



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POST MORTEM...FINIS
Libro Objeto



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA.
XOCHIMILCO D.F.

PROYECTO DE TESIS
QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A :
EDGAR DANIEL PICHARDO FLORES
CON NUMERO DE CUENTA 95114831

DIRECTOR DE TESIS: DR. DANIEL MANZANO AGUILA

ABRIL DEL 2005

m346344



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POST MORTEM...FINIS

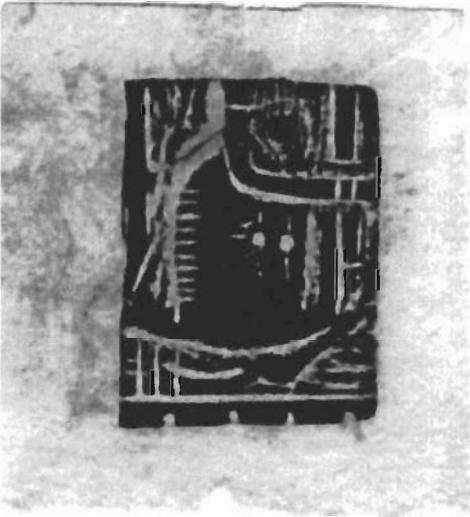
Libro Objeto

Proyecto de tesis que para optar
al grado de Licenciatura en Artes Visuales
presenta Edgar Daniel Pichardo Flores con número
de cuenta 95114831

Director de Tesis Dr. Daniel Manzano Aguila

Abril de 2005

A mi familia y Amigos, con especial
énfasis a todos aquellos
que participaron en la
realización de este proyecto.



*Al pasar, desistimos ante su inmensidad,
su grandeza envolvente, magnífica,
armoniosa.
Cautivados de la belleza sin rostro,
sin redención.
Sabemos que el tiempo se esconde
tras el velo del miedo,
el gran señor astuto que nos guiará
y después...tal vez lo entendamos,
la esencia de seguri aquí
viviendo entre los muertos.*

Edgar Pichardo
Abril, 2005



INDICE

INTRODUCCIÓN.

CAPITULO I. LA GRÁFICA DE LA MUERTE.

1.1 Muerte y "Pintaderas".

1.1.1 La veneración de la muerte ante el sacrificio humano.

1.2 La visión gráfica y terrorífica de la muerte desde los albores de la colonia española, hasta la etapa independiente.

1.2.1 El ceremonial sincrético de la muerte.

1.3 La batalla ideológica y la revolución gráfica de dos grabadores atemporales: José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez.

1.3.1 Breviario de la muerte dentro de la primera mitad del siglo XX.

1.3.2 Los temas y la gráfica de la muerte en el comienzo del siglo XXI.

Conclusiones del primer capítulo.

CAPITULO II. EL LIBRO ALTERNATIVO.

2.1 Antecedentes.

2.1.1 El libro en el Arte del Siglo XX

2.1.2 El libro en México.

2.2 Características y definiciones.

- 2.2.1 **Libro del artista.**
- 2.2.2 **Libro objeto.**
- 2.2.3 **Libro transitable.**
- 2.2.4 **Libro ilustrado.**
- 2.2.5 **Libro híbrido.**
- 2.2.6 **Pre-libro.**

Conclusiones del segundo capítulo.

CAPITULO III. POST MORTEM... FINIS.

3.1 Desarrollo.

- 3.1.1 **La transfiguración de la incertidumbre.**
- 3.1.2 **Testimonio del hecho cíclico.**
- 3.1.3 **La maquinalidad del aspecto funerario.**

3.2 Bitácora.

- 3.2.1 **Contextos prácticos del trabajo gráfico y pictórico.**
- 3.2.2 **Selección y dimensión de los materiales.**

3.3 Realización.

- 3.3.1 **La urna-contenedor como objeto plástico transformable.**
- 3.3.2 **El libro objeto y el juego ilegible.**

.Conclusiones generales.

.Citas bibliográficas.

. Índice de imágenes.

. BIBLIOGRAFÍA.



INTRODUCCIÓN

El interés por presentar un proyecto acerca del tema de la muerte, es sencillamente por dar una continuidad a lo que ha sido su transcurso en la gráfica mexicana, que arraigada dentro de las esferas sociales junto con los consensos fundamentales de la tradición y la emancipación de su estado permanente, ah conseguido la grandeza mantenida a la par de la expresión artística, consolidándose en una evocación significativa del acontecer cotidiano.

Sin embargo, existe el otro parámetro, el de no-festejo, ni conmemoración, sino simplemente un hecho en sí, parte eminente que difícilmente es aceptada ante el dolor de lo inesperado, la expectación de la incertidumbre y la realidad que roza la subjetividad del evento. La comprensión es abolida, el hecho es existente como conocimiento y necesariamente se vincula con el aprendizaje, siendo directriz en los parámetros de la comunicación y su estancia como ente testimonial del suceso incomprendido, transfigurándose en los caracteres que proporciona el libro-objeto hacia una innata presencia, que dignifica la odisea alejada del estereotipo convencional.

El contexto histórico es el eje para diversificar los puntos que han mantenido bajo sus preceptos, cuyo planteamiento analítico del conocimiento representativo, retoma los incisos antiguos hasta arribar, en los albores de la gráfica contemporánea, los sinónimos que el fenómeno de la muerte amerita en sus claras reminiscencias para abordar en un trabajo pictográfico, la interrelación tanto de los tratados del libro-objeto y las dos áreas de la creación plástica: La pintura y el grabado.

Los objetivos particulares para dicho fin, es el distinguir la relación de los conceptos hacia una crítica determinada por el lenguaje creativo, con autores representativos de la gráfica y a partir de su expresión representativa, abordar la cuestión socio-cultural, así como el conocimiento de los medios teóricos-prácticos de los antecedentes del libro alternativo que servirá de enlace para la realización de un *objeto-obra*.

Parte de la propuesta es también plantear una hipótesis cuya esencia preliminar es el mantener una correlación directa con la investigación, donde el momento de la muerte en la gráfica mexicana, se ha caracterizado tanto por los sucesos sociales y desde luego, por las tradiciones populares; la problemática se vislumbra al mencionar si estos diversos discursos que reflejan sus distintas etapas, su representación contemporánea se enfoca a consagrarse como libro alternativo, en apatía y añoranza.

El desarrollo consta de tres capítulos; el primero y el segundo se enfoca en los antecedentes elementales de la cercanía al fenómeno de la muerte desde la época prehispánica, su condensación integral arraigada principalmente en la cultura azteca, así como la *sincretización* posterior por la influencia europea junto con la etapa contemporánea y en las tres percepciones, la evolución del libro y del lenguaje de la comunicación a partir de sus documentos históricos, concebidas como evento gráfico. El tercero es la realización del proyecto retomando los indicios concluyentes, donde los caracteres pictográficos de la urna-contenedor, acrecienta la actitud predominante como libro-objeto.

El material bibliográfico es precisamente sobre la base del tema sin dejar a un lado los preceptos plásticos de los elementos creativos, así como los documentos relacionados con la agrupación de los libros alternativos, confrontando a la vez puntos de opinión entre autores correspondientes y enlazando reflexiones ante los dilemas que se magnifiquen como tal, donde se pueden encontrar los estudios de Paul Wesheim, Christian Duverger, Louis-Vincent Thomas, Yolot González Torres, así como Raúl Renán, Ulises Carrillo, Osvaldo López Chuhurra, entre otros más.

Post Mortem ... Finis, libro-objeto de un proceso y estudio del fenómeno de la muerte, los orígenes, causas, desenlaces, la historia y trascendencia de su conformación evolutiva como enseñanza cultural; encaminada en ser una referencia testimonial del presente sistemático ante el hecho doloroso, humorístico y solemne, cuyo propósito constructivo es en la ampliación de su visión y de su sentir.



CAPÍTULO I.

LA GRÁFICA DE LA MUERTE

1.1 Muerte y “Pintaderas”

Cuenta la leyenda que cuando el calendario azteca transcurra en cincuenta y dos ciclos, un temblor de proporciones catastróficas propiciará la destrucción del mundo y las tinieblas, la oscuridad, “yoalli”, lo envolverá en su totalidad.

Destruído este mundo, el dios lunar Quetzalcoatl (serpiente emplumada) dador de vida, bajó por Tlaxico (ombligo de la tierra) a las fauces del inframundo a pedir en préstamo los huesos de las pasadas civilizaciones a los señores Mictlantecuhli y Mictlantecihuatl, pareja que reinaba este lugar llamado Micltan (región de los muertos) para así crear posteriormente nueva vida, sin embargo, su intención era robarse estos huesos y con una astuta acción, los hurtó de dicho lugar. En su huída tropieza y cae por la sorpresa; ya malherido, recoge los huesos que se encontraban regados, trató de ordenarlos pero con la presteza de la persecución no lo hizo bien (es por eso que los seres humanos son de diferentes estaturas) y con la herida que se produjo en el pene, sólo bastaron unas cuantas gotas de sangre para que naciera la nueva vida.

De redenciones y traiciones la historia continua por los breviaros míticos entre venganzas y justicia sobrenatural, todo un esquema para justificar lo injustificable: La terminación de la vida misma.

Los relatos explicativos del universo y del mundo terrenal, fueron partícipes de la gama terrorífica que retenían a lo desconocido, el clamor social resguardó en los preceptos mítico-religiosos el aseguramiento de su porvenir, mientras que esta osadía conflictiva producía la Interrogativa de ese más allá que con tanta desconfianza se había concebido.

“El hombre era enteramente un parásito de la naturaleza no dominada; lo único que podía hacer por medio de técnicas mejores, era profundizar y ampliar el alcance de su parasitismo, hasta que logró la invención de la agricultura. Sin embargo, el hombre creía

poder persuadir y engañar a la naturaleza para que lo ayudara, recurriendo a procedimientos que consideraba eficaces con sus compañeros de tribu y con los animales que cazaba. La magia se desarrolló para llenar las lagunas dejadas por las limitaciones de la técnica haciendo de cada animal o planta útil el tótem, empleando imágenes, símbolos y danzas imitativas... En conexión se encuentra la atribución de poderes a ciertas personas, animales u objetos que eran considerados como tabú..., solo podían ser manejados de acuerdo con las reglas más estrictas, cuya infracción traía consigo castigos terribles".¹

Estos principios en que las demostraciones sucesivas del indeterminado espacio celestial y terrenal oscilaron en los hechos que provocaron la notable conmoción hacia los habitantes, que conjugados en el instaurado dogmatismo después del razonamiento primitivo, condujeron a los pueblos mesoamericanos por esa insatisfecha curiosidad a buscar las prodigiosas respuestas, cuyo resultado fue el desarrollo de ciertos personajes con un nivel mayor de capacidad y de perseverancia objetiva al tratar de descifrar los misteriosos eventos del entorno, naciendo así los primeros hechiceros, magos, chamanes y sumos sacerdotes, todos unidos hacia una misma base: La voracidad de conocimientos para propiciar consecutivamente en ser los primeros guías y líderes redentores en dirección al camino de los principios filosóficos y religiosos, cualidades íntimas para que surgiera un pueblo que fundó su ideología en los cimientos del bienestar y la zozobra, para transformar estas encarnadas emociones hacia la expansión dominante y subyugante, junto con la anhelada integración del cosmos y la sensación de perdurar bajo los actos de la dicha palpitante del rojo sangriento.

