 (arriba) "Primera prueba de estado de los tres grabados para el libro alternativo. Impresos sobre papel, manchados con lápiz graso y cruz marcada con cinta adhesiva."

Fig. 41 (abajo) "Talla de la tercer placa y herramientas."

De autor, 1998.

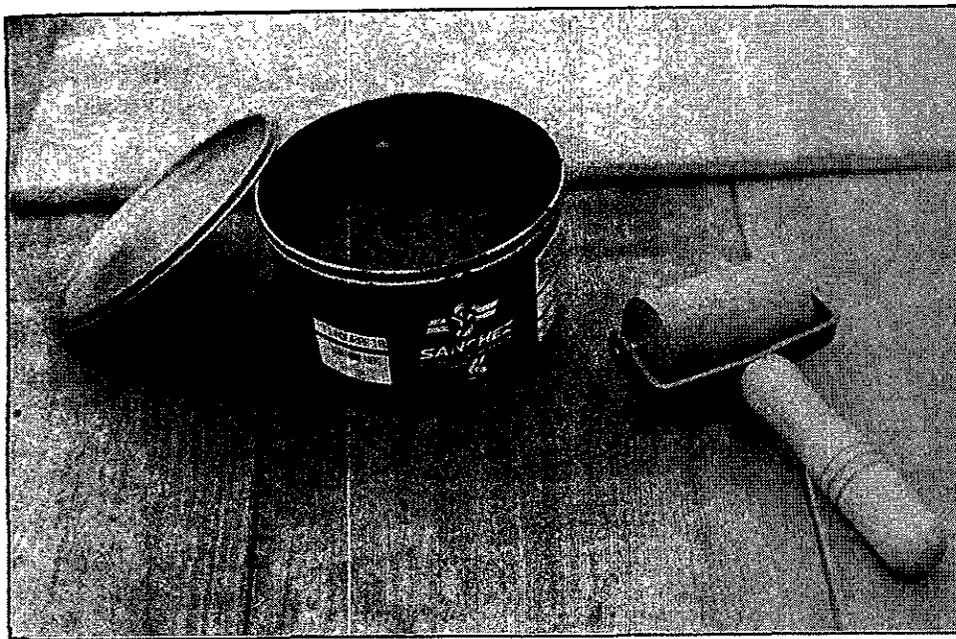


Fig. 42 (arriba) "Tercer placa espolvoreada con talco industrial, lista para ser impresa."  
Fig. 43 (abajo) "Tinta calcográfica y rodillo blando de un mango."

De autor, 1998.

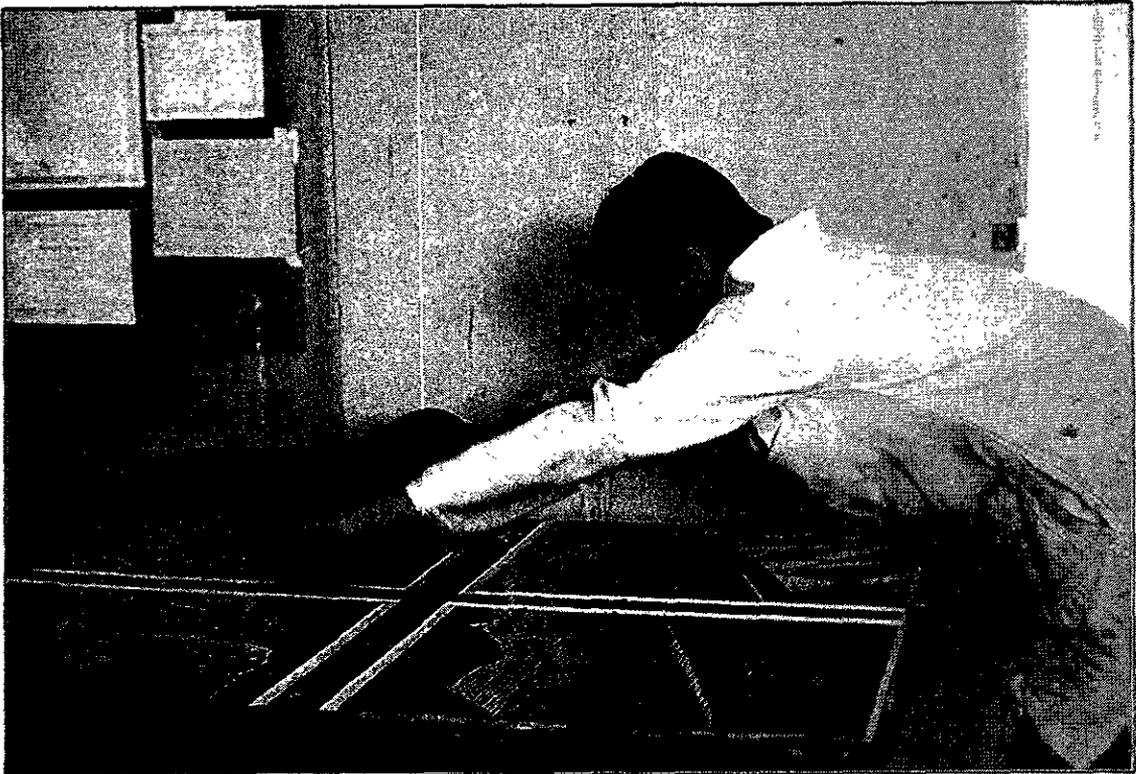


Fig. 44 (arriba) "Mesa de entintado."  
Fig. 45 (abajo) "Entintado de placa con rodillo de dos pilas."

De autor, 1998. (fot. Carlos Prado)

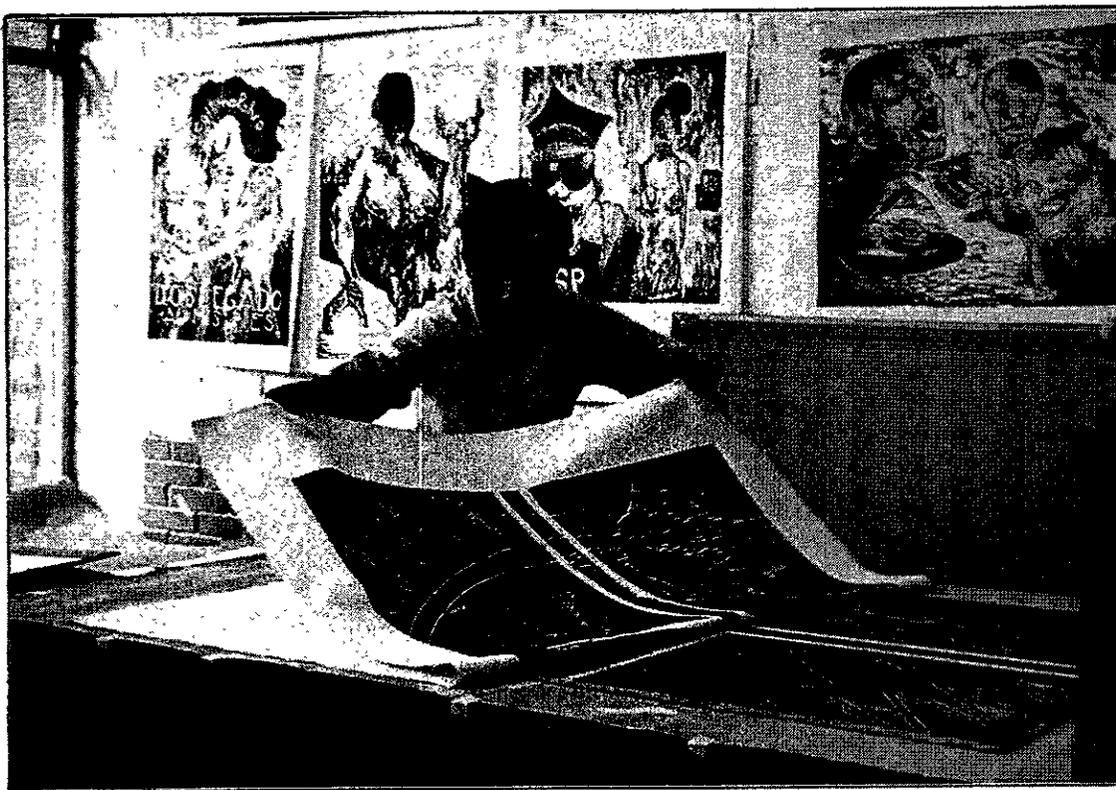


Fig. 46 (arriba) "Placa entintada sobre tórculo profesional."  
Fig. 47 (abajo) "Placa impresa en el tórculo sobre loneta de algodón."

De autor, 1998. (fot. Carlos Prado)

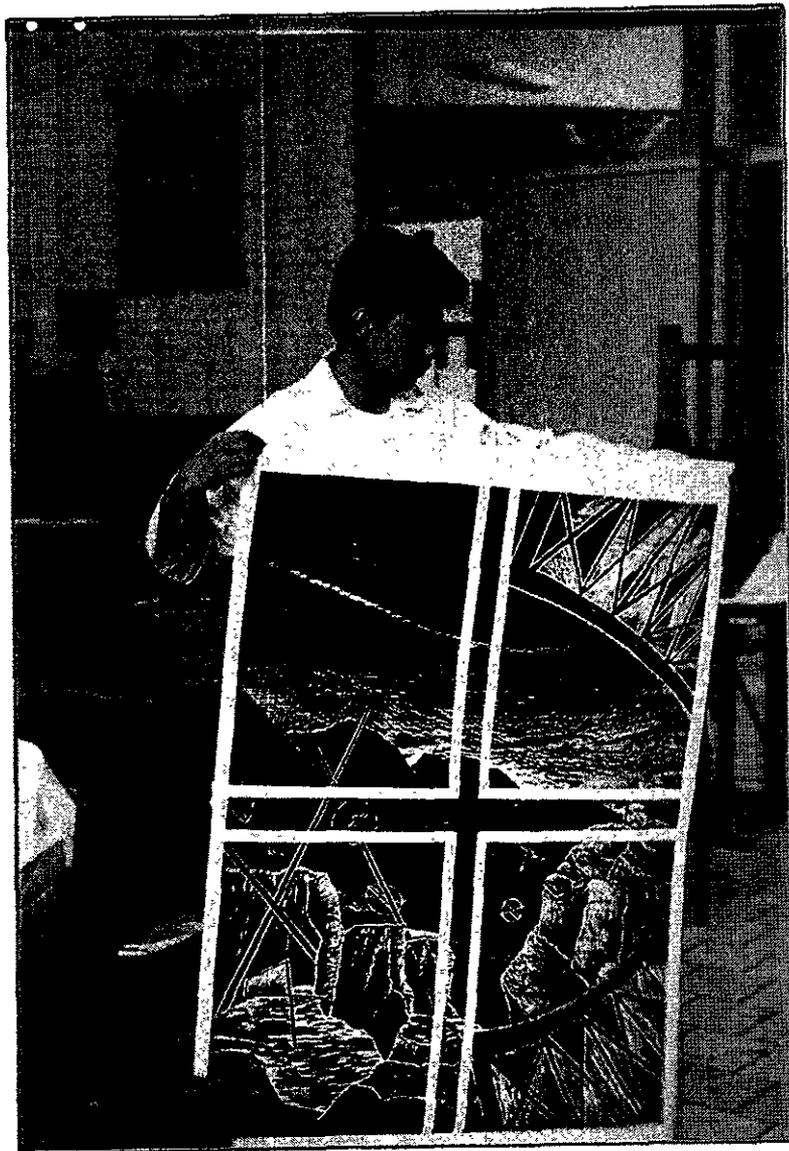


Fig. 48 "Impresión final de la tercer placa."  
De autor, 1998. (fot. Carlos Prado)

### 3.2.3 Su contenido

Las tres páginas o los tres estandartes, representan el tiempo circular durante una carrera de bola; Sol, Luna, Lucero de la Mañana. Mismas que llevan la imagen de una cruz dedicada para cada astro, abarcando toda la página. Este signo hace referencia, al hombre que extiende sus brazos en relación con los cuatro puntos cardinales.