No olvidar que los cimientos de la Ciudad de México están levantados con la sangre y muerte por los caídos en las luchas internas, de expansión y conquista, es por eso que el interés de esta investigación retoma los aspectos del pueblo mexicana, por considerar importante su proceso adoptivo-socio-cultural y artístico que tenía con los demás pueblos aledaños bajo su poderío dentro del territorio mesoamericano, que lo llevó a ser uno de los más significativos dentro del pensamiento de la muerte, en su concepción y desarrollo.

El Imperio Azteca, cofradía de sangre y fuerza, retuvo dentro de sus preceptos mítico-religiosos, honrar al extraño entorno que vaciaba sus poderes ante ellos; concebirlos era un hecho, venerarlos posteriormente, ofrendarlos una realidad. Por medio de complejas explicaciones, se concretaron instituciones especializadas para dicho fin, una atenuante funcionalidad hacia su florecimiento.

Con las batallas perpetuadas y el morir bajo sus términos, descubrieron dentro de los fenómenos naturales una cualidad receptiva: la concepción dual de las cosas, los cauces para la creación del todo: día-noche, lluvia-sequía, Sol-Luna, luz-oscuridad.

Heredado de antiguas civilizaciones siendo más próximos los precedentes del periodo post-clásico del pueblo Tolteca, e impregnados por su superioridad cultural, su elevado espiritualismo y la potencia artística, se integraron a ellos, de lo cual un claro ejemplo es su producción creativa en manos de gremios compuestos precisamente en la mayor parte por familias toltecas (maestros-artesanos). Esta connotación adoptiva de algunos estándares sólo fueron indicios para generar la confianza entre las incertidumbres de su destino: nacimiento, muerte y nacimiento.

En estas reminiscencias antiguas, principalmente en su manifestación más ferviente por la cultura zapoteca, la concepción de ofrendas funerarias u ofrendas rituales que se servían entorno al culto de los muertos, y sin ser considerados como receptáculos de cenizas o restos de los propios difuntos, sino como objetos que se colocaban en la antecámara de la tumba misma, la urna era con la intención de ser una especie de guardianes en semejanza sincrética con las representaciones de las culturas olmeca y totonaca; sus efigies divinizadas, servían para ahuyentar a los espíritus negativos, en cuyo interior, se quemaba copal en honor a la deidad, un aspecto del pensamiento mágico-religioso y tributario.

Sus características varían conforme la trascendencia de cada cultura mesoamericana; de formas que van del cónico a lo cilíndrico distinguiéndose en una pared de la urna, la deidad representada con fuertes rasgos plásticos peculiares con los caracteres picto-escultóricos llenos de una expresión creativa, retomándose posteriormente como partícipe en esencia, para la realización de la urna-contenedor del libro-objeto.

Desde un principio concibe la vida como una batalla incesante, todas las cosas adquieren la fuerza espiritual sobrellevando la manutención celestial y terrenal, posteriormente se regirá como religión al sofisticar sus estructuras sobre la base del concepto de guerra.

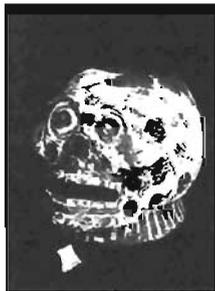
“Los procesos mentales (del pensamiento mágico) son más intuitivos que analíticos. Pueden derivar, por ejemplo, de las observaciones hechas por un individuo acerca de algún incidente crítico. Un incidente crítico es una experiencia acompañada de especial carga emocional”.²

La innovada doctrina fue explícita, al describir las vastas regiones titánicas de los seres que daban las esencias del equilibrio de la vida y de la muerte, irrevocable del ciclo

infinito. El tributo: corazón y sangre, donde la deuda contraída se paga entre guerreros, cautivos y esclavos, representando las deidades que han de reencarnar y alimentando la voracidad vital para la salvaguarda de las fuerzas cósmicas.

“Es el reflejo de la necesidad humana de justicia, protección y venganza, en un mundo que con demasiada frecuencia parece estar fuera de control.”³

Fue tanta la inventiva imaginaria dentro de los aspectos mítico-religiosos que propiciaron la creación de un estado regulador y de varios sitios específicos del inframundo y él poder trascender. Una de ellas es el Mictlan o la región donde habitan los muertos, identificada al eje norte-sur, en que recibe a todos aquellos que morían naturalmente o por alguna enfermedad simple, sin distinción alguna de castas siendo un lugar bastante desconsolador; otro es el llamado Tlalocan o paraíso, tierra de Tláloc, donde las ánimas perduran en el regocijo y en el bienestar, habitado por los que fallecían a consecuencia de un rayo, leprosos, sarnosos y ahogados por el agua. La tercera y la más codiciada por el pueblo adiestrado para la guerra, ubicado en el eje este-oeste es el lugar donde habita el Sol: los muertos en guerra, cautivos muertos en manos de los enemigos así como los muertos por sacrificio, teniendo una ventaja de las demás regiones: renacer nuevamente en forma de diversos géneros de aves y de llamativo plumaje después de haber tenido el honor de ser partícipes en la integración del constante movimiento. Hubo otros lugares de no menos relevancia: Cihutlampa o tierra de mujeres, destinado a todas aquellas mujeres muertas en parto, considerado como un acto valiente y por consiguiente residían en la parte occidental del Sol, destacando también Xochitlapan o tierra de jardines, especialmente para los fallecidos y sacrificados en la infancia.



1. Uimacalli, Cultura Azteca. Museo Nacional de Antropología



2. Mictlantecuhtli, dios de la muerte, Museo Nacional de Antropología, Veracruz

El sistema de castas hizo posible la certificación, clasificando por medio de los actos sobresalientes y también los lamentables, aquellos lugares a que se harían acreedores por sus predestinados y marcados destinos que desde el nacimiento, tiene cabida en el esperado acto de la muerte.

“La propia idea del espíritu es una idea bastante elaborada. Posiblemente se originó en la incapacidad de aceptar el hecho de la muerte y, como lo muestran los actos sepulcrales los primeros espíritus fueron concebidos en forma enteramente corpórea. Y debido a que habían sido miembros de la tribu cuando vivían, se consideraba que seguían teniendo relación con ella. Se pensaba que actuaba sobre la naturaleza, como los vivos, ya sea de un modo directo o a través de la magia”.⁴

En el ámbito perecedero, la relación con el crecimiento, sexualidad, economía y gasto van a la par con las festividades duales-sugestivas, la muerte es angustia y temor junto con la inevitable inequidad de su subsistir.

“Para defenderse contra las potencias sobrenaturales, dispone de una sola arma espiritual: la magia... se basa en la convicción de que los efectos naturales dependen en un

alto grado de los hechos humanos. La magia es también ciencia al servicio de los propósitos humanos. Solo el método es distinto: la ciencia se sirve de la investigación racional, la magia de concepciones mítico-poéticas".⁵

El mexica confuso y desolado, adquirió herramientas para sobrellevar la muerte hasta su culminación y de trascendencia espiritual, mientras que en el aspecto terrenal, se vislumbró los aspectos sistemáticos reiterativos a la prolongación de la vida, pero estos términos son solamente aspectos evasivos de la muerte, tanto en condiciones esencialmente espirituales y las cuestiones antropogónicas del acto fúnebre: religión—muerte y muertos; su dilema: el cosmos y la vida, la muerte y la trascendencia, una configuración que dio como intención el sentido residual, reflejada en su percepción efímera de la tierra y del consumado suceso.



3. Calavera. Piedra de la fundación. Detalle Cultura Azteca.

El icono más representativo fue el cráneo; una forma ornamental alusiva al concepto cíclico de la vida y de la dinámica resurrección: nacimiento, muerte y destrucción. La caducidad de lo terrenal es la renovación de la vida, del nacer, dependientes del espacio-tiempo y de finitas formas que adopta su contexto energético; el recibimiento de la muerte es sufrimiento, aceptación y tal vez resignación, pero con una esperanza: el de trascender en el principio de algo nuevo.

“Para celebrar el ciclo de cincuenta y dos años, fin de una época pasada, principio de una nueva se colocaba en el Templo Mayor de Tenochtitlan una lápida conmemorativa,

en cuyas cuatro caras se encontraban esculpidas huesos humanos y calaveras. Son los años muertos, los años vividos. Nada de ambiente de año nuevo, de esperanza para el porvenir. Innumerables calaveras, grandes y menudas se labraban del más duro y más valioso de los materiales: el cristal de roca".⁶

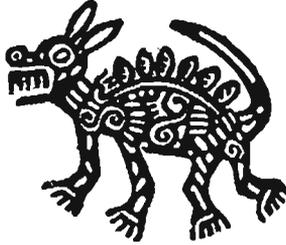
Con respecto a la gráfica en el México Antiguo se tuvo noción de un estampado propio, su inicio estilizado se fue proyectando, un claro ejemplo de la simbolización lo encontramos en la imagen de las huellas del pie que se encontraron en sus documentos históricos, que hacen referencia a la trayectoria del recorrido.

Este medio de escribir pintando se convirtió en un sistema, tomaron elementos de la naturaleza y de su entorno social y los convirtieron en elementos codificados utilizados para comunicarse. Los *tlacuilos* (pintores-escribanos) utilizaron este sistema pictográfico en los códices; esta es una clara relación con los elementos de los libros únicos y en mayor grado con el libro-objeto.



4. Sellos procedentes del Valle de México, Museo Nacional de Antropología.

Con esta idea, las "pintaderas" fueron impresiones por medio de pequeños sellos elaborados con diversos materiales como es el hueso, el barro cocido, piedra, así como la madera, con formas que van del cuadrado, rectángulo y hasta la peculiar innovación del cilíndrico; su contexto: el diseño de una simbología distintiva significativa, sea ornamental, de identificación o de carácter filosófico-religioso.



5. Sello del Valle de México.

La precisión del trabajo en relieve con incisiones marcadas fue para dejar expuesto el juego de líneas creando dentro de su rigidez expresiva, el dinamismo de sus representaciones corpóreas, caracterizando una funcionalidad del signo adorno-decorativo y como símbolo festivo-religioso, que van desde las representaciones geométricas de seres mítico-fantásticos, la naturaleza misma y desde luego los símbolos representantes de la muerte como son los huesos y cráneos. También para la confección de banderas, y actos fúnebres, utilizando las tintas naturales sobre papel de maguey y su misma piel como medio de exposición.

“El arte azteca no llega a la contemplación, en sus obras se desahoga, frenético, un instinto salvaje; de sus obras grita el fervor religioso. La visión contiene todavía elementos sensoriales, restos de representaciones no transmutadas, que por lo tanto no puede o no quiere sacrificar del todo el hecho material, procura impresionar los sentidos dentro de la composición como fenómeno real, aspirando el efecto monumental y para lograrlo les hacía falta la adecuada estrategia artística... se logra a fuerza de omitir y simplificar”.⁷

1.1.1 LA VENERACIÓN DE LA MUERTE ANTE EL SACRIFICIO HUMANO

“En la leyenda teotihuacana que describe el nacimiento del Sol y de la Luna a consecuencia del auto-sacrificio de Manahuantzin, el dios sifíltico y, Tecciztecatl, el dios rico que se vuelve dios de la Luna, salieron para brillar en el firmamento. Exlgieron que se los alimentase... Al final los dioses, reunidos en Teotihuacan, decidieron sacrificarse al

Sol para que pueda calentar y fecundar la tierra, hay que alimentarlo con la sangre y el corazón del hombre".⁸

En esta confrontación de vitales y duales fuerzas, su reflejo constructivo fue el de mantener el equilibrio cósmico del inseguro plano terrenal sin armonía y lleno de beltosidad que junto con las doctrinas que se impusieron, vislumbraron con actitudes de sacrificio el poder constante y regenerador, pero para llegar a tal situación, sus principios dentro de su pensamiento inicial indicaban el acto ritual con la forma de enterrar las semillas de las cosechas en la tierra para que después se fecundara, de ahí nace el concepto de sacrificio dentro de los ciclos agrícolas; una forma de retribuir el favor de la naturaleza por los bienes recibidos. Un pueblo innato en la sagrada veneración solar que moría en el horizonte, donde el ocaso de inseguridad e incertidumbre era por volver a presenciar una vez más los rayos solares dadores de vida. Con el temor envolvente del eclipsado mexica, la zozobra conllevó a destinar su angustiada existencia, al sofisticado lineamiento ideal para una reestructuración cíclica del frágil cosmos: la introducción de la práctica del sacrificio humano.

Es preciso destacar que dentro de este pensamiento para que surja vida es necesario que las representaciones divinizadas por la naturaleza se sacrifiquen y por ende los nativos aztecas tienen que corresponder en igual motivo a estas deidades. El reciclaje energético de un cuerpo recién sacrificado, da la pauta a la idea de cuando uno fallece por muerte natural, su energía concentrada en el corazón se desperdicia, en cambio, si aun se encuentra con vida, se revitaliza a consecuencia de las grandes dosis de adrenalina y de tensión angustiante del esperado acto de sacrificio y así, poder ofrendarlo a la deidad correspondiente como un exuberante alimento.

"Los conjuntos detallados de creencias... transmitidos por la tradición que se convierten en parte integrante de los sistemas sociales y psicológicos de los individuos que aceptaran los incidentes y los sueños críticos (pensamiento inconsciente), como confirmación de dichas tradiciones".⁹

La muerte asegurando el ciclo infinito de la vida y la resurrección, un proceso donde el alimento sangriento será el acceso hacia la vida cósmica y por ende a la social. Estos parámetros de fuerza-sangre culminaron en las prácticas de la muerte por sacrificio, donde el tributo ofrendado que era el mismo corazón, consiga esta metafórica concepción.

El pensamiento mítico-religioso y filosófico (principalmente al culto de los astros) tiene como características principales la sumisión de su destino expectante, subyugado con el sacrificio humano victorario y violento, se convirtió en una adecuación de control político-social hacia las masas dentro y fuera de su expansión dominante, sometidos sin refutar crítica alguna de esta alquimia sacerdotal secreta entre corazones y sangre a granel, una forma de captación económica sucumbiendo a las voluntades superiores.

"Así los sacrificios... al Sol fueron más mágicos que religiosos, estando ideados no tanto para agradar y complacer, como para renovar físicamente sus energías de calor, luz y movimiento, el temor de que la deidad tribal pudiese perder sus fuerzas, adquiere proporciones de psicosis. Multitudes humanas son sacrificados en todas las ocasiones imaginables... se quiere lograr el fin perseguido a fuerza de cantidad, la única manera de inducir a los dioses a llevar a cabo determinadas acciones indispensables para el fin de la colectividad... un complejo de un envejecimiento presajado".¹⁰

No es un acto negativo hacia la vida es la angustia vital de ella, un camino largo del origen, parte inicial del acto mítico. Con la pesadumbre de esta incesante voracidad que otorga el sacrificio, solo se demuestra el sometimiento de estos principios teológicos en torno a la muerte, el objetivo: La integración a los fines creadores y alimento de la vida cósmica, consagrada en una unidad de no-pertenencia en el aspecto terrenal.

Reviviendo el misterio, el azteca carecía de la capacidad de decidir su propio destino, considerado un irresponsable de sus propios actos y por ello, los mecanismos fueron los primordiales para su desarrollo como un ente más, pieza clave de la ociosa necesidad; la vida no le pertenecía así como no le pertenecía la muerte, una negación irrefutable de su existencia no libertaria.

"Para él, un mundo sin dioses habría sido un mundo inhabitable, no hubiera podido concebir la deidad como algo puramente abstracto, inmaterial e intemporal. Debe volverla concreta para poder adorarla y hacerle sacrificios. Debe crear también los diferentes objetos del culto".¹¹

La muerte disimula la represión interna del azteca que a pesar de todos los sistemas sugestivos, el morir también es angustia y temor; nadie se entrega a ella sin estar convencido que trascenderá y la muerte como misterio, sigue aun ese distintivo.

La imaginación inventiva no salva al nativo común y al guerrero, que para poder llegar habrá que sobrepasar el camino del limbo lleno de peligros y desventuras. Con el afán de mantener el orden cósmico y retribuir el favor de la creación hacia las deidades, esto contribuyó a que la única salida fuera el sacrificio humano.

Muerte planteada en las inmediaciones mítico-religioso y filosófico-artístico con un sólo fin: La obtención de poder y prestigio de un pueblo caracterizado por su estado gobernante y despótico, que promulgó fuertes tributos a las demás culturas y pueblos aledaños, un orden brutal y totalitario con aires de canibalismo y sed de sangre, satisfacción individual sacerdotal hacia la comunidad, el cosmos receptor y medio de control social con la apariencia de valor y realce divino. La singularidad de los sacrificios también condujo de manera inevitable a retribuir y construir el orden del miedo y el monumental terror, cegados y obsesionados por la negación de sí mismos.

“La guerra es origen de todas las cosas, en ello se expresa una vez más el principio sustantivo de ese orden del mundo, lucha aniquilamiento de lo existente para que surja lo nuevo. Los aztecas fanáticos religiosos no solo eran creyentes, sino que toda su existencia —su vivir y obrar, su conducta social, sus guerras— giraba en torno a la religión, no absorbida por ella. Y hasta el Estado era primero y ante todo una comunidad religiosa, creadora por los dioses y para los dioses”.¹²

Con todo un sentido explicativo, el mundo azteca construyó el escudo dador de la confianza de sus destinos e infundado por el miedo a lo desconocido, se resguardaron en los preceptos mítico-religiosos que aseguraban de alguna manera, su porvenir y su incertidumbre, sin embargo esta osadía produjo una desconfianza alterna, poniendo en tela de juicio la *fe* (la ferviente confianza en algo incierto) hacia una alcanzable ruptura.

Muchos dudaron y fueron perseguidos, cuando las guerras de expansión entraban en un proceso de calma, venían las otras destinadas a la captura de cautivos, alianzas y convenios para actos de sacrificio: las épocas de las guerras floridas.

Los ciclos agrícolas determinaban que los productos formaran parte del tributo ofrendado, así como los extenuantes juegos de pelota que terminaban con una de las dos fuerzas representadas. Entre la luz y la oscuridad se deduce la evidencia de este control político-religioso, una constancia repetitiva de la conducta social del mito y el ritual, en mira siempre del principio como parte inicial del acto mítico: sinónimo de tradición.

“La tradición legada de una generación a otra, inculcada al hombre desde su infancia contribuye a convertirla en un valor vivencial, grabada en la convivencia y el inconsciente; convierte la ejecución del ritual, un miembro de un grupo homogéneo de concepciones y convicciones”.¹³



6. Tzompantli (lugar de los cráneos. Detalle. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.

Otra evidencia del rígido sometimiento se concentró en la cualidad de ser guerrero, desde la concepción, nacimiento y educación siempre en dirección a las enseñanzas militares, una necesidad de perdurar el germen vital y desde luego, una necesidad consecutiva de hacer prisioneros para el sacrificio en las respectivas y determinadas festividades; los restos mortales después del acto victimario eran destinados a la difusión de sus cuerpos corrompidos, uno de ellos: El Tzompantli.

Estructura construida con postes de madera en forma de caja, unidos por una serie de varas donde se ensartaban las cabezas degolladas de los sacrificados, sinónimo de prestigio para los guerreros aztecas, exhibirlas como una especie de objetos-trofeos conmemorativos, exaltando así el sometimiento social. Mal llamado *Lugar donde reposan las cabezas*, la aproximación más acertada es desde la palabra *tzontecómatl* (recipiente cabelludo) en que *tzontli*, se dice a los cabellos y Tzompantli debe leerse como *el lugar en que están alineados los cabellos*.

El cabello era concebido como un instrumento de potencia, receptáculo de las fuerzas y como reliquia de sacrificio, que al ser expuesto al medio ambiente se descarna poniendo al descubierto el escondido cráneo (símbolo de las cabezas-trofeo) inspirando al pueblo mexica y a todos los sublevados, el atemorizante respeto y la emancipación del poder y aseguramiento hegemónico de la sociedad azteca.

Laurette Sejourné afirma: “ El asesinato ritual estaba íntimamente ligado a la existencia cotidiana, teniendo también los particulares el derecho de inmolarse por su propia cuenta...”¹⁴

Con ello la autora hace referencia a que el Indígena mexica era un ser desplazado, que no importa la época donde se desarrolla, ajena a la espiritualidad ante los preceptos de inmolación, opuesto a la religiosidad entre el asesinato ritual fomentadora de las guerras, donde el alimento predilecto es la sangre de los simples mortales.

Paul Westheim señala: “La religión esta teñida en cada una de sus fases de representaciones míticas y el mito aún en su forma más primitiva, anticipa ideales religiosos”.¹⁵

Se demuestra que contaba con un fin logrado entre el dilema de connotaciones religiosas y también de nociones mágicas; un orden que se sostenía en la estructuración sistemática entre los privilegios de las castas gobernantes y sacerdotales, para poder dirigir ese poder y vaciarla tras las necesidades de los abnegados habitantes.

Laurette Sejourné expresa: “La existencia de Tenochtitlan reposa sobre los tributos... con un sistema de pensamiento que sostuviese su imperialismo ...actuando con un fin político: no se ve jamás a los señores aztecas impacientarse por alcanzar la gloria solar en nombre de la cual mataban a la humanidad, por su encarnizamiento por vivir no era menor que su afán de poder”.¹⁶

Mantiene la idea que el asesinato ritual como necesidad política, son dos visiones diferentes que se contraponen al misticismo y a la moral reflejada por las doctrinas de Quetzalcoatl, donde lo oculto, es la amalgama de los planes de conquista y el mexica, solo era miembro partícipe del aparato de guerra y por supuesto, los remordimientos no tenían cabida.

Paul Westheim indica: “En el fondo no existe el ser, solo el nacer y el morir. El ser es un estado transitorio entre nacimiento y muerte, tampoco la vida es otra cosa, tampoco es más.