La primera de estas imágenes en el orden que se presentan en el libro alternativo, acontece durante el día hasta el ocaso del sol. Momento inicial de una carrera de bola, en donde los bastones están todavía agrupados para recibir algún conjuro mágico, y también son concertadas las apuestas entre los adversarios que arriesgan sus telas, animales o algún objeto. Las banderas que marcan el camino ha seguir por los corredores, nos indican que todo está listo para que dé inicio la carrera y entonces es lanzada al aire la primer bola.

El segundo estandarte sucede en el transcurso de la noche. Las bolas de encino ruedan por el terreno agreste de la montaña, que al ser levantadas con el pie alcanzan una altura considerable semejando el vuelo de los pájaros, pero vuelven a caer. Acaso algún participante, ya tenga tan lastimados los pies que lo obliga a abandonar la carrera. Avanza la noche y con ella el cansancio de los corredores, pero el cinturón que portan (hecho con pezuñas de venado) les aligera los pies. De pronto el cansancio es olvidado, la bola es arrojada nuevamente con tal fuerza que se transforma en luna. Para entonces la gravedad ha sido vencida.

La tercer página y última, termina con la aurora del amanecer. Cada vez son menos los participantes, pero ya se dejan ver los posibles ganadores de la carrera. La gente continúa apoyando con gritos y con el tocar de los tambores a sus favoritos. En los dos extremos de la parte derecha, se percibe la orilla de un tambor con las correas tensadas que sujetan la piel de chiva. Es decir, la forma del mundo tarahumara entendida como un tambor, en donde más allá de sus orillas se encuentra el infinito. Justo al momento en que la bola cruza la meta y con ella el corredor vencedor, aparece en el cielo el lucero de la mañana; astro que anuncia la venida del sol.



Fig. 49 "Los tres grabados del libro Signos del entorno tarahumara."  
De autor, 1998.



Fig. 50 "Sol, primer grabado."  
De autor, 1998.

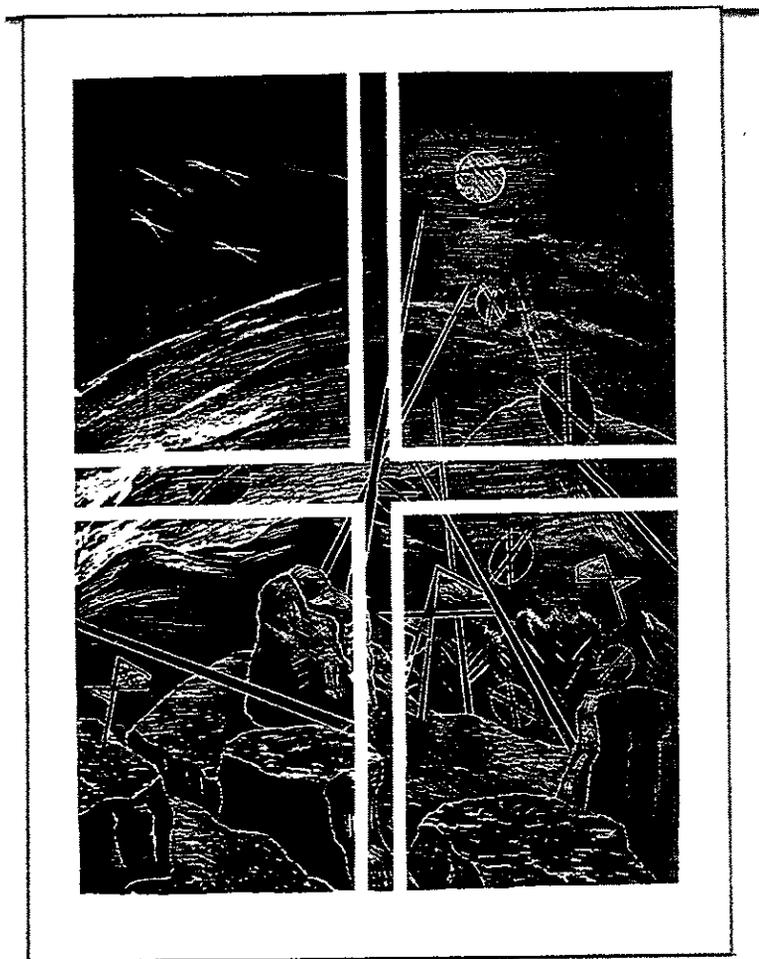


Fig. 51 "Luna, segundo grabado."  
De autor, 1998.



Fig. 52 "Lucero de la Mañana, tercer grabado."  
De autor, 1998.

### 3.3 Descripción del libro "Signos del entorno tarahumara"

De acuerdo a sus características, el libro Signos del entorno tarahumara tiene distintas maneras de definirse: Es gráfico, ya que contiene imágenes impresas que hacen posible su reproducción y porque la intención de las mismas no pretende ilustrar un texto. En todo caso, el texto que contiene es una breve introducción que sirve de guía para ubicar al lector en un entorno; Es objeto porque trata de recordar aquellos libros que dejaron de serlo, como es el caso de muchos códices prehispánicos que fueron destruidos durante la conquista española en 1525 y años subsiguientes. Y también porque se muestra como una alternativa que pretende materializar algunos signos de la cultura tarahumara; Es de artista porque todo el proceso de confección y de concepción recae sobre su autor, incluso el poema que se presenta; Y por su forma es un libro-estandarte en donde su lectura comienza con un momento íntimo y después cambia su estado para que esta sea colectiva.

#### 3.3.1. Los materiales y las dimensiones

En el libro del que hacemos mención, predominan intencionalmente dos materiales; la madera y la tela. De acuerdo a la investigación realizada, podemos decir que la madera es uno de los materiales que abundan en la sierra tarahumara, sobre todo el pino. Sin embargo, el control de su explotación se encuentra en manos de compañías extranjeras en concesiones otorgadas por los mestizos de la sierra. En este sentido, la participación de los tarahumaras en la actividad forestal es mínima, comparada con la producción de los aserraderos. No obstante, su connotación es simbólica en el ámbito cultural de este pueblo y un recurso para el desarrollo de su vida cotidiana. Lo mismo podemos opinar de la importancia que tiene la tela para el tarahumara. La referencia que hago de este material es directamente, con las prendas que son arriesgadas durante las apuestas que se llevan a cabo en las carreras de bola.

Quisiera agregar que procuré conservar el color propio de cada material. Si bien algunos han sido intervenidos con barnices, fue con el propósito de prolongar su duración. Dicho lo anterior, demos paso a las dimensiones y materiales del libro alternativo que presento.

Los tres grabados que contiene el libro Signos del entorno tarahumara, fueron realizados en la técnica de la Xilografía, en placas de triplay de pino de 9 mm. de espesor en una dimensión de 122 X 90 cmm. La impresión fue al blanco y negro con tinta calcográfica -negro bonos fuerte- de la marca Sánchez, sobre loneta 100 % de algodón del no. 10 y con dimensión de 140 X 105 cm. para cada grabado.

La cubierta del libro tiene una dimensión de 76 X 58 X 3.5 cm. Fue hecha con madera aglomerada, una tira de madera de pino para el lomo y forrada en loneta de algodón. Las guardas son de yute con dimensión de 72 x 54 cm.

Las dos páginas pegadas al libro son en el mismo material que el forro, en una dimensión de 72 X 54 cm. Entre ellas, se pegó en la parte interna del lomo una correa de piel de bovino. A estas, también se les pegó unas correas de piel gamuza para sujetar los grabados al contenedor. Todas las telas fueron cosidas en sus extremos y cortadas con una tijera de zig-zag, para que no se deshilen. Y el texto fue compuesto en letra manuscrita con un marcador indeleble.

Para el diseño que aparece en la portada, preparé la superficie con un sellador acrílico y fabriqué una pintura acrílica negra. Básicamente compuesta con resina Mowilith, pigmento estinerado y cargas de carbonatos.

En complemento al libro se realizó un estuche en loneta de algodón y correa de piel gamuza, que contiene 3 bastones de madera de pino de 1/2" en una dimensión de 135 cm. y barnizados con goma-laca.



Fig. 53 (arriba) "Aserradero, Creel-Chihuahua."  
De autor, 1996.

Fig. 54 (abajo) "Ellos no tienen madera ni para techar su escuela."  
En Viaje a la tarahumara, 1960.



Fig. 55

"Mujer tejiendo una faja."

En Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholtz  
el desconocido: imágenes del hombre, 1982.