La destrucción de los cuatro mundos del mito... es consecuencia de una lucha por el poder entre dos grandes adversarios divinos: Quetzalcoatl y Tezcatlipoca negro. Las potencias ocultas no solo son incorpóreas, son también inespaciales e intemporales”.¹⁷

Con esto señala que no pueden concebirse seres con insinuaciones y actitudes *europeizadas*, ya que todo espíritu vive y actúa sobre lo existente, es decir, que es gulada en primera por incisos mágicos, ya que su pensamiento era dominado por entes superiores e inferiores, su motivo: La conservación de la fuerza y de su eficacia, bases para una religión mágica que influye sobre la voluntad de los actos de cada deidad.

Laurette Sejourné anota: “Todo lo que se puede decir de la lliga de perfeccionamiento interior... que el individuo no puede alcanzar mas que por grados sucesivos y solamente al cabo de una vida de contemplación y de pertenencia, esta ahora determinada por la

manera en que se muere. La historia de los aztecas esta sembrada de hechos sangrientos de traiciones y sacrificios escalofriantes, pero jamás se descubre indicio alguno de remordimientos hacia las víctimas".¹⁸

Afirma que el individuo mexica opta por la barbarie y por lo tanto niega su cualidad de ser humano, para orillarse a lo primitivo de la in-civilización a pesar del arduo desarrollo de su cultura autóctona.

Paul Westhelm menciona: " En la representación de los pueblos del México Antiguo la muerte, es sólo otro estado del ser, sólo una transformación, sólo una continuación de la existencia bajo otras condiciones con otros supuestos... una muerte de clase. No se trata pues como el paraíso cristiano de una recompensa, de la virtud, la devoción, la vida grata a Dios, sino de la compensación de un sufrimiento excesivo. La muerte que engendra, una visión inconcebible para nuestra mentalidad de hoy pero perfectamente natural para un mundo que no ve en la muerte, sino otra forma de vida".¹⁹

La conformación del Imperio Azteca se debió a una sucesión sincrética de las demás culturas circundantes que lo reconocieron ampliamente; la disputa sobresale en la implementación de sus actos de sacrificio y los que no lo eran. Laurette Sejourné refiere que estas actitudes no tienen ninguna justificación, poniendo a la deriva el desarrollo del estudio analítico. Proviene claramente de un restrictivo pensamiento moral que la idealización ha difundido e impuesto en su *lógica* de sojuzgar mediante los hechos y evidencias actuales hacia una investigación analítica con un señalado prejuicio.

La cultura azteca cierto que ampara el ritual como medio de satisfacción individual, dirigido hacia la comunidad y resaltando la intención de afrontar los enigmas como partes integrales de su desarrollo en la era de su evolución mítico-religiosa, coartada a la llegada del extranjero. Paul Westhelm no duda en que el pensamiento de la muerte no cae en ninguna contradicción, siendo sus bases mítico-mágicas y que jamás se sirven de preceptos ético-morales que la sociedad europea ha insinuado.

Como pensamiento mágico influyó necesariamente para su composición posterior. El ser como representación de la divinidad, tal como lo declaran los precedentes de la religión cristiana no existe, ni en contemplación; sólo se percibe la capacidad dadora de todas las cosas: la dualidad-creación y el reflejo convulso de los astros (parte fundamental) ya que si se pretende agregar la concepción *del alma*, caería en un vacío de predisposiciones egocéntricas de connotaciones cristiano-europeas. Nacer y morir, un motivo por que las divinidades en su base metafórica, no se extinguieran y con la satisfacción, también de saberse tributarios dentro de un orden.

“La comunidad religiosa existía antes que el estado. Es ello la que otorga a los usos y costumbres la validez de una ética y de una ley, la ética y la ley de la tribu. El culto que convierte las concepciones espirituales y metafísicas en realidad social, hace nacer el arte, al que le toca crear los símbolos adecuados, reforzar el surgir de los símbolos, hacer de ellos una experiencia de todos, para poner la expresión artística a su servicio, de colectivizarla gracias a la fuerza que le atribuye el creyente; la adoración que le brinda y la leyenda que teje”.²⁰

En la concepción del conquistador, el miedo, catalizador de la incertidumbre y la inseguridad en conjunto con normas establecidas de control social hacia las masas, cuyo consenso terrorista no es otra cosa que las técnicas de perfección del miedo; el crimen contra-jo sólo una función de su ejecución: Muerte violenta y exhibición de un espectáculo.

En la cosmogonía de la creación y las prácticas religiosas así como la organización artístico-político y social, la integración de las diferencias culturales y el sometimiento de estas, hicieron posible a que el Imperio Azteca se desarrollara.

Dentro del contexto de la muerte y la estancia en la vida, el análisis predispone un sentido frustrante y culposo de los hechos reales justificando en la negación, el entorno; enfatizando la tendencia hacia la repetición de los sucesos misteriosos, dejando a un lado el objetivo principal del final; con la necesidad de perpetuar y prolongar el sendero para que nunca llegue a su cometido: la muerte inesperada y expectante del inconsciente frustrado; el miedo a morir con una persistente *máscara* de negación de su existir.

Las tendencias de sacrificio y la totalitaria visión impuesta comienza a fracturarse, las narraciones rescatadas señalan un regreso a los orígenes doctrinales, la duda comienza a extenderse hasta la llegada del europeo español que aprovechará esta situación por el repudio generado del incontentible azteca donde una pregunta seguirá latente: ¿Que habría pasado si la dinastía azteca, hubiera caído por los mismos habitantes nativos y no con la ayuda del invasor europeo? Pero los hubiera no existen.

Su destino más próximo, la transición del poder a la inevitable ruina; la cultura del Imperio Azteca se redujo a escombros y de sus cimientos destruidos por los invasores, la ciudad paradójicamente emergió de los restos y de la misma muerte.

Una nueva ciudad y con ella la imposición de extrañas formas de organización y convivencia; el superviviente azteca y los demás pueblos circundantes, quedaron en el desamparo y en el abandono de sus propios dioses.

El catolicismo enmarca en el concepto de la muerte que esta sujeta a un *juicio*, donde la figura del esqueleto con su guadaña, baila sarcásticamente en la alegoría de avisar la partida de alguien más. La representación de la *Parca* es una visión meramente de la cultura griega y que el mundo occidental adoptó como símbolo de enemistad de la débil vida, canalizando todas las inseguridades hacia un fin lleno de temor.

“El paraíso y el infierno son los conceptos con que el más allá paradisiaco en que los piadosos y los justos gozaron de una segunda existencia de inconcebible beatitud, era una promesa de arrebatadora seducción”.²¹

Existe la determinación en torno a la percepción de la muerte: la negación, reduciéndola a un entorno imaginario y fantástico, una confrontación individual y colectiva que sobre la base de la singularidad del pensamiento mítico-religioso, contribuyó a crear confianza y certidumbre de ese *más allá*, pero el miedo a la muerte y al morir existe en la medida de cómo prevenirlo, como afrontarlo y como ayudarlo en la superación. El miedo a la muerte se percibe en un incumplimiento a los compromisos establecidos en el plano terrenal y el miedo a morir, en la incertidumbre de lo que depara el después.

Juicios éticos y morales marcaban paulatinamente la educación cristiana, una calidad de vida deseosa de llegar para que el transcurso inevitable de la muerte, sirviera de manera decorosa en el recibimiento de este acto y tener presente ante el fallecimiento inesperado, la satisfacción de haber conseguido un lugar específico en el nombrado *paraíso celestial*, la promesa en la religión católica cristiana, del bienestar y misericordia eterna o en contraparte, el sufrimiento ante el fuego del *infierno*.



8. Le rouge Nicolae, Le gran Kalendress, "La muerte saltando desde el Infierno cargando una flecha y un ataúd demandando..."

1.2 La visión gráfica y terrorífica de la muerte desde los albores de la colonia española, hasta la etapa independiente

Transición y soledad fueron presencias muy arraigadas para el habitante azteca que dejaba de serlo; conforme el tiempo marcara sus pautas reconocibles, la nueva España, una colonia que menosprecio todas las culturas mesoamericanas, mancilló con esclavitud a todos aquellos que compartían su destino con los entes de la naturaleza y del cosmos.

Adentrarse en el mundo caótico del pensamiento europeo en su visión destructiva de aquel inframundo terrenal convulso, orilló a las sociedades occidentales a que la representación de la muerte se enfocara a la dinastía del fracaso, el miedo y la incertidumbre de poder volver a sentir un día más, su cuerpo reducido a la decadencia por las constantes épocas de pestes y enfermedades que asolaron aquellas regiones del pensamiento medieval.

A partir de esto, las manifestaciones que glorificaban el triunfo de la muerte, sirvieron de manera iconográfica a los sucesos históricos europeos, demostrando la fragilidad humana ante este hecho; sin distinción de estatutos y clases sociales, culminando el pensamiento pesimista y *horripilante* en la forzada abnegación de continuar sobreviviendo en la efímera existencia.

29. *Maaler und Kunstverwandler.*



7. Meyer Conrad, Los artistas y la muerte. 1650.

Este sentido metafórico e idealista persistió el temor, contribuyendo en crímenes contra la población colonial y contradiciéndose con diversos motivos superficiales como las proclamadas en las épocas de oscurantismo e intolerancia religiosa.

Las nombradas *herejías* que terminaban en el tribunal del Santo Oficio instalado aquí, en 1547 antes de las guerras de Insurrección de la Independencia de 1810 y creado para regular los actos morales hacia la religión predominante, con el contexto de *purificar* en las llamas de la hoguera la miserable conciencia, usaban como pretexto las nociones de brujería y el ateísmo hereje (actualmente traición y espionaje) siendo este estado policial, un medio de control político y social para las masas, más que reverencias diabólicas y demoníacas.

“La inquisición fue el agente más poderoso en la aplicación de las sanciones jurídicas contra los herejes y las brujas. Cuando la herejía sola constituía una amenaza de segundo grado. La iglesia dejaba el cometido de corregir la disidencia en manos de los obispos”.²²

La institución del Santo Oficio, contradice todos los preceptos que alentaron a los individuos desde su llegada y que es un síntoma irrefutable del temor y la angustia del morir, sabiendo que sus orígenes tienen connotaciones de preceptos mágicos y místicos como otras religiones de culturas similares.

La psicosis generalizada por esa sugestión que escondida detrás de las emociones humanas, la sociedad, cae en un delirio que se vuelve real, elaborando por este efecto: *rituales de exorcismo*, recurriendo a los pensamientos ideológicos que absorben el malestar emocional, siendo esto con la reciente colonia, el principal motivador para la difusión del grabado la avasallante determinación de evangelizar, sirviendo como método descriptivo las imágenes religiosas. La llegada de la primera imprenta en 1535 y en la estructuración de la sociedad, se elaboraron estampas principalmente en papel de maguey en planchas de madera traídas desde la lejana Europa y con ello las afamadas imágenes de la gráfica de la muerte: *Las danzas macabras de la muerte*, serie de grabados en madera que cuentan los temas más populares a consecuencia de las grandes epidemias que azolaron gran parte de Europa, realizadas entre los siglos XIV y XVI paralelo a otras expresiones artísticas.



9. Holbein Hans, Lützel burger. Hans. El alfabeto de la Danza de la muerte. Grabado en madera, Balse, 1526.

El subyugado nativo tuvo su primer contacto con la imagen del cristo-crucificado que al ver la representación de un ser humano muerto, dió la pauta para la identificación con sus doctrinas ideológicas; así la representación de la muerte: Aquel esqueleto con su guadaña que baila y se desliza entre todos aquellos que han desafiado las normas establecidas y con su reloj de arena poniendo fin a los destinos, fue un tema favorito de la época medieval siendo su desarrollo más representativo y realista, los grabados de Hans Holbein "El Joven" (Grabador alemán, 1497-1543) cuya esencia sigue vigente.



10. Amman Jost, Fabricius Peter, Rueffs Jacob De conceptu et generatione lumines. "La muerte y el árbol del conocimiento". Grabado en madera. 1587.

Junto con estas series de *Las danzas macabras de la muerte* nace otra el *Memento Mori* que traducido del latín hace referencia a la frase *recuerdo que debes morir*, asociado a las prácticas funerarias en Europa, con una simbología emblemáticamente de huesos, cráneos, lápidas, relojes de arena, ángeles de muerte, entre otros.

Antes de la abolición de la esclavitud en los decretos de insurrección contra la corona española de 1810, aquí se publicó una novela donde su contenido ilustrativo con imágenes alusivas a la muerte por medio del grabado en madera, siguió la tendencia lineal de sus antecesores: *La portentosa vida de la muerte* vio por primera vez la luz en el año de 1792 en los albores de la independencia, creando un estilo que generó posteriormente la obra satírica, mostrando claramente la relación que existe en el ámbito del tema de la muerte.



11. Bolaños Fray Joaquín, *La portentosa vida de la muerte*. Grabado en madera, 1792.

1.2.1 EL CEREMONIAL SINCRÉTICO DE LA MUERTE

La espada, la sangre y la cruz, fueron las herramientas del pensamiento europeo español y en los nuevos principios, llegaron los misioneros de una religión aun desconocida, pero que encontraron caracteres específicos para su integración y adaptación de dos pensamientos radicales.

La introducción de la religión cristiano-católica predominante en Europa y posteriormente en lo que se consideraba ya *el nuevo continente* se hizo sin precedentes. Por medio de la evangelización, buscaron todas las maneras posibles de adoctrinar a la mayoría de los nativos de lo cual, nunca imaginaron que detrás de esta idiosincrasia se escondía un mundo ajeno para el español, en que la magia del pensamiento mesoamericano, contribuyó en los caracteres de la conducta individual que empezó principalmente con la concepción de la muerte y de los muertos.

La religión católica ah retomado con la explotación de la imagen de *Jesús-Cristo* (redentor sacrificado) un aliado favorecedor del instaurado comercio, dejando a un lado los preceptos de *humildad* (de lo cual no se comprende) que promulgaron al arribo de estas tierras, para afirmar su necesidad de sobrevivir como religión dominante, unida a los poderes dictatoriales, como forma de intimidación por medio del temor a lo desconocido dirigida hacia todas las masas menos favorecidas.

Se resuelve que los precedentes de la historia, son premisas para el entendimiento objetivo de los acontecimientos en torno a los sucesos inquisitorios; sus bases regulatorias, denotan claramente el arribo de fuertes estímulos contradictorios de los principios teológicos y políticos, adecuando sus concepciones conforme a los sucesos demostraran una vulnerabilidad obstaculizadora del poderío que se ejercía.

El sincretismo se concretó e influyó de manera consecuente al reinstaurado pensamiento en vías de ser mexicano y, en una pérdida de conciencia y de olvido patente en la mente del sublevado, por la *gracia* de la religión católica que sin inquietud de crítica, eran sujetos a las normas impositivas y discriminatorias provocando nuevamente el surgimiento de grupos sectarios que luchan entre sí, en una relación paranoica-paradoja de obtención y conservación de la ironía encaminada a decir solo su verdad y a favor del encarnado egocentrismo.

El miedo como corruptor de la seguridad ante los hechos inesperados y como *catalizador* de los grupos que han dictaminado su unión por medio de la normatividad de las leyes, es una función dirigida a canalizar la inseguridad y mantiene como motivo principal, evitar el *quietismo* y la apatía que conduce desde los preceptos divinos, epidemiológicos y

sicóticos del miedo. Miedo a la incertidumbre, a la inseguridad, al no obtener respuestas de una sociedad que desde la concepción del nacimiento las exige; la creación de los mitos es indispensable como ayuda en su transcurso en la vida, donde su función radica en la socialización; dominarlo a medias es algo notorio, mientras que en la angustia, son puntos no controlados: La obtención de un poder y su no-obtención.

Así la muerte adquiere un papel importante tras descubrir el miedo como aliado indeleble en las cuestiones sociales, que exige movimiento en las acciones; jamás encararlo sería negarlo y orillararlo al no-existir, siendo que su estancia sirve de *respiración* colectiva.

Las epidemias del miedo, han proliferado en los contornos cerrados que comparten un mismo sentir y tensión emocional hacia todos aquellos que demuestran fragilidad y por consiguiente, la alternancia colectiva puede ser transformada.

Estas características del antes y después de la etapa independiente, ven en el miedo pro-difusor del control social la restricción en los indicios de insurrección y así poder contener el orden de la comunidad (tal como lo hacen los gobiernos dictatoriales) dando espectacularidad a la destrucción corporal del cuerpo, esto provoca que se instauraren las bases de las festividades que serán partícipes como eventos conmemorativos en sociedades como la nuestra: *Día de Muertos* y demás celebraciones ya sincréticas.

La muerte dispone de más complejidad ahora con el transcurso de los momentos decisivos en el preámbulo de la nación mexicana y su desarrollo posterior, producen las razones más herméticas y más evasivas, donde encontrarán florecimiento en las expresiones artístico-culturales sin dejar de ser, una *máscara* nuevamente de negación al querer abordarla.

El medio término o *a medias* se creía haberse superado con otra cualidad: el valor, que se le atribuía cuando se combatía tras las guerras consecuentes (guerra de independencia de 1810, guerra contra Estados Unidos 1846, guerra contra Francia 1862, el comienzo de la desigualdad con el gobierno de Porfirio Díaz 1877-1908, etc.) sinónimo de honor por morir dentro de las causas justas en pro de una nación revalorada, su meta: prestigio y dignidad dirigida a las victorias de sus propias convicciones.

El pensamiento de la muerte y el miedo al morir, análogo al término de injusticia y al fracaso es adquirido en la pérdida irremediable, siendo su contraparte el alejamiento, sin que esto induzca a su desaparición como sinónimo alterno de sacrificio. Es inevitable la similitud en la celebración de los muertos y en la fusión cultural de dos mundos distintos en todos los aspectos, pero con la sutileza de la eferescencia y la angustia de la vida misma al encontrarse vulnerable en la carga psíquica envuelta con el velo de la tragedia.

Una de las diferencias primordiales que caracteriza al mundo europeo y el mundo mesoamericano, es que el catolicismo señala el lugar donde se irá después de la partida terrenal por un comportamiento adecuado, mientras que en el pensamiento prehispánico, dictaba el género de muerte como algo estimulante después de su concepción natal al lugar donde le recibían y en los dos, se produce la lucha de la luz sobre la oscuridad.

El concepto europeo después del descubrimiento, invasión y conquista, se fusionó de manera destructiva y también creativa; entre rituales sincréticos, fue distintivo de un pueblo en vías de ser mexicano que aceptaba este mundo lleno de enigmas. Ahora, el culto ligado a la honra y el decoro que la muerte concebía en la estancia final, se impuso el *Día de los Fieles Difuntos* el primer y segundo día del mes de Noviembre de cada año, su origen, es aun disperso: el *Día de Todos los Santos* es un festejo en relación con la conmemoración de los cristianos-católicos que fueron martirizados y muertos, a causa y de la defensa de su fe católica, introducido en primera instancia por el Papa Bonifacio IV en el siglo VII, en sustitución de la fiesta pagana en torno a la muerte, que originalmente se celebraba en Mayo y paulatinamente cambiado al mes de Noviembre por el Papa Gregorio III un siglo después. “El hombre medieval es un apasionado buscador de Dios. Su pesadilla es haber nacido como ser humano, como ese ser débil expuesto a mitos de tentaciones, debido a la maldición del pecado original, la lucha de las virtudes contra los vicios, la discrepancia entre una realidad que se impone como tal y esa realidad que será el reino de Dios”.²³



12. Trost Anders, Koch Julián, *Theatrum mortis humanae* "La astucia triunfal de la muerte". Grabado en madera, Izubljana, 1682.

La idea de la muerte para la Iglesia Católica, Apostólica y Romana, se sirve de preceptos determinados por ellos: el *alma* pasa al lado de Dios o a penar inmediatamente después de la muerte. Vendrá el *juicio* por los actos cometidos en este mundo de lo cual, puede pedir alguna intervención apostólica *santifica* y por *deudas* adquiridas, irá a otro lugar llamado *Purgatorio*, donde habitan las almas penitentes y en el *limbo* las almas inocentes, reviviendo después con sus cuerpos ante el *Juicio Final*. Si el *alma* no esta en gracia con *Dios*, va directamente al *Infierno* a sufrir eternamente, siendo que el sacramento del bautismo otorga esa *gracia*.

“La concepción del espíritu se formó de dos maneras: La primera consistió en transformar el espíritu de un hombre poderoso en un héroe legendario primero y luego en un dios para convertirlo en la figura central de la religión. La segunda manera fue la de divorciar el espíritu de su origen humano, haciendo de él un agente invisible como el viento o como la supuesta fuerza activa detrás de los cambios físicos y vitales”.²⁴

El principal motivador de la religión es el *temor* hacia la muerte, agregando la incógnita del *venir* y la *resurrección* donde la Tierra, es un lugar de examen de un Dios *omnipotente* y *malevolente*. El terror, que es un estado del miedo provoca una sugestión psicológica, engrandecida por las *represalias divinas* que se abaten sobre la colectividad entera; los seres humanos castigaron al culpable dentro de los estados policiales con tanta mayor severidad cuanto más temían la Ira celeste.

La muerte trascendió del campo sagrado de los sacrificios, al lado de la redención metafórica sincrética de un *único redentor*, que consumado en la invasión y conquista española hubo una identificación del sufrimiento: la representación de un humano castigado por los pecados del mundo, siendo los nuevos adeptos indígenas, mestizos y demás razas, la correlación entre sacrificio-misa y ritual-ceremonia, un instrumento receptor del *odio universal* unilateral en todos los precedentes religiosos.

Es además arma convincente de las normas jerárquicas y del control social; fuera de esta Iglesia no hay salvación. Su ceremonia más importante es la misa, un símbolo de sacrificio que resume todo el pensamiento católico, la revivificación del martirio: Dios-hijo.

El pensamiento de la muerte es una modificación de un proceso que lleva a un estado físico a otro superior, llamado el *sincretismo* del ciclo de la vida; el concepto *alma*, está ligado al concepto muerte. El morir es trágico pero dentro de los lineamientos católicos, van relacionados con la concepción de la deidad, santidad y salvación. Obligan a pensar en un fin, una advertencia de la conducta en el carácter del individuo, junto con el temor de un *Juicio universal* y de un *Infierno* devastador.