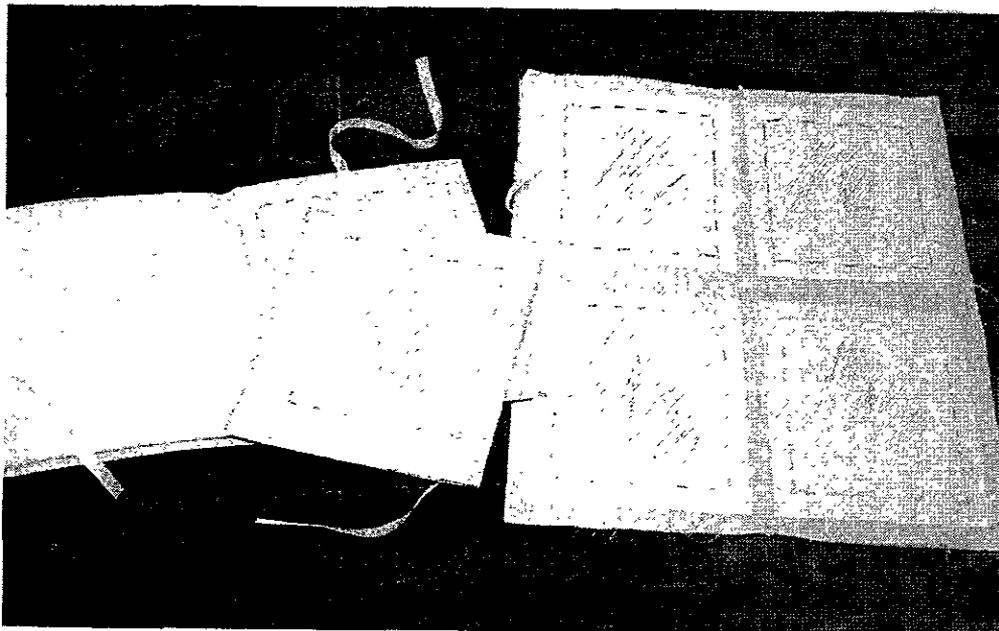
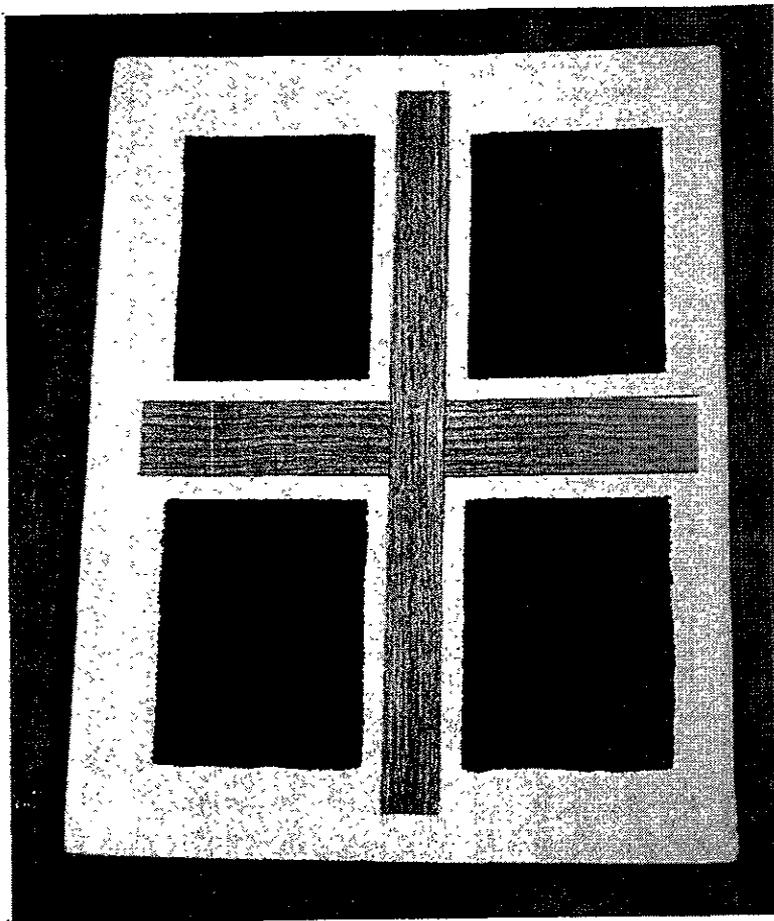


Fig. 56 "Maqueta para el libro alternativo."  
Fig. 57

De autor, 1998.

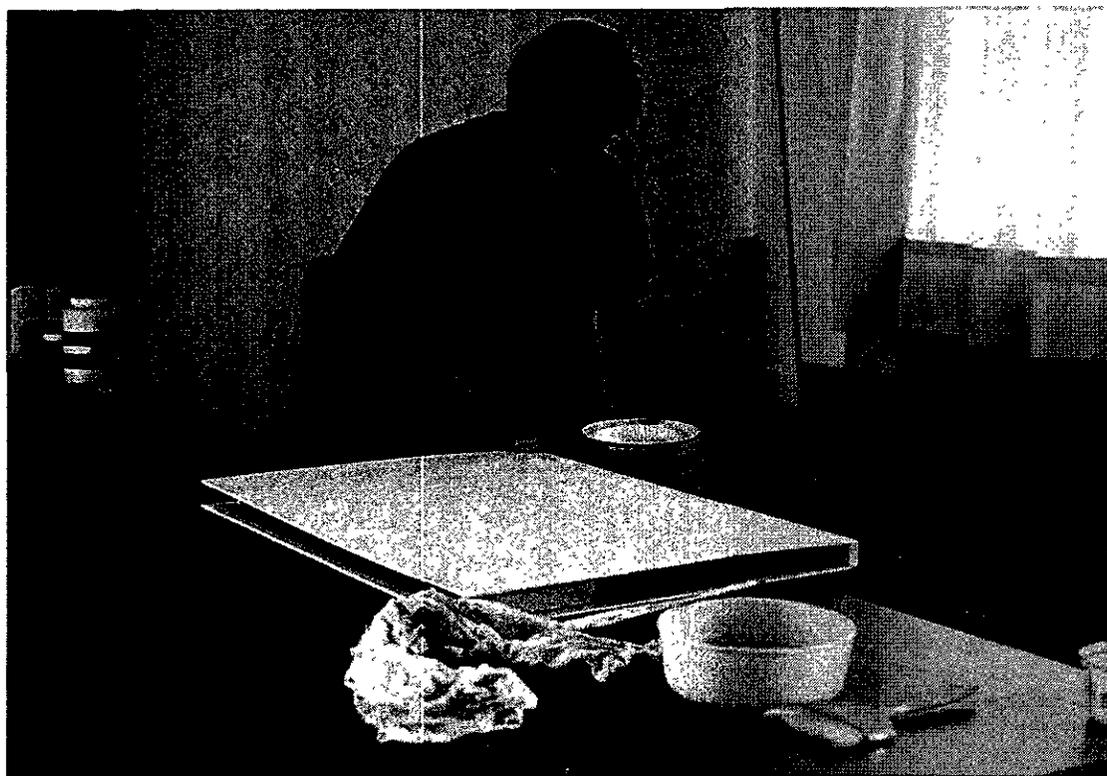
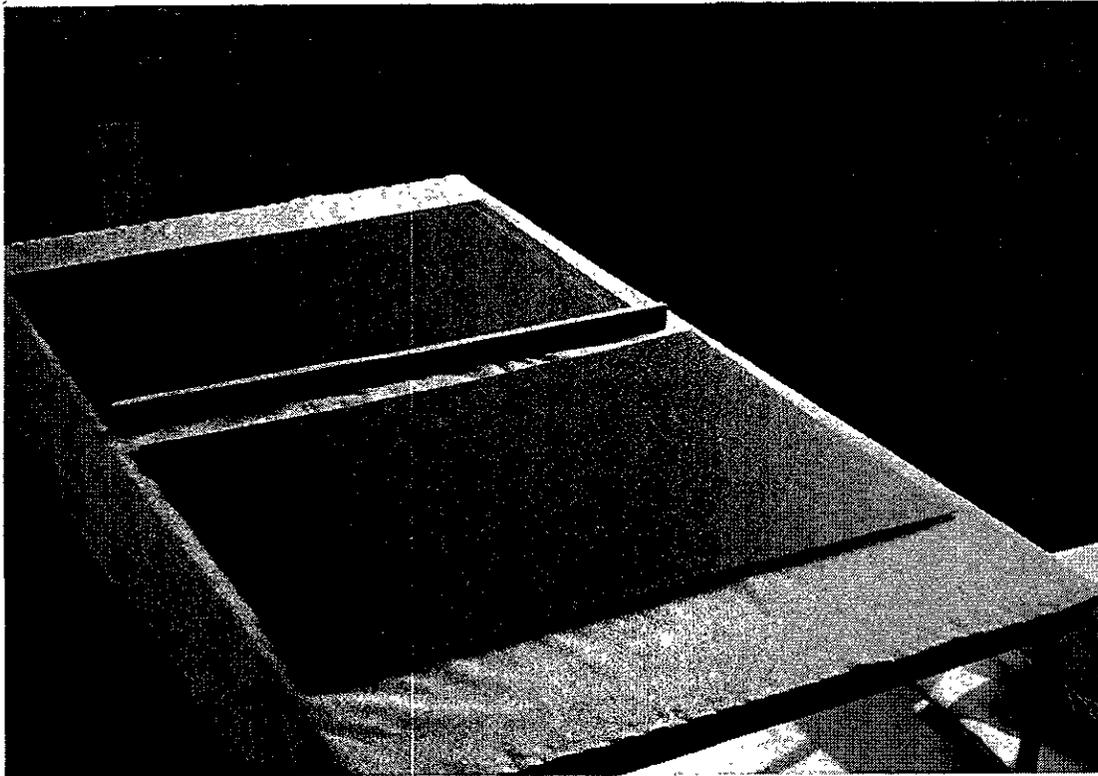


Fig. 58 (arriba) "Alma de la cubierta en madera aglomerada y de pino, lista para ser forrada en loneta de algodón."  
Fig. 59 (abajo) "Preparación de la superficie con sellador acrílico."

De autor, 1998.

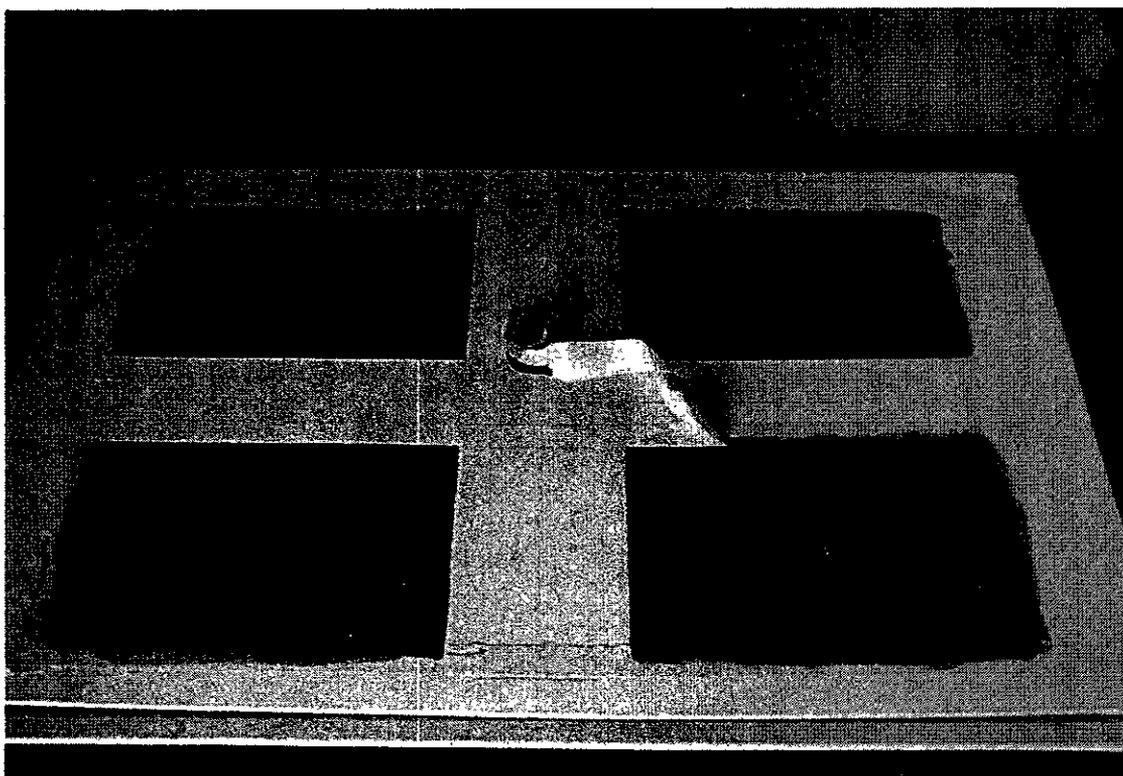
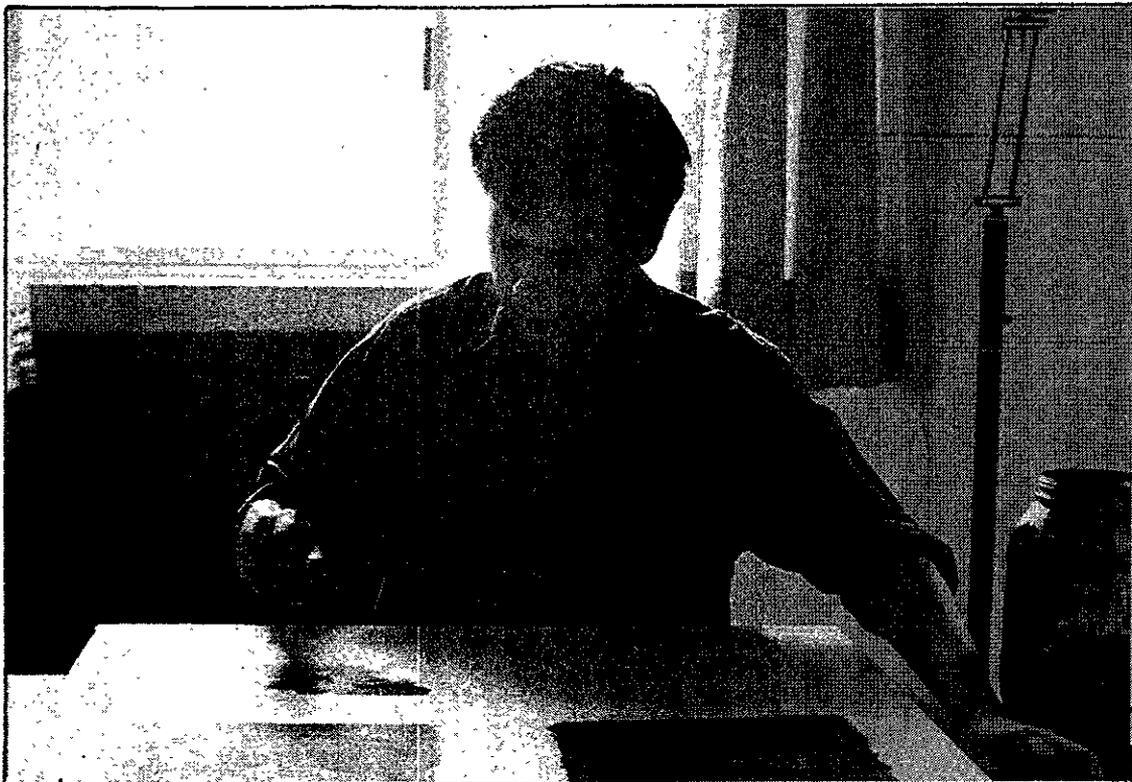


Fig. 60 (arriba) "Pintando la portada con acrílico."  
Fig. 61 (abajo) "Portada pintada y cinta adhesiva desprendiéndose."

De autor, 1998.

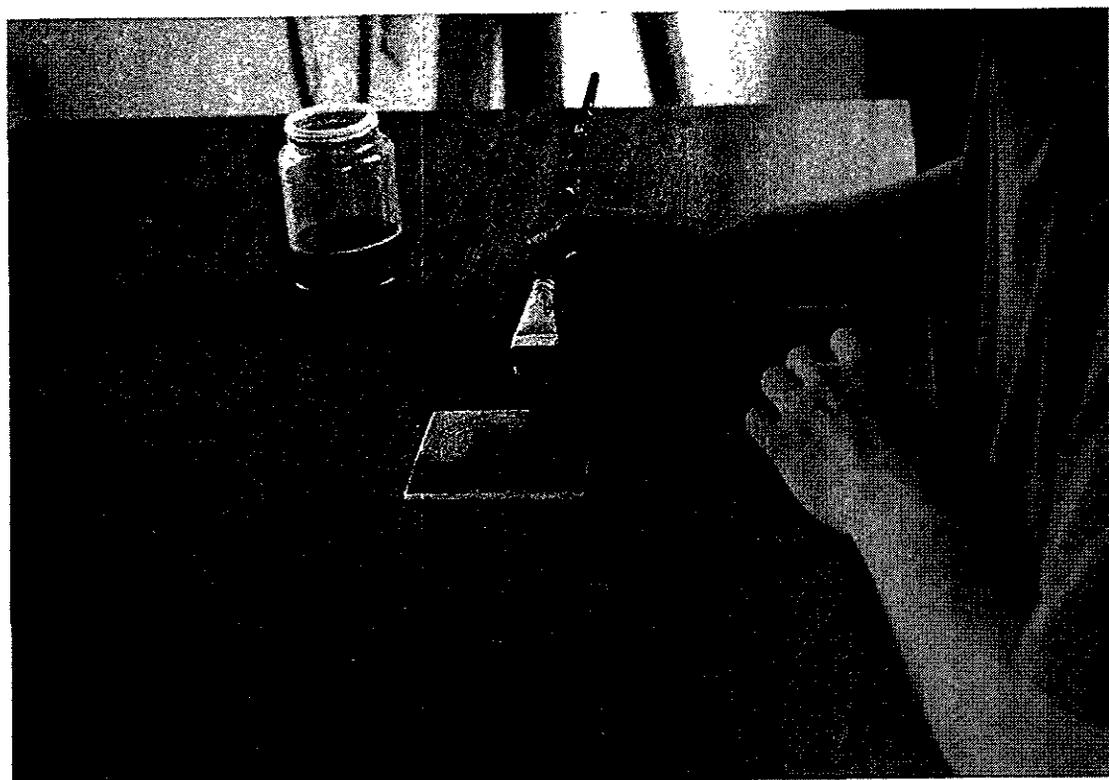


Fig. 62 (arriba) "Dibujando a contraluz el diseño del Ex-Libris."  
Fig. 63 (abajo) "Preparando la placa del Ex-Libris con barniz goma-laca."

De autor, 1998.

### 3.3.2. Interpretación teatral de su lectura

El libro estandarte-gráfico titulado Signos del entorno tarahumara, tiene dos aspectos distintos de relacionarse con el lector; una íntima y la otra colectiva. Esta relación sucede en tres momentos de lectura.

En el primer momento, la relación íntima sucede cuando el lector se acerca al libro, palpa los materiales con que fue hecho, hojea sus páginas y decide armarlo en un interior: En la portada aparecen cuatro cuadrados negros, que ocupan los vacíos generados por una cruz ubicada al centro. Al abrir el libro, se deja ver "algo" a través del tejido abierto de las guardas de yute. Cambia de página y se encuentra que ese "algo", son un montón de telas anudadas por cordones entrecruzados, en donde la primera tiene el título del libro y el poema Ralajipame. (4) Le da lectura y advierte que se trata de un desafío. Vuelve a cambiar de página y se topa con tres telas separadas del contenedor. Quizá sean páginas, en todo caso para poderlas leer tendrán que desplegarse, ya que cada una de ellas está doblada en cuatro partes iguales. Entonces el lector, saca del estuche los bastones de madera para ser atravesados por la parte superior de cada página. Cuando él, toma las telas por los extremos de las varillas, realiza un movimiento que lo hace extender los brazos. Ha formado con su cuerpo una cruz. El momento íntimo termina cuando se han colocado las tres telas en los ganchos de la base, y entonces queda armado el libro.

El segundo momento, sugiere una lectura colectiva en la que sus páginas participen en el exterior. La dimensión de las telas obliga a compartir su lectura con la demás gente y para que salgan a su encuentro. Para ello, estas páginas ya colocadas en su base adquieren otra cualidad, la de ser también estandartes que pronto han de unirse con la fiesta. Es durante la ejecución de una danza que son colocados los tres estandartes en dirección al oriente: una de estas cruces dedicada a Onorúame, al sol; otra para Yurúame, la luna; y la tercera para el hijo de ellos dos, el lucero de la mañana. La danza continúa mientras los estandartes son tomados por tres personas que lentamente se encaminan al sitio de la danza. Cuando han llegado, inicia el movimiento ondulante de las telas, acompañado rítmicamente por las personas que portan los estandartes.

---

4. Nota. Este poema es el mismo que aparece como epígrafe del tercer capítulo.

Y el último momento sucede cuando ha terminado la fiesta y con ella se repite el primer momento íntimo. Comienza el desarme del libro, los estandartes son descolgados y son doblados en cuatro partes iguales, guiándose por la cruz impresa de las imágenes. Son apiladas las telas una sobre otra y con las correas son sujetadas al contenedor; momento que evoca las apuestas en las carreras de bola, en el sentido de que estas telas quieren ser una apuesta por nuestra cultura. Se cierra el libro y es guardado en algún lugar interior; en espera de una próxima lectura de sus páginas, para que vuelvan a actuar junto con el lector en el escenario de la vida.