Con respecto a la celebración se ha consolidado en un convenio también sincrético, el sistema de gasto y relaciones públicas, brindan cobijo en los hogares familiares con un sólo motivo: recordar a los difuntos y festejar su llegada.

Para el pensamiento azteca, la muerte era un ciclo infinito de sacrificio, vida e integración de un proceso cósmico que ameritaba la voracidad de la vida y del espacio-tiempo, unidad de complemento dual entre religión y destino de los espíritus, una continuidad de la creación a pesar de las deidades humanizadas que gozando de plena libertad, *trahonaban* y *abandonaban* a sus pueblos. El sacrificio es acceso y alimento de un proceso creador, como pago en especie: Su corazón sangriento y palpitante; careciendo de todo propósito personal y de responsabilidad frente a la muerte desde su nacimiento, quedando imposibilitada la capacidad decidir.

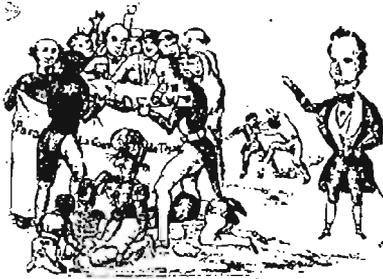
Con su sangre se conserva la salud cósmica, con la ofrenda, calmar a los dioses, las fiestas, la reproducción de un suceso (tendencia a la repetición) hacia la conjunción de un presente eterno. En el pensamiento cristiano, la muerte era ya una condenación del Mundo, la historia y las sociedades, la muerte es la redención de la obra colectiva e individual entre juicios éticos y morales (miedo al cuerpo) para anhelar una nueva vida eterna sobre la base de la difusión del terror mismo.

1.3 La batalla ideológica y la revolución gráfica de dos grabadores atemporales: José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez

El pensamiento de la muerte se ha modificado conforme los nuevos razonamientos y expresiones artísticas, llevan la intensa necesidad de manifestar el interés, la inquietud y la inseguridad de este mundo, por ello las innumerables representaciones de la muerte se dirigen hacia un estado proliferante de ideologías y de percepciones diferentes, consumando sus visiones en los términos de afrontar disimuladamente su incógnita y el misterio que lo envuelve.

Estas representaciones fantásticas inscriben un velo de terror hacia la muerte fatídica, donde la *culpa* implora por ser perdonada y arrepentida, sea recibida en un caótico *más allá*; actitud moral de catástrofe de un mundo plagado de pestes.

Los antecedentes antiguos de las *Danzas de la Muerte* y el *Memento Mori*, corroboran el posterior sincretismo que produjo en las culturas mesoamericanas. La muerte aparece sin distinción de raza, religión y castas sociales, no posee ninguna bandera política, sino la determinación de concluir un ciclo con aires de constancia eterna.



EL CALAVERA.

13. Revista satírica. El calavera.

Con este entendimiento aparece la obra satírica, discurso crítico y burlesco que vio su renacer en tiempos de Santa-Anna quien tenía fama de ser *un calavera*, es decir, vicioso y sin juicio por todo lo que aconteció en el país a causa de sus desatinos como gobernante, considerándolo un inepto para el puesto elegido. La revista *El calavera* se dedicó a *calaverear*, a cuestionar su mandato en una mordaz crítica alusiva, apareciendo descarnado y caricaturizando su esqueleto explícito de tintes realistas.

Este síntoma es un manifiesto que esta por consolidarse en 1872 tras la muerte de Benito Juárez y con lo que atavió en la historia: La separación Iglesia-Estado, la guerra contra Francia e imposición y fusilamiento de Maximiliano y Carlota.



14. Hernández Santiago, Primera calavera en forma. Litografía.

José Guadalupe Posada aparece ya ilustrando diez de los once números de la revista satírica *El Jicote* con caricaturas políticas; otro precursor el litógrafo Santiago Hernández crea *las calaveras*, que con sus caricaturas y composiciones poéticas en versos, es considerado el iniciador de este género, cuyas parodias reflejaban la amalgama social inconforme. Otro grabador que continuó caricaturizando a los políticos descarnados fue el

grabador Daniel Cabrera, quien apareció en la publicación *El Hijo del Ahutzote*, así como Manuel Manilla en la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, adiestrando a Posada para perfeccionar la representación retratista de *las calaveras* en los diferentes medios periodísticos, que se publicaban en dicho taller.

Debido a la separación Iglesia-Estado (1857) el pensamiento de la muerte cristiano-católico pierde cierto poderío, su control sugestivo cayó en la deriva de otros pensamientos liberales y que se definió en una lucha filosófico-liberal y tradicional-religioso.



15.. Manilla Manuel, El toro embolado. Grabado en madera.

La difusión en teatros, periódicos, revistas, panfletos y hojas volantes llenas de alusiones y críticas satíricas, ya no está sujeto a seguir los parámetros impuestos que mantenían con el gobierno y la religión predominante, vislumbrando a la vez los indicios de la libertad de otros cultos, la expresión y la libre elección, sin embargo, su proceso hacia el desinterés colectivo e individual no se concreta por existir la arraigada manipulación avasallante de los contextos de seguridad, a pesar de ser extremosos y explotadores del sentir socio-emocional que por medio del terror, han perdurado como institución sin amnistía crítica ni autocrítica alguna.



16. Cabrera Daniel. El Hijo del Ahutzote. Caricatura.

Aunque la familiaridad con la muerte sea una persistencia constante oculta entre ritos y actitudes complejas y simbólicas, hacen creer que han *domesticado* a la muerte (juegos, rituales, festividad), pero su condenación que le hace el mexicano ante sus propios ojos, es a la nada (un término adquirido a la par de la muerte que se verá más adelante) así como le han hecho creer que no es nada y que difícilmente va a llegar a algo en el plano terrenal, su trayectoria es guiada por los preceptos celeste-eterno y careciendo de toda estima e ilusión, son como *muertos vivientes*, seres aplastados en conciencia y pensamiento individual, una sicopatología jerárquica que ha perdurado y por el miedo, le da la espalda a la muerte negándose a contemplarla, negándose también a la vida complemento sujeto a tiempo y espacio que sólo les toca presenciar.



17. Manilla Manuel Hoja Volante. Grabado en madera.

Algo significativo en las manifestaciones acerca de la conmemoración de los muertos, es la transformación de su festividad. Dentro de su festejo, la noción de nostalgia hace referencia ante la solemnidad y el ritual de los sacrificios perpetuados que junto con la condenación y purgación de este mundo, han propuesto una nueva forma interpretativa: la fiesta-artístico-cultural a la par de la fiesta-artística-liberal, una representación creativa sobre la base de los elementos característicos que ha propiciado una percepción distinta, donde cada miembro es participe en convocar la destreza e imaginación que albergan los temas propios de la vida hacia la muerte: una interpretación basada en la iniciativa de la creación artística, junto con el humor de los refranes y dichos, apaciguando por breves momentos la solemnidad del suceso inesperado.

Dedicados a todos los grupos sociales y en especial al mundo político y corporativo, *las calaveras* es la expresión artística literaria que en forma de versos narran las secuelas o consecuencias, de los actos que han marcado dicha acción; esta singularidad comienza a distribuirse el día dos de Noviembre para difundir a las masas los acontecimientos que merecen el célebre interés. Crítica burlesca hacia quienes cometieron una acción negativa y positiva también o que difieren de las costumbristas formas, siempre con imágenes gráficas descarnadas y con desenlaces fatales.

En una grandiosa huida hacia el final, José Guadalupe Posada (1852-1913) nacido en Aguascalientes y erradicado en la Ciudad de México y retratista de la muerte violenta, es copartícipe en la generación del siglo XIX y XX, precursor de su rasgo más distintivo:



18. Posada José Guadalupe, Vanegas Arroyo, La sin par la gigante calavera Hoja volante.

La proclama de la violencia. Imágenes que perturbaron a una sociedad estilizada en vías de la ridiculez en contraparte con los anémicos de la pobreza que caminaban frente a él. Sus estampas confirman la tensión expresiva de acclones repentinas y de golpe, para desarrollar la sensación de vulnerabilidad ante un hecho desconsolador, la muerte en cada uno de nuestros actos.

Descubre en aquellos rostros despiadados y de contorciones grotescas la imagen negada que desde el interior, grita para salir de sus carnes ese esqueleto, símbolo significativo y latente hacia la igualdad de todos, que a pesar de los aires de tragedia y de horrosas intervenciones, Posada es un testigo de los acontecimientos sociales más importantes para el territorio mexicano: Desde la época de Santa-Anna, la intervención francesa, Juárez y la Reforma pasando por la dictadura de Porfirio Díaz hasta los albores de la Revolución Mexicana de 1910.



19. Posada José Guadalupe, Calavera de los buenos valdcores, Grabado en madera, hoja suelta, 83 x 60.

Reflexivo en su intento de fugaz huída hacia el camino creativo sin ninguna pretensión trascendente, sólo con la plena manifestación de brindar a las imágenes distanciadas una igualdad hacia la muerte como punto de partida y culminación final.

Sus figuras dislocadas ven su auge en la hoja volante llamada *La Gaceta Callejera*, la peste amarilla o multicolor como le decían por la diversidad de papeles de colores en que se difundía, siendo una inspiración de otra hoja-volante: *La Musa Callejera* de Guillermo Prieto y que Antonio Vanegas Arroyo comenzó a publicarlo a raíz de que los acontecimientos sensacionalistas lo requerían.

La fuerza de su armonía dinámica entre blancos y negros son atributos en todos sus temas: crímenes, fusilamientos, catástrofes, e inclinaciones fatalistas hacia el desplazado entorno. Época del pensamiento positivista que describían la realidad con objetividad, frialdad e indiferencia. Posada no pretende juzgar ni moralizar, solamente llamar la atención por medio del humor negro: La retrata en una especie de radiografía transformándola en información visual, sea cuento, relato o comentario sensacional.



20. Posada José Guadalupe, Terribles y espantosísimos estragos. Gaceta callejera. Archivo histórico. INAH. 16.3 x 24.9 cm.

Contraste cíclico cuando la fe del pueblo cristiano se desnuda, la muerte no se recibe con alegría o con una letanía burlona, siempre es una solemnidad dolorosa y que solo el humor podrá convertir la angustia interna en una válvula de escape, una contradicción pasiva que se manifiesta el día dos de Noviembre donde la convivencia es primordial para los deudos y los muertos, no para la muerte.

Empeñado en grabar el mundo que lo rodea tal como era para él y a través de la fantasía y la expresión realista, encontró los medios tonos entre los blancos y los negros para acentuar el movimiento y colorido en técnicas que van desde la litografía, el grabado en hueco sobre metal al buril, al relieve y al ácido sobre planchas de zinc, participando en

diversas publicaciones: "El Jicote" (1871), (provocando su exilio a la Ciudad de México por sus caricaturas políticas) "La Patria Ilustrada" (1882), "Gil Blas" (1892), "Gil Blas Cómico" (1896), "El Chisme", "El Diablito Rojo", "La Guacamaya", "El Ave Negra", "El Paladín", "El Periquillo Sarmiento", "El Morongo", "El Popular", "El Moquete", "El Duende", "El Chango", "El Papagayo", "El Chile Piquín", "La Araña", "El Hijo del Fandango", "La Paloma", "Satanás", "El Malcriado", (1900), "El Pinche" (1904), "San Lunes", "La Muela del Juicio" (1907), "El Padre Padilla", "El Padre Eterno" (1908) "Juan Panadero", "El Chamuquito", "El Charrito", "El Moscón", "El Vale Panchito", "El Perico" (1911), entre muchos otros más.²⁵



21. Posada José Guadalupe, Aparición del Fantasma de la Pájarita La Alfajera, Gaceta Callejera, Archivo Histórico, INAH.

Su trabajo de tono burlesco-irónico-reflexivo, fue el iniciador de futuras creaciones plásticas. Construyó sin pretenderlo los cimientos de los próximos movimientos plásticos como la etapa del muralismo mexicano; las hojas-volante se volcaron hacia los muros de México denotando los nuevos lineamientos a seguir, en la forma de integrar al pueblo con la gráfica y ser parte prominente en miras de la reflexión crítica y, autocrítica del pueblo y de otro anunciado cambio nacional.

Cabe resaltar que Posada no celebró la muerte festiva sino que la despojo de su solemnidad, se acoplaron a ella para que en el momento preciso, el temor no lo invadiera, sus disloques perpetuados es también el reflejo del desorden nacional donde su tema principal: el pueblo mexicano, se inserta en una esencia discontinua en que la muerte representada, es un miedo nuevamente dominado a medias.



22. Posada José Guadalupe, Doña Tomasa y Simón, El aguador. Grabado en metal, 1910.

“La comunión cuando devoramos el cráneo de azúcar, es un ritual desprevenido, apenas transpuesto del erotismo con ella, No son temas peyorativos del arte popular mexicano, las calaveras de azúcar, los féretros de dulce, las tibias y los fémures de caramelo, los judas, las máscaras y los muñecos de cartón, por la vehemencia del recuerdo y por el valor de la orientación”.²⁶



23. Posada José Guadalupe, La Calavera. Grabado en madera.

En la disolución social contemporánea de la Revolución Mexicana de 1910, entre miles y miles de muertos, el pensamiento de la muerte en la gráfica mexicana tuvo un nuevo auge paralelo a los acontecimientos políticos y sociales, influenciado también,

por otras concepciones internacionales con sus múltiples y variables causas decisivas en los distintos países. En el vociferante estallido de guerras y cambios, el grabado continuó su desarrollo en la academia y fuera de ella; en esta última, fue plasmado por un pensamiento combativo con actitudes a favor de los derechos más justos para los oprimidos aquí y mundialmente.



24. Posada José Guadalupe, Sensacional Noticia.

Protagonista y testigo de trágicos sucesos, Leopoldo Méndez (1903-1969) nacido en la Ciudad de México, adquiere por medio de su arma más combativa, el lenguaje del grabado, un carácter de difusor y cronista del entorno cambiante; su desarrollo importante comenzó en las *Escuelas al Aire Libre* (1920) influenciado por artistas plásticos que vincularon también la temática social: Los grabadores alemanes de los siglos XV y XVI.

Herederero de la historia gráfica de José Guadalupe Posada, nunca sucumbió ante el malestar social que en aras de la muerte, defienden hasta el último exhalación, la dignidad y la esperanza, conceptos que se relacionan a contra-cara, hacia el cambio en sus mentes y oprimidos cuerpos. La revolución mexicana fue un desarrollo macabro, violento y corrosivo, que cobró más de un millón de vidas con la única meta: El predominio de un nuevo contexto de bienestar en todos los aspectos socio-culturales.

Leopoldo Méndez como grabador, difunde sus imágenes de esencias realistas por toda la escena conflictiva que abarcó los eventos del proceso de la revolución y por la dignificación de las clases marginadas.



25. Olvares Reynaldo, El funeral. Taller de Gráfica Popular. Grabado en linóleo.

El estallido *revolucionario* de sus estampas entre *la muerte y la esperanza*, recobró fiereza con un trabajo cronista: cuerpos, rostros y gestos, acordes a una naturaleza apasionada y convulsa. Exigente en su proyección creativa, vinculó el lenguaje social con el creativo, enfocado en la mira de la lucha social. Desde sus principios: La renovación *progresista* de la gráfica tanto en la formalidad académica como en la externa, resaltaron aquellos valores marginados del pueblo mexicano, manifestando también, la corrupción al servicio de la destrucción como característica del pensamiento de la muerte.

Tras un autorretrato difundido, Méndez lleva las nociones de la muerte misma donde la mano huesuda de la representación, dirige su pluma en que solía decir que el dibujante dispone de una mano guiada por la emoción, alusivo a José Guadalupe Posada, así como el testimonio personal del ambiente de la guerra. Titulado *Lo que puede venir* acorde a su tiempo demuestra con trazos propios de la *monumentalidad* de la pintura mural, su representación atrincherada entre sugestivos símbolos, como lo es la cruz remachada en cada extremo por espadones a la visión fascista aludiendo a un águila crucificada; la muerte sigue presente en aquellos horizontes donde el rastro de cruces simbolizan las víctimas del fanatismo; un claro ejemplo del romanticismo exaltando la melancolía y la acción revolucionaria; unida reflexiva donde el tiempo de la acción subraya el contexto y el clamor del desencanto.



26. Méndez Leopoldo, *Lo que puede venir*. Grabado en madera, 17 x 30.3 cm, 1945.

Junto con el movimiento muralista (Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo principalmente) y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) la guerra civil en España (1936) el rompimiento de relaciones con la extinta URSS (1930) así como los conflictos internos en el país: Rebelión Cristera (1926-1929) y los sucesos posteriores del desarrollo revolucionario entre huelgas y rompimientos con el sector gubernamental en un ambiente de traición, violencia y dolor, las situaciones que lo llevaron a representar con *horror*, seres de sarcásticos contornos y de ironía burlesca, destacaron también el aspecto de humanidad, contraste entre lo grotesco y la sutileza de las formas lineales que producían dentro de lo efímero: Melancolía, desesperanza, y la amenaza persistente del caos y la muerte.

Cofundador y creador participó de diversas publicaciones *izquierdistas* como lo fueron las revistas y periódicos: "*Horizonte*" (1926), "*Norte de Veracruz*", "30-30" (1928) "*El Sembrador*", "*El Maestro Rural y Agorismos*" (auspiciado por el gobierno central, 1929), "*Frente a Frente*" (1934) e integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR.1934), del Partido Comunista en México y desde luego del "*Taller de Gráfica Popu-*

lar" (1937) de la cual se "fomentó una concepción del grabado como un arma de combate del pueblo contra los explotadores de la miseria y los lacayos del nazi-fascismo," (TGP) ²⁷



27. Méndez Leopoldo. "Ora sí ya no hay tortillas pero. ¿Qué tal televisión? Grabado en linóleo.

Los indicios de la hoja-volante fueron los principios que conformaron el estatuto del taller, donde su característica principal, fue el dinamismo, disperso entre libros, folletos, carpetas de grabados y las publicaciones de las *calaveras*.

"Méndez frecuentó los recursos de la caricaturización, animalización o la *calaverización* de los personajes, para estigmatizar los elementos que consideraba socialmente destructivos. Su humanismo, tan arraigado, ahí tocaba fondo". ²⁸

Con el lenguaje del mural, el grabado se convirtió en una versión *mural-gráfico* que estuvo al alcance de las masas plasmando de manera clara y concisa, un mensaje donde las pretensiones estéticas compartieran prioridad con la de servicio al pueblo.

"Más autobiográfica aun es la imagen sobre *El hambre en la ciudad de México* (1947) Visión del personaje de la muerte como la abuela que, acompañada indefensa y famélica prole, se dirige a los llanos donde destazan a un caballo muerto en la trifulca, para adquirir un trozo de carne fétida". ²⁹



28. Méndez Leopoldo. Tú solo tú, Grabado en linóleo, 21.2 x 19.3 cm. 1953.

Xilografías, linóleos, misionero cultural e innovador por utilizar herramientas eléctricas en la realización del grabado, no dejó a un lado la seducción de poder alternar en la cinematografía nacional trascendente de la *época de oro* con la participación de grabados en madera y linóleos montados como murales en los filmes: *“Río escondido”*, *“Un día en la vida”*, *“La rosa blanca”*, *“La rebelión de los colgados”*, *“El rebozo de soledad”*, *“Pueblerina”*, entre otros.

José Guadalupe Posada como grabador retratista convulso, lleno de humor no-ideológico y en medio de una sociedad de extinción porfiriana, otorga a la creación del grabado un acercamiento para los estándares más marginados; la hoja-volante persistió el tema de la muerte violenta con caracteres de los acontecimientos sociales y subversivos, una muerte sin afán político ni vengativo para contribuir sin pretenderlo, a la etapa revolucionaria. Sembrando en el sendero de la creación y la actitud social: Leopoldo Méndez simpatizó con las clases menos favorecidas, trabajó para el pueblo en aras de la política y la democratización de los sectores, usando su expresión artística como arma masiva. Siguiendo el camino de las hojas-volantes envueltas de trascendencia revolucionaria nacional e Internacional, provocó que su participación efusiva en aspectos *izquierdistas* (sin dejar a un lado el apoyo que le brindaba el gobierno centralista) fuese presente el pensamiento de la muerte en esta época de violencia manifestante y de dictámenes represivos.

Su desarrollo que a la par con Posada, se encuentran en una temporalidad que aun sigue vigente: Las reclamas sociales han perdurado en condiciones originarias. La muerte representada en un contexto realista; por un lado Posada difundió en imágenes satirizadas el humor igualitario del aspecto de la muerte que ante su presencia y magnificencia no

tiene distinciones, mientras que Méndez, protagonizó en forma activa su trabajo gráfico, resaltando el desenlace de la miseria humana, la lucha social y la crítica hacia la muerte, un episodio lastimero y de impotencia; la muerte como una actitud frustrante y a la vez fortificante que dentro de estos aspectos, fue producto de la inestabilidad, desasosiego y desigualdad social.

Los pasos que ha legado el grabado a la causa social dan su prestigio en el lenguaje plástico de la comunicación visual; una funcionalidad consecuente de actitudes socio-culturales en la combativa de la creación expresiva por los acontecimientos que albergaron la primera mitad del siglo XX.

1.4 BREVIARIO DE LA MUERTE DENTRO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

La gráfica mexicana que desde el siglo XVI se convirtió en instrumento de enseñanza y tradición, junto con los antecesores del propio José Guadalupe Posada en la revolución y Leopoldo Méndez en la post-revolución, se introdujeron en la persistencia creativa a la conciencia nacional, aspectos del arte gráfico que para comprender esta sincronía es necesario ampliar y contextualizar el pensamiento del mexicano.

La trayectoria que originó el miedo a la muerte y al morir permanece inmutable en la memoria de como preverlo, como afrontarlo y como adoptamos dentro de la superación en los planos del duelo. Toda la historia de México se resume en esencia a la búsqueda de nosotros mismos, una relación de fuerzas contrarias: nacionalismo-imperialismo, obrerismo-desarrollo industrial, economía-libre empresa, democracia-paternalismo estatal, sujeto a la forma y la unidad, el resultante es el *tradicionalismo* sea de efecto a la *formula* que por la impaciencia y la desconfianza, pretenden establecerse e integrarse en el orden jurídico-social-religioso y artístico; universo cerrado de lo cual no persista la inseguridad hacia el exterior.