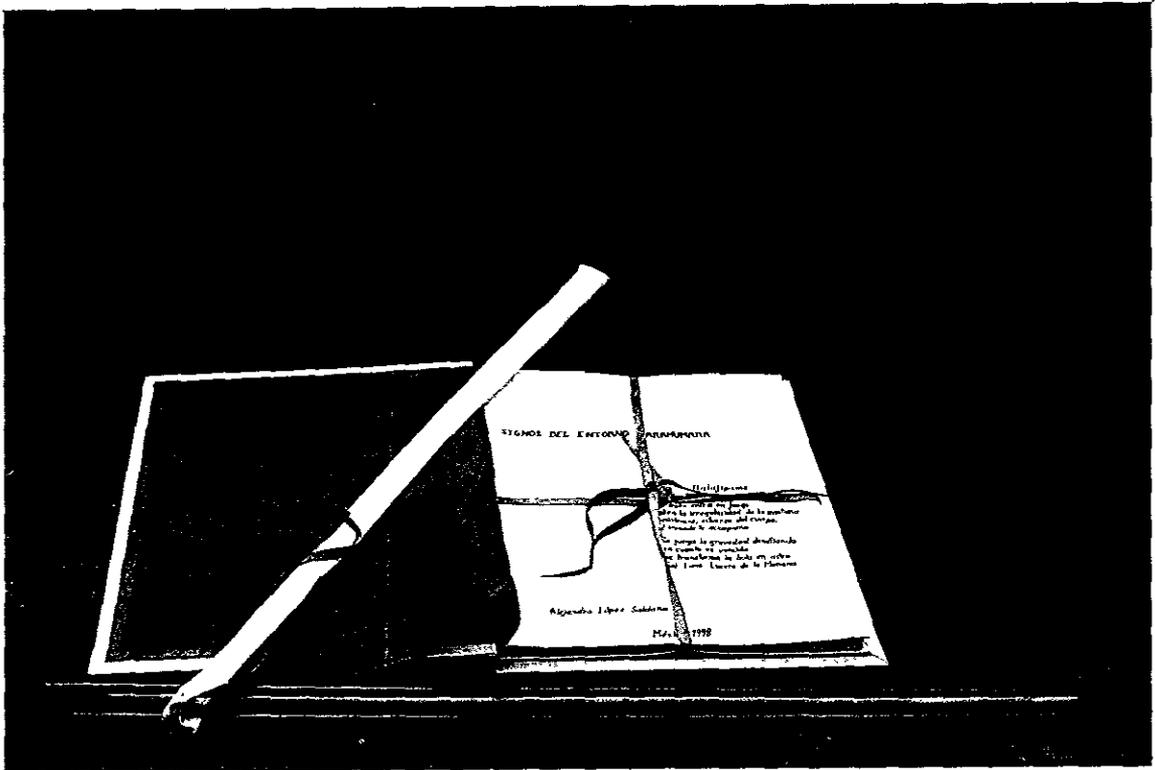
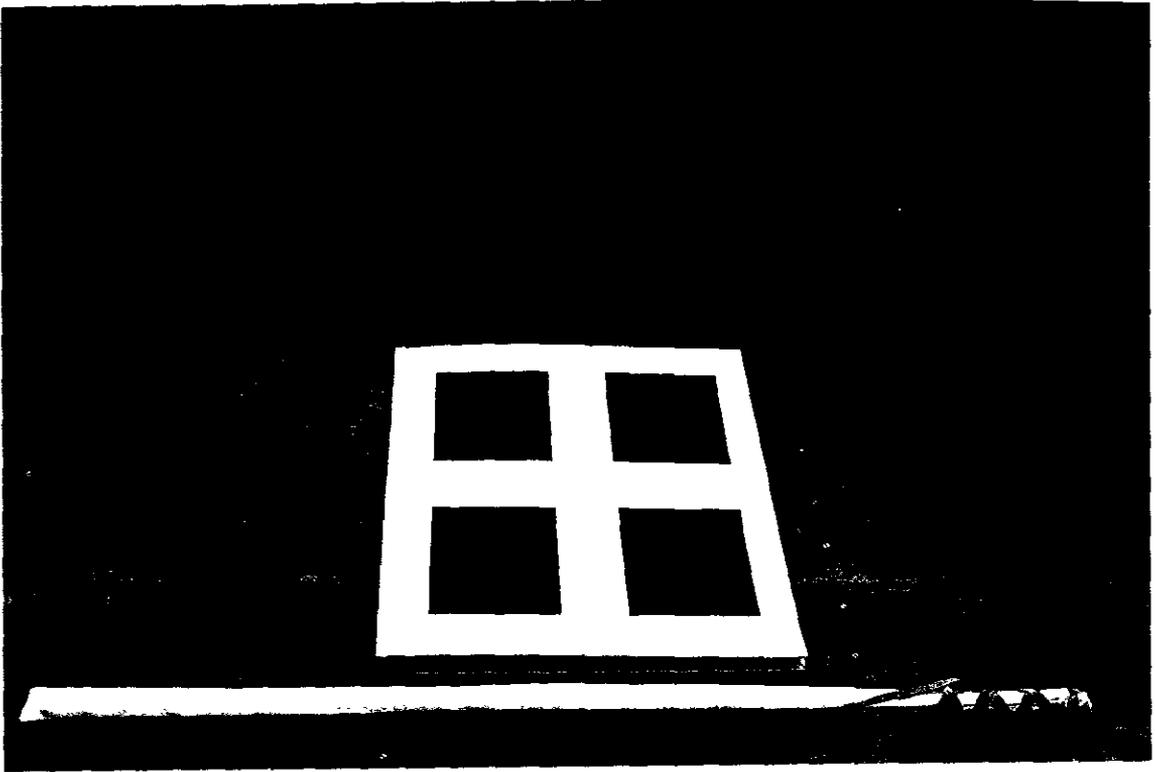


Fig. 64 (arriba) "Libro estandarte-gráfico Signos del entorno tarahumara."

Fig. 65 (abajo) "Lectura íntima en el primer momento, -los materiales."

De autor, 1998.

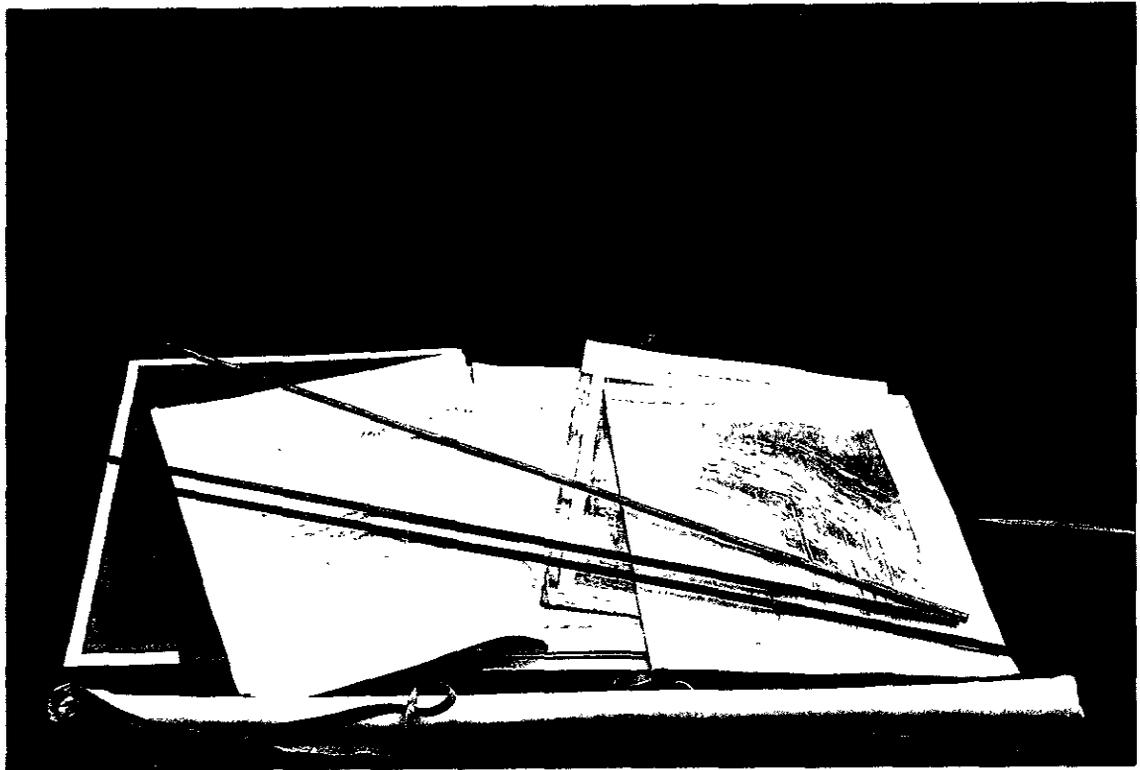
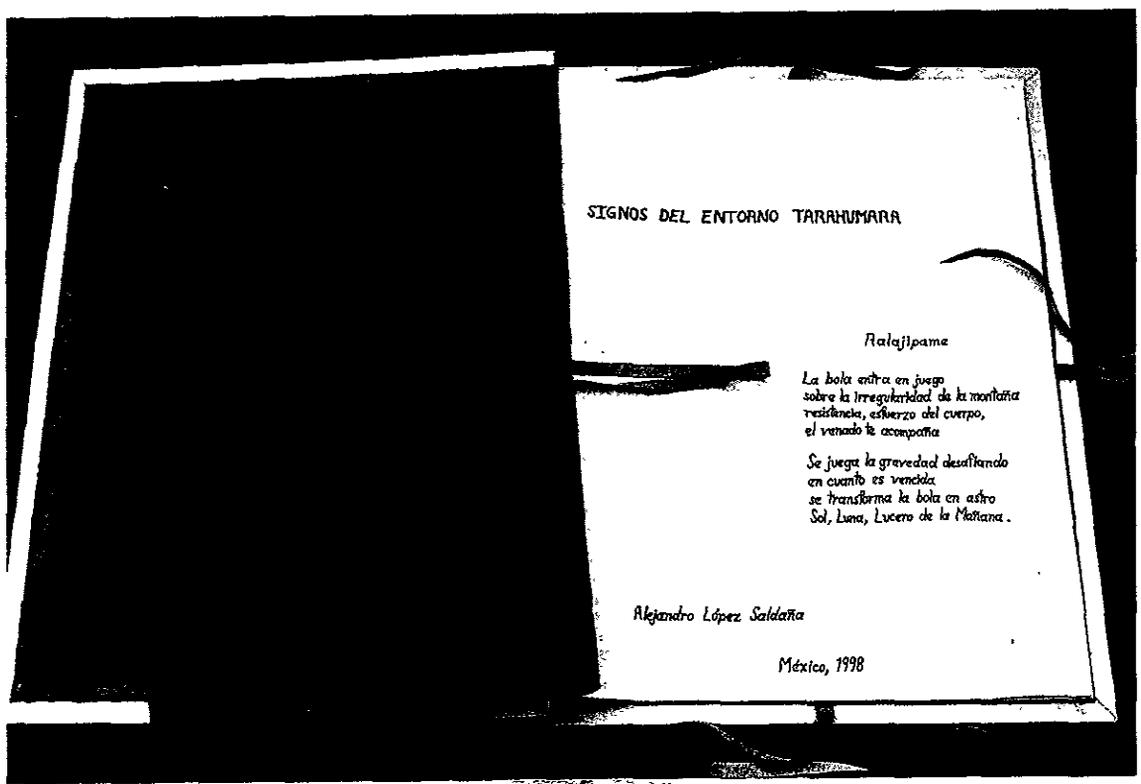


Fig. 66 (arriba) "Lectura íntima en el primer momento, -el poema."  
Fig. 67 (abajo) "Lectura íntima en el primer momento, -los grabados."

De autor, 1998.

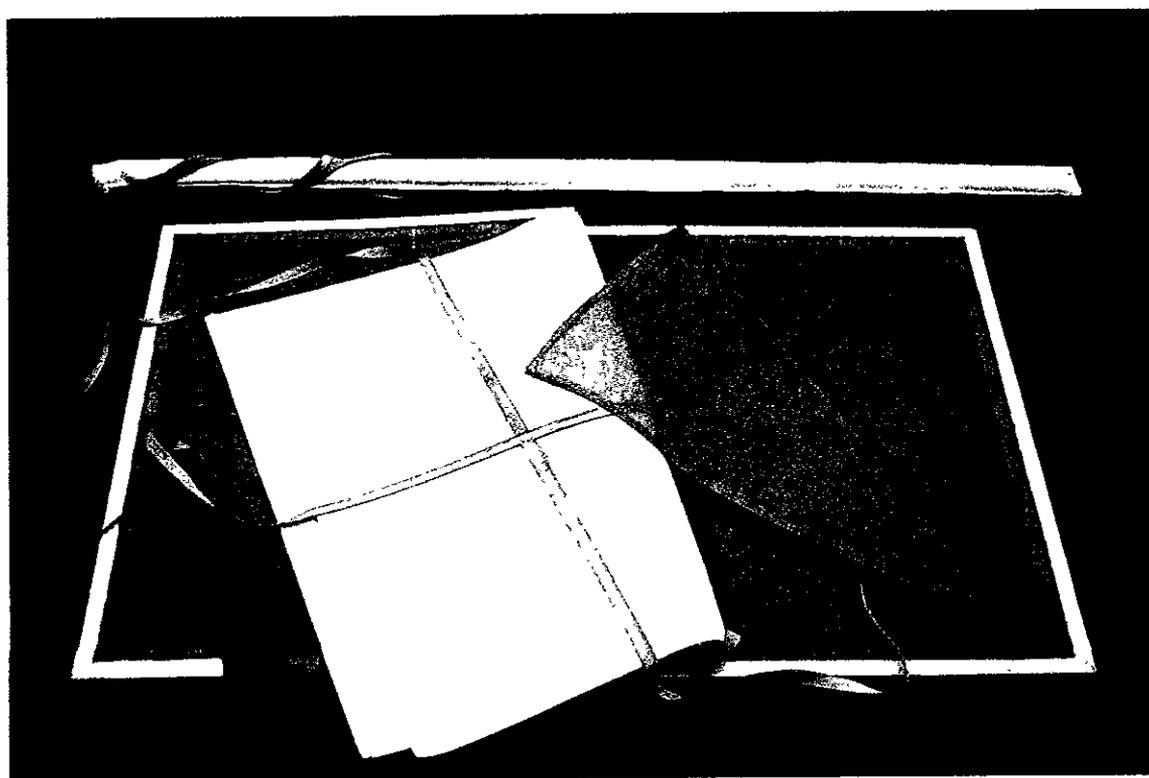


Fig. 68 (arriba) "Lectura colectiva en el segundo momento,  
-libro completamente armado."  
Fig. 69 (abajo) "Vuelve la lectura íntima en el tercer momento,  
-comienzo del desarme."

De autor, 1998.

## CONCLUSION

A través de la historia del libro, podemos percatarnos de que ha sido un medio eficaz para transmitir ideas y conocimientos, y también ha servido al hombre para perpetuarse en el tiempo. Pese a esta importancia, muchos libros han quedado al margen de esta historia como los ausentes, porque han sido destruidos, lanzados a las hogueras, etc. Contrariamente a lo que pudieramos pensar, estos libros de alguna manera siguen presentes entre nosotros. Ciertamente no como los objetos físicos que alguna vez fueron, sino que su contenido es reflejado en otras manifestaciones culturales.

El libro ausente en México, por su historia está hecho con cenizas y tinta del color de la sangre. Hoy en día se muestra a través de signos que nos vinculan con una cultura milenaria. Y lo podemos identificar en cualquier entorno de los muchos en los que vive el pueblo; en el transeunte y en las calles de las grandes ciudades, en los edificios, en las tradiciones de los pueblos indígenas, etc.

He pretendido dar una visión del entorno en el cual habitan los tarahumaras. Al referirnos al paisaje, comunmente nos remite a tener una apreciación contemplativa como espectadores. Sin embargo, la intención del presente estudio fue considerar al paisaje por los signos que actúan en correspondencia entre el hombre y la naturaleza. De ahí que seamos sustancia del paisaje. Esta unidad en donde, la geografía de un lugar determinado rige parte del pensamiento y la actividad del hombre. Es decir, el paisaje de formación que a cada individuo le corresponde. Creo que una apreciación de esta naturaleza, puede acercar al artista plástico con mayor consciencia a la realidad que vive un determinado grupo social.

La Sierra Madre Occidental ha estado en constante evolución geológica. Los elementos naturales como la lluvia y la erosión han ido desgastando la piedra hasta desaparecer, entonces es cuando se erige la montaña agrietada y el pino se encarga de cubrirla. En este entorno se desenvuelve uno de los pueblos que en la actualidad conservan parte del pensamiento del México antiguo, la cultura de los tarahumaras.

Podemos decir que los tarahumaras tienen un sistema de

signos en mutua correspondencia con la naturaleza. Un lenguaje de signos no verbales (presentes en sus ritos, en las carreras de bola, en las danzas, etc.) que se ha transmitido por generaciones a través del gesto corporal. Asimismo, la importancia que tiene la transmisión de las ideas por medio del relato. Estas han sido sus armas con las cuales han podido preservar la memoria de sus antecesores y también su propia existencia.

Sin embargo, el sentido original de muchas de sus tradiciones se ha venido modificando a lo largo de su historia y en la actualidad pareciera que es casi olvidado por ellos mismos. Debido a los fracasos económicos, políticos y culturales de que son víctimas.

Tomando en cuenta la carencia de impresos propios de su sistema narrativo, podemos percatarnos de las dificultades que enfrentan los tarahumaras para ser escuchados. Las condiciones de pobreza en que se encuentran y los muchos problemas que de ello se derivan, han obstaculizado la presencia del libro.

Ante esta situación considero necesario, el plantear soluciones eficaces que contribuyan a la preservación de su cultura. Por consiguiente, hago la sugerencia de una posible solución para aminorar este déficit, que sería: implementar un programa para la confección de libros auto-editables con materiales que estén a su alcance y la obtención de recursos adecuados para que realicen y escriban sus propios libros. Esto sin despreñar la labor de los antropólogos que recogen el testimonio verbal de los tarahumaras y la preciada labor de los maestros rurales, que en común podrían cumplir como asesores.

De la bibliografía consultada, me llamó la atención un libro que contenía textos y dibujos de niños tarahumaras bajo el título Cuentos de Towi y Teweke, recopilación de la Mtra. rural María Antonieta Marbán Certucha, 1985. Este libro plantea una alternativa interesante, para que sean los mismos niños quienes escriban y dibujen lo que alguna vez les fue relatado por sus padres. Creo que esta es una buena manera para infundir en los niños el amor a los libros. Ciertamente para que esto suceda, primero hay que tenerlos.

Por todo lo anterior, podemos decir que el libro ausente aspira cambiar su condición en favor de una mayor distribución del conocimiento y de las ideas.

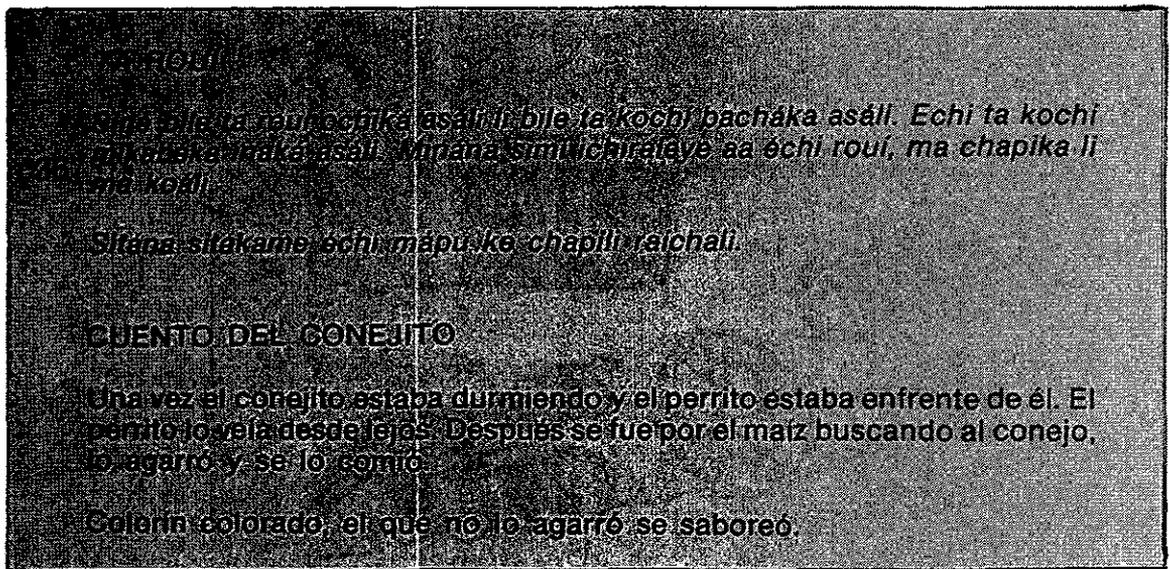
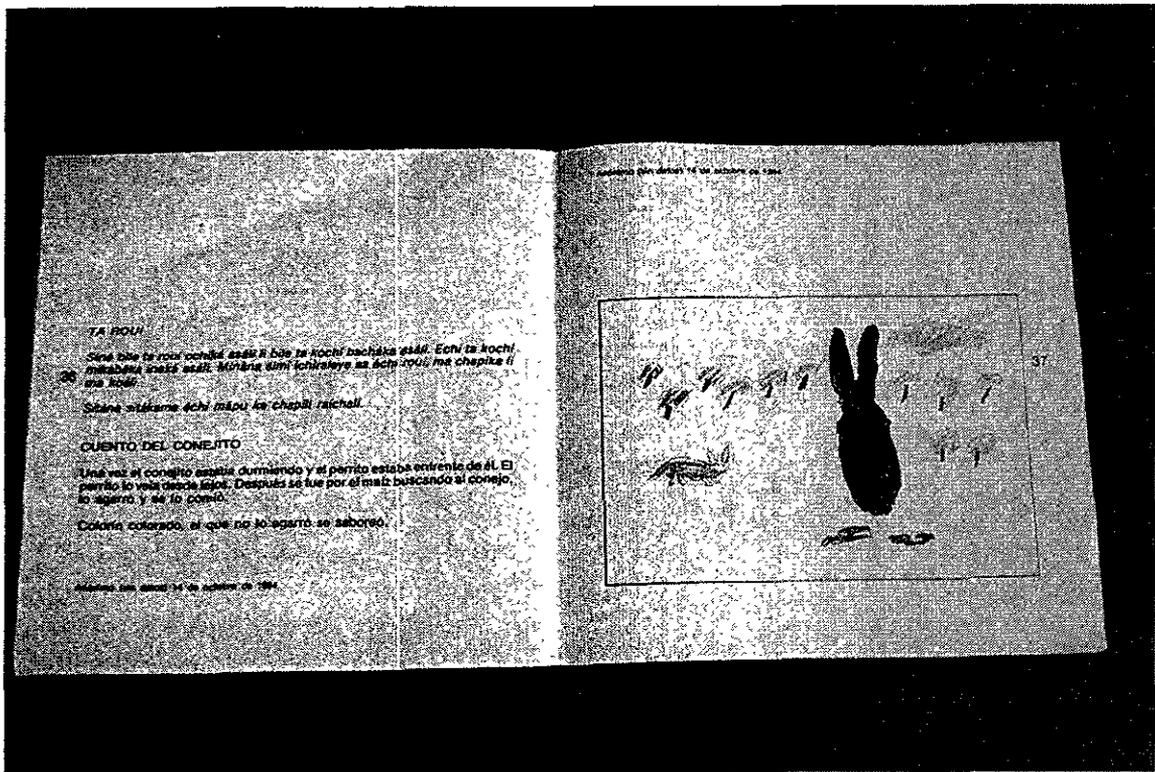


Fig. 70 "Dibujo y cuento del conejito. Autor anónimo, 14 de octubre de 1984. Niños del Internado Eréndira no. 22 de Guachochi, Chihuahua."

Fig. 71 "Detalle -el cuento."

En Cuentos de Towi y Toweke, 1985.

## BIBLIOGRAFIA

- Alanis, Judith, Gabriel Fernández Ledesma, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, U.N.A.M., 1985, 223 pp.
- Artaud, Antonin, Viaje al país de los tarahumaras, México, prol. Luis Mario Schneider, Sep/Setentas, 1975, 92 pp.
- , El teatro y su doble, México, Ed. Hermes, 1992, 162 pp.
- Baudelaire, Charles, Las flores del mal, México, Ed. Porrúa S.A., 1984, 203 pp.
- Bennet, y Zingg, Los tarahumaras: una tribu india del norte de México, Instituto Nacional Indigenista, 1978, 595 pp.
- Benítez, Fernando, Viaje a la tarahumara / (Fots. Nacho López), México, Editorial Era, 1960, 86 pp.
- Blaiseen, Olivier (fotos), " Los libros del desierto. Una milenaria biblioteca en Mauritania se defiende de los embates de la arena y el paso del tiempo.", en Geomundo, México, publicación mensual, año XXII no. 3, marzo de 1998, 80 a 93 pp.
- Cajas Castro, Juan, La sierra tarahumara, ó, Los desvelos de la modernidad en México, México, C.N.C.A. - Dirección General de Publicaciones, 1992, 254 pp.
- Carrión, Ulises, El arte nuevo de hacer libros, México, Ed. El Archivero, 1988, 18 pp.
- Cohen, Marcel, - Tsuen-Honin Tsien y otros, De la escritura al libro, Barcelona, Promoción Cultural, 1976, 159 pp.
- Debray, Régis, Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1994, 310 pp.
- Durero, Alberto, Instituciones de Geometría, 2a. edición, intr. Jesús Yhmoff Cabrera, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, U.N.A.M., 1987, 255 pp.
- Fernández, Justino, Estética del arte mexicano, 2a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., 1992, 601 pp.
- Jung, Carl, y varios, El hombre y sus símbolos, 2a. ed., Madrid, Ed. Aguilar, 1979, 320 pp.

- Kartofel, Graciela, - Manuel Marín, Edición De y En Artes Visuales = Lo formal y lo alternativo, México, Dirección General de Fomento Editorial, U.N.A.M., 1992, 100 pp.
- Kennedy, John G., "La carrera de bola tarahumara y su significación", en América Indígena, México, D.F., publicación trimestral, vol. XXIX, no. 1, enero de 1969, 17 a 42 pp.
- López Austin, Alfredo, "El tiempo en Mesoamérica", en Ciencias, México, D.F., publicación mensual, no. 18, abril de 1990, 28 a 32 pp.  
Broda, Joana, "Calendarios y astronomía en Mesoamérica, su función social", 36 a 39 pp.
- Lumholtz, Karl, El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, México, Editorial Nacional, 1960, (II tomos), 827 pp. - 828 pp.
- , Los indios del noroeste 1890 - 1898. Carl Lumholtz el desconocido: imágenes del hombre, (reproducción de los negativos originales por Andrés Fábregas), México, I.N.I., Archivo Etnográfico Audiovisual: FONAPAS, 1982.
- Marbán C., Ma. Antonieta (recopiladora), Cuentos de Towi y Toweque. Textos y dibujos de niños del Internado Eréndira no. 22 de Guachochi, Chihuahua, México, Dir. Gral. de Culturas Populares - Dir. Gral. de Publicaciones - Programa de Estímulos y Actividades Culturales para Niños, 1985, 43 pp.
- Merleu - Ponty, El ojo y el espíritu, Buenos Aires, Ed. Paidós, 19 , 71pp.
- Moeglin - del Croix, Libre D'artist, París, Center George Pompidou.
- Moure, Gloria, Marcel Duchamp, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1988, 128 pp.
- Munari, Bruno, ¿Cómo nacen los objetos?, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 386 pp.
- Paz, Octavio, La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, 3a. reimpresión, México, Biblioteca Era, 1990, 188 pp.
- , México en la obra de Octavio Paz, t.II vol. 3, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1989, 229 pp.

- Pérez S., Silvina, Notas geográficas sobre la región de la Tarahumara y sus habitantes, (Tesis de Maestría en Geografía) Escuela Normal Superior Nueva Galicia, Guadalajara, Jal., 1974, 62 pp.
- Read, Herbert, Imagen e idea, 5a. reimpression, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 247 pp.
- Renán, Raúl, Los otros libros - Distintas opciones en el trabajo editorial, México, Dirección General de Fomento Editorial, U.N.A.M., 1988, 97 pp.
- Recinos, Adrián, en introducción a Popol Vuh, 17a. reimpression, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 187 pp.
- Silva, Federico, La escultura y otros menesteres, escritos y dibujos para un arte mayor, Coordinación de Humanidades, U.N.A.M., 1987, 324 pp.
- Soustelle, Jaques, El universo de los aztecas, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 185 pp.
- Tello, Martha, El mismo diablo nos robó el papel: dos estudios de educación y resistencia cultural entre mixes y tarahumaras, México, Culturas Populares - C.N.C.A., 1994, 263 pp.
- Westheim, Paul, El Grabado en Madera, 2a. reimpression, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, 300 pp.
- , "Kirchner. El sentimiento dinámico de la vida", en El Alcaraván, México, publicación trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, vol. III no.9, abril-mayo junio de 1992, 15 - 16 pp.
- Wilson, Marta, Libros de Artistas, Catálogo de la exposición de artistas en Madrid-España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982, 48 pp.
- Zamora, Fernando (presentación), Al Abismo del Milenio, Catálogo de la exposición de libros alternativos México, Museo Nacional de la Estampa, 1994, s/n pp.
- 4 Siglos de imprenta en México, Catálogo de la VII Feria Internacional del Libro, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, U.N.A.M., 1986, 55 pp.

## INDICE DE ILUSTRACIONES

<u>Fig.</u>		<u>Pág.</u>
1.	"Alumnos de la escuela coránica de Chinguetti, donde aprenden el Corán en tablas de madera." En <u>Geomundo</u> , marzo de 1998. ....	11
2.	"De los nueve ritos para la luz, la vida y el maíz. Rito 1. El Este del inframundo, con el corazón de Quetzalcóatl - Ce <u>Acatl</u> , transformado en Estrella de la Mañana. Códice Borgia." En <u>Códices Mexicanos</u> , Fondo de Cultura Económica, 1994. ....	17
3.	"Los cuatro rumbos: los árboles cósmicos con sus aves - Códice Ferjérváry-Mayer." En <u>Códices Mexicanos</u> , Fondo de Cultura Económica, 1994. ....	18
4.	"Primeras letras de la 'Construcción del alfabeto romano', Alberto Durero - 1525." En <u>Instituciones de Geometría</u> , 1987. ....	28
5.	" <u>Recognitio summularum ...</u> , de Fray Alonso de la Veracruz. Impreso por Juan Pablos en 1554." <u>4 Siglo de imprenta en México</u> , 1986. ....	29
6.	"Balada del fin del mundo, de José Guadalupe Posada a fines del siglo XIX." En <u>El Grabado en Madera</u> , 1992. ....	30
7.	"Ernst-Ludwing Kirchner, programa del <u>Brücke</u> , 1906, xilografía." En <u>El Alcaraván</u> , abril-mayo-junio de 1992. ....	40
8.	" <u>La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même (La Boîte Verte)</u> , (la novia desnudada por sus solteros, incluso-la caja verde), obra de Marcel Duchamp, 1934." En <u>Marcel Duchamp</u> , 1988. ....	40
9.	"Pascola dándole de comer al venado."	
10.	"Pascola y venado." "Dibujos de Gabriel Fernández Ledesma para el álbum inédito <u>Danzas Yaguis, Matachines, Pascola Venado</u> . Gouache / papel, 1924." En <u>Gabriel Fernández Ledesma</u> , 1985. ....	41

11.	" <u>What became of Pampa Hash?</u> - Libro alternativo de Daniel Manzano, que contiene 14 huecograbados y 4 colo-grafías, 1994." En <u>Al Abismo del Milenio</u> , 1994. ....	44
12.	"Relatos en torno a los mitos y leyendas: una evocación poética en la imagen gráfica - Libro alternativo de Pedro Ascencio, que contiene 10 xilografías." En <u>Al Abismo del Milenio</u> , 1994. ....	44
13.	"Diario erótico - Libro alternativo de Antonio Yarza, que contiene 11 huecograbados." En <u>Al Abismo del Milenio</u> , 1994. ....	45
14.	"Logotipo del Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo de la E.N.A.P." .....	45
15.	"Invitación de la IV Muestra del Seminario-Taller de Producción del Libro Alternativo - 'Para ti soy libro Abierto', Museo de Arte Contemporáneo 'Alfredo Zalce', Morelia - Michoacán, 1997." .....	45
16.	"Autoridades con hombres y mujeres, frente a cruces." En <u>Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholtz el desconocido: imágenes del hombre</u> , 1982. ....	49
17.	"Barranca del Cobre, Chihuahua."	
18.	"Hongos de piedra, Chihuahua." De autor, 1996. ....	51
19.	"Ubicación de la sierra tarahumara en la República Mexicana."	
20.	"División municipal de la sierra tarahumara." En <u>Notas geográficas sobre la región de la Tarahumara y sus habitantes</u> , 1974. ....	54
21.	"¡Cómo me gustaría saber que dicen esas basuritas!" En <u>Viaje a la tarahumara</u> , 1960. ....	61
22.	"Artesanía de la región tarahumara, talla en madera de pino."	
23.	Col. Alejandro López S., 1996. (fot. Antonio Sereno)..	62
24.	"Artesanía de la región tarahumara, talla en madera de pino."	
25.	Col. Alejandro López S., 1996. (fot. Antonio Sereno)..	63
26.	"Danza del Rutuburi en Naranáchic." En <u>Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholtz el desconocido: imágenes del hombre</u> , 1982. ....	64

27.	"La bola de encino yacía en el suelo."	
28.	"Corría suavemente sin mostrar fatiga." En <u>Viaje a la tarahumara</u> , 1960. ....	68
29.	"... era una carrera fantasmal."	
30.	"Como un puñado de ciervos acosados." En <u>Viaje a la tarahumara</u> , 1960. ....	69
31.	"La cruz del indio tarahumar." (Fines del siglo XIX.) En <u>El México desconocido: cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental</u> , 1960..	70
32.	"El pueblo más inocente y desvalido de la tierra." (o tarahumara bebiendo <u>tesguino</u> al pie de la cruz.) En <u>Viaje a la tarahumara</u> , 1960. ....	71
33.	"Primer apunte. Lápiz / papel."	
34.	"Tres bocetos. Tinta china y acrílico / papel." De autor, 1997. (fot. Antonio Sereno) ....	74
35.	"Bocetos. Tinta china / papel."	
36.	De autor, 1998. ....	75
37.	"Boceto. Tinta china / papel."	
38.	"Boceto de la composición. Bolígrafo / papel." De autor, 1998. ....	76
39.	" <u>Las relaciones dinámicas</u> . Xilografía / manta de algodón. 80 X 120 cm. (Este grabado antecede a los presentes)" De autor, 1993. ....	79
40.	"Primera prueba de estado de los tres grabados para el libro alternativo. Impresos sobre papel, manchados con lápiz graso y cruz marcada con cinta adhesiva."	
41.	"Talla de la tercer placa y herramientas." De autor, 1998. ....	80
42.	"Tercer placa espolvoreada con talco industrial, lista para ser impresa."	
43.	"Tinta calcográfica y rodillo blando de un mango." De autor, 1998. ....	81
44.	"Mesa de entintado."	
45.	"Entintado de placa con rodillo de dos pilas." De autor, 1998. (fot. Carlos Prado) ....	82
46.	"Placa entintada sobre tórculo profesional."	
47.	"Placa impresa en el tórculo sobre loneta de algodón." De autor, 1998. (fot. Carlos Prado) ....	83

48.	"Impresión final de la tercer placa." De autor, 1998. (fot. Carlos Prado) .....	84
49.	"Los tres grabados del libro <u>Signos del entorno tarahumara.</u> " De autor, 1998. ....	86
50.	" <u>Sol</u> , primer grabado." De autor, 1998. ....	87
51.	" <u>Luna</u> , segundo grabado." De autor, 1998. ....	88
52.	" <u>Lucero de la Mañana</u> , tercer grabado." De autor, 1998. ....	89
53.	"Aserradero, Creel-Chihuahua." De autor, 1996. ....	92
54.	"Ellos no tienen madera ni para techar su escuela." En <u>Viaje a la tarahumara</u> , 1960. ....	92
55.	"Mujer tejiendo una faja." En <u>Los indios del noroeste 1890 - 1898, Carl Lumholtz el desconocido: imágenes del hombre</u> , 1982. ....	93
56.	"Maqueta para el libro alternativo." 57. De autor, 1998. ....	94
58.	"Alma de la cubierta en madera aglomerada y de pino, lista para ser forrada en loneta de algodón." 59. "Preparación de la superficie con sellador acrílico." De autor, 1998. ....	95
60.	"Pintando la portada con acrílico." 61. "Portada pintada y cinta adhesiva desprendiéndose." De autor, 1998. ....	96
62.	"Dibujando a contraluz el diseño del Ex-Libris." 63. "Preparando la placa del Ex-Libris con barniz gomalaca." De autor, 1998. ....	97
64.	"Libro estandarte-gráfico <u>Signos del entorno tarahumara.</u> " 65. "Lectura íntima en el primer momento, -los materiales." De autor, 1998. ....	100

66.	"Lectura íntima en el primer momento, -el poema."	
67.	"Lectura íntima en el primer momento, -los grabados." De autor, 1998. ....	101
68.	"Lectura colectiva en el segundo momento, -libro completamente armado."	
69.	"Vuelve la lectura íntima en el tercer momento, -comienzo del desarme." De autor, 1998. ....	102
70.	"Dibujo y cuento del conejito. Autor anónimo, 14 de octubre de 1984. Niños del Internado Eréndira no.22 de Guachochi, Chihuahua."	
71.	"Detalle -el cuento." En <u>Cuentos de Towi y Toweke</u> , 1985. ....	105

## APENDICE

### "La montaña de los signos

El país de los tarahumaras está cargado de signos. No faltan sin duda lugares de la tierra en que la naturaleza, movida por una especie de capricho inteligente, haya esculpido formas humanas. Pero aquí el caso es diferente: porque es sobre toda la extensión geográfica de una raza donde la naturaleza ha querido hablar.

La montaña de los tarahumaras relata una patética y fabulosa historia. Lo extraño del asunto consiste en que los que pasan como tocados de una parálisis inconsciente, cerrando los sentidos con el deseo de ignorarlo todo, la naturaleza, de pronto movida por un capricho extraño, les muestra un cuerpo humano atormentado sobre una roca. Se piensa de improviso que esto constituye un simple capricho y que este capricho no significa nada. Pero cuando durante días y más días de caballo, se repite la misma atracción inteligente y la naturaleza insiste en manifestar la misma idea; cuando aparecen las mismas formas patéticas y las conocidas cabezas de los dioses se muestran en las rocas y todo un país manifiesta sobre la piedra una filosofía paralela a la de esa raza, y se sabe que los primeros hombres utilizaron un lenguaje de signos que todavía se encuentra formidablemente extendido sobre las rocas, entonces no se puede pensar ya que esto era un sólo capricho y que este capricho lo motive el azar.

Si la mayor parte de la raza tarahumara es autóctona, y si como ella misma pretende, ha caído 'del cielo a la sierra', se puede decir que ha caído en una naturaleza preparada de antemano.

Esta naturaleza ha querido pensar 'en hombre'. Como hizo que los hombres evolucionaran, igualmente consiguió la evolución de las rocas. Todo el país y las creencias de los tarahumaras llevan la misma figura. Estos hombres a quienes se cree incultos, sucios e ignorantes, han alcanzado un grado de cultura sorprendente.

Frio, tinieblas, hambre, terror, la nada misma puede ser los sentimientos a los cuales despierta el hombre recién nacido. Pero cada vez que en la historia el hombre ha querido explicar la nada, la ha expresado valiéndose de formas parecidas; cuando las grandes religiones se profundizan, pierden su carácter religioso, se despojan de esta 'aura' sagrada que vuelve impenetrables sus misterios; es que ha aparecido un pensamiento verdaderamente científico.

Hay en la Cábala una música de números, y esta música que reduce el caos material a sus principios, explica, por una especie de matemática grandiosa, cómo la naturaleza ordena y dirige el nacimiento de las formas que ha retirado del caos.

La ciencia da también números: 2, 5, 3, 4, 7, 12, cuando explica mediante qué ritmo se ordenan los átomos de la materia para llegar a formar los cuerpos.

En la organización natural de la materia, esos números ocupan un rango primario y si existe una metafísica, es en ellos donde es necesario buscarla. Quiero decir, que despojando el viejo espíritu divino que busca premeditadamente situarse encima de las cosas y, antes que su cuerpo, la constitución de su vida física, la vibración misteriosa de esos números cuyo ritmo secreto explica el nacimiento de la realidad.

Ahora bien, toda cultura auténtica ha conocido siempre ese secreto y ha querido manifestarlo por medio de figuras. Y los tarahumaras tienen como base de su pensamiento esas extrañas figuras y la sierra de los tarahumaras igualmente las llevan.

He visto repetirse veinte veces la misma roca proyectando en el suelo dos sombras; he visto la misma cabeza de animal devorando su propia figura. Y la roca tenía la forma de un pecho de mujer con dos senos perfectamente dibujados; he visto el mismo enorme signo fálico con tres piedras en la punta y cuatro agujeros sobre su cara externa y vi pasar, desde el principio, poco a poco, todas esas formas, a la realidad.

Admito que se diga que esas formas son naturales; pero lo

que no es natural es su repetición. Y lo que que es menos natural todavía, es que las formas de su país los tarahumaras las repiten en sus ritos y danzas. Esas danzas no han nacido del azar, sino que obedecen a la misma matemática secreta, a la misma intención del juego sutil de números a que toda la sierra obedece.

Esta sierra habitada que despide un pensamiento metafísico por sus rocas, los tarahumaras las han sembrado de signos, de signos perfectamente conscientes, inteligentes y concertados.

En cada recodo del camino se ven árboles en forma de cruz, quemados voluntariamente, o en forma de seres humanos con frecuencia dobles, uno enfrente del otro, como para manifestar la dualidad esencial de las cosas; otros árboles ostentan lanzas, tréboles, y las mismas puertas de las casas tarahumaras muestran el signo del mundo de los mayas: dos triángulos opuestos con los vértices ligados por una barra; esta barra es el 'árbol de la vida', que pasa por el centro de la 'realidad'.

Continuando la marcha a través de la montaña, estas lanzas, estas cruces, estos triángulos, estos seres que se dan la cara y que no se oponen para señalar su juventud eterna, su división y su dualidad, despiertan en mí recuerdos extraños. De improviso, me acuerdo que ha habido sectas en la historia que grabaron sobre las rocas esos mismos signos y que los mismos hombres llevan esculpidos en jade, fundidos o cincelados.

Nombres grandiosos acuden a mi memoria: los Rosacruz, los Caballeros de la Mesa Redonda, la ruta mística del Santo Grial. Y pienso que este simbolismo disimula una ciencia. Y me parece extraño que el pueblo primitivo de los tarahumaras, cuyos ritos y pensamientos son más viejos que el diluvio, haya podido poseer esta ciencia antes de que apareciera la leyenda del Grial, mucho antes de que se formara la secta de los Rosacruz."(1)

Antonin Artaud.

---

1. Antonin Artaud, op. cit., Viaje al país .., p.89 a 92.