29. Zalce Alfredo, La bomba atómica. Grabado en linóleo.

Desde los antepasados, el mexicano considera la vida como una batalla constante, aspecto defensivo que abarca principalmente el silencio y la resignación, un recurso hacia el hermetismo de sus acciones y emociones. Este formalismo (estado del temor) puede volverse en un descontrol totalitario (véase toda la historia conflictiva de México) donde el ambiente hostil justifica esta actitud.

La primera mitad del siglo XX es un periodo de exterminación de seres humanos internos y globales, es también, el comienzo de la industrialización y de la salud pública social, en que el pensamiento de la muerte se restringe y se niega entre preceptos morales del consumismo masivo y letanías políticas; nadie se cuestiona en torno a la muerte pero es inevitable alejarla.

Entre *máscaras*, la muerte es considerada dentro del hecho *nada*, pero este concepto se toma íntimamente individual; son todas estas pausas que desean ser partícipes y *alguien*. La muerte y *la nada* otorgan ausencia y la suprime inconscientemente en despectiva de uno con los demás. Es fiesta, exceso de fortificación de la opulencia distintiva de apariencia engrandecida que inmiscuyen en lo material; también es ironía, porque la niega en su indiferencia para carecerle de significación.

Dentro de la participación colectiva es una *liberación*, en que el sentido violento, aflora a causa del hermetismo y del fracaso de la comunicación hacia la sociedad, siendo a la vez, la reproducción de un suceso. El puente de no-olvido en el contexto de la repetición, es la regresión alejada de la finalidad presente-eterno.

La muerte es estéril, porque la religión católica a condenado al mundo, no fecunda y sin función, los hechos éticos-morales y la carencia de autonomía del ser humano propia que sea su única *salvación* impuesta. También es creación, una fascinación entre nostalgia y evasión donde su representación se conduce a una reflexión de la presión social; la única muerte que se teme es la violenta, agresiva y corrupta, contribuyendo a la vez en un *coqueteo* que seduce y atrae; añoranza vida-muerte, buscando la comunión pero esto implica un sacrificio: la entrega.

La ruptura del ciclo de la vida y que al final se encuentran y fusionan, se encamina a la nostalgia del más allá fuera de todo precepto ideológico, el *más allá* como reunión nuevamente.



30. Méndez Leopoldo, También la Tierra bebe tu sangre. Grabado en linóleo, 41.5 x 30.5 cm, 1947.

La muerte mexicana, un fin del proceso natural defendiéndose en la simulación, el miedo que niega la vida y la existencia; una pluralidad que proliferó en pasadas épocas y socializan a la muerte bajo los preceptos de cada región sean rurales o de grandes urbes, una enseñanza mal dirigida sobre un mismo acto relevante: la muerte aun sin respuesta.

Su concepción en términos generales, se esconde tras actitudes burlescas y como tal pierde significación, sin embargo, esta connotación es más compleja, cada paso que se da es un aprendizaje que deambula entre líneas divisorias: fiesta-velorio, grito-silencio, nunca se entrega a sí mismo y como cada paso es considerado un conocimiento, se ve reducida a la tendencia de la repetición porque la entrega lo relacionan con vulnerabilidad, peligro encadenado en la desconfianza e inseguridad producto del miedo que es al morir y al vivir; este pensamiento ha sobrevivido con el paso de los años, metamorfoseándose en variables determinadas por el desarrollo tecnológico-industrial, mercadotecnia-consumo-masivo e indiferencia-insatisfacción que en el tiempo actual, se disponen aun sus preceptos.

1.5 LOS TEMAS Y LA GRÁFICA DE LA MUERTE EN EL COMIENZO DEL SIGLO XXI

Es necesario enfatizar que el pensamiento de la muerte en el mexicano, se dictamina al aprecio de la *forma*, como un modelo a seguir sea político-cultural en lo cual, basan su idealización y confianza, pero estos formalismos se corrompen y adquieren un velo de escepticismo, luego, formula otro contexto formativo.

Este ir y venir dentro de las *formas* ha provocado una problemática y que también propicia a que dictámenes mucho más sistemáticos, se involucren de manera corrosiva y extenuante en un aspecto maquinaal.

Indudablemente las concepciones mítico-religiosas, someten aun en la inseguridad del individuo bajo sus términos residuales, mientras que el desarrollo tecnológico va a dispar del pensamiento humanista, acrecentándose y sin sucumbir ante alguna pausa reflexiva.

Esta *caducidad* en la tecnología ha conllevado un desplazamiento promiscuo donde se percibe el sometimiento de persuasión y de control que por medio del raciocinio y medición absoluta, va encaminada a dar seguridad dentro del desarrollo en el emporio maquinaal: nada es digno ya de confianza si no se tiene un previo sentido sistemático.

No es un estudio a favor del rechazo del progreso que ha beneficiado en simplificar el drama social, es en el problema de la transfiguración de un nuevo *dios* que organiza y somete al control en el tiempo, desde todos los aspectos socio-culturales así como en los inducidos en la comunicación colectiva e individual, una supresión del ser humano a través del funcionamiento de la tecnología en aras del autoengaño sobre su control, siendo sus antecedentes las consecuencias de la revolución industrial: En su oposición al industrialismo, el movimiento literario y artístico, rechazó también a la ciencia por considerar, con cierta justificación, que se había identificado en la producción mecanizada y con todo lo que esta había acarreado. En este periodo fue cuando empezó a manifestarse la separación entre los humanistas y los científicos, que es ahora una característica de nuestro tiempo.

Su efecto inmediato fue el impedir la cooperación de los dos ramos de intelectuales, sin la cual no es posible hacer una crítica constructiva del sistema social y económico. Los *humanistas* no pueden conocer así, con profundidad la manera en que funciona dicho sistema y por lo tanto, únicamente se producen en ellos emociones ineficaces. Y por

su parte los científicos quedan encerrados en un aislamiento deliberado de todo aquello que no forma parte estrecha de la perspectiva de su trabajo cada vez más especializado, despreocupándose del arte, la belleza y la justicia social".³⁰

La negación de la muerte y que es también negar a la vida, promueve el debilitamiento de la condición humana que es el pensar, en donde la seducción del consumismo mercadotécnico sin crítica alguna en contraste con la sombra de la explotación de la miseria humana, va con la encomienda del orden conformismo-dictador.

Ya no es necesaria la capacidad de *pensar*, solo debe dedicarse a descifrar los códigos establecidos que se disfrazan en la obtención de múltiples apartados, llámese: *poder, dinero, amor convencional*; piensan para el ser humano que solo necesita aprender la comunicación sistemática.

"Con la apertura de los mundos virtuales podríamos decir que asistimos a un asesinato de lo real, en tanto que lo real, a una sustitución de la presencia por ese gran infinito de arquitecturas posibles sin corporeidad que encierra el Internet. Nuestras mentes y vidas han sido modificadas radicalmente con la presencia de la computadora en las mesas. Frente al inagotable menú de opciones inmatrimales, el espacio de las viejas presencias se ha cancelado, dando paso a un inmenso cementerio de fantasmas ubicuos. Han perdido sus presencias, lo mismo los amigos con los que *chateamos* y ya no visitamos; que las obras de arte o los libros que consultamos en el *Louvre* mediante *Altavista* o *CD's*. Ya no requiere ni ples, ni olfato, ni cuerpo...".³¹

La sociedad-miedo-consumo no se cuestiona, se convierte en miembros de las *redes corporativas efímeras* que enmarcan los medios masivos de comunicación. Esta construcción sin pretensión al remitente en el desarrollo de antecedentes históricos, comparte con un extraordinario control socio-cultural la superficialidad del concepto de lo *novedoso*, siendo obvio que este disfraz de lo *nuevo*, la función sea repercutida en el pensamiento del mexicano, motivándolo por medio de la *estimulación* para que el juicio crítico y autocrítico, descienda a los planos seculares (entorno familiar, individual, colectivo, laboral) y el poder de codificación vaya al alcance de los múltiples apartados resolutivos; una máscara más cuya funcionalidad radica en la no-inteligencia, no-pensar, no-discernir y aceptando los estatutos sin pretensiones negativas que interfieran con el sistema establecido.

En la sociedad se ha difundido el pensamiento de la muerte en forma sistemática en los medios masivos de comunicación y a pesar de ello, su negativa e intento de ocultar-

miento, difiere contra las instituciones establecidas que se dedican a su proceso terminal; como el desempleo, la pobreza y desde luego la incertidumbre, asociado con el sinónimo de *culpa, angustia e injusticia*, aspectos preocupantes para el mexicano actual.

El miedo al cuerpo humano es recurrente, muerte-cuerpo es un término oculto en los círculos cerrados, es vergüenza y al tenerla, se esconden en una *máscara* de apariencia que por medio del engaño, simula y se convierte en personaje teatral, dedicado a codificar y perfeccionar algo que se carece: libertad individual y social, obligado a ser modelado en las normas, donde su condena es fingir.

Es innegable el hecho que en el otro lado del pensamiento de la muerte en el ámbito de lo real, el de no-festejo ni remembranza, la muerte del cuerpo en vías de la putrefacción que recibe a las leyes naturales del reciclaje, es una muerte mal recibida y negada, tratando de esconderla con imágenes sugestivas hacia el transcurso oscuro de la tierra.

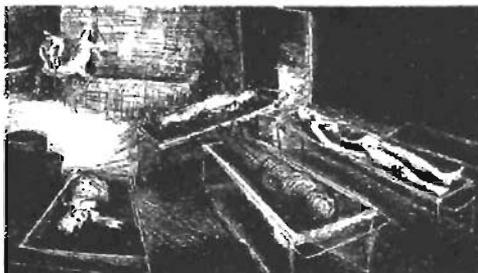


31. Eguiza Armando, Aquí estoy ¿no me sienten?, Aguafuerte, 35 x 51 cm. 1993.

La muerte violenta y la que no, es un proceso inseparable de la sociabilidad del ser humano y con el contexto natural donde los cuerpos se hinchan y se pudren, es un paso irremediable del ciclo terminal, la más temerosa que pueda tener el pensamiento humano al no aceptarla: significado actual de su negación.

“En estas imágenes sobre la muerte violenta en pleno siglo XXI, mirar duele, el ver con cuidado es casi un acto de sacrificio, una daga o una quemadura sobre los ojos y la

conciencia. Ya nos recuerda que cuando se ensancha el espacio de comprensión de los otros o de nuestra propia vida, el aceptar lo visible implica una ruptura, es un descubrimiento que no se da sin una guerra o por lo menos sin una lucha interna. Mirar exige un cambio y no sólo de tecnologías, sino de comprensión con los demás y con nosotros mismos”.³²



32. Eguiza Armando, El Salón. Punta seca, 29 x 50 cm. 1993.

La negación de la muerte que el fenómeno produce, tiene un interés inverosímil: el deseo de perdurar el cuerpo en la *pomposidad* irreverente del sistema funerario, donde los *sentimientos de culpa*, van de la mano con el consumismo de dicha industria, que procura preservar el *mito* de expiación por medio del gasto excesivo o no: Ataúdes, velación, opción de cremación, (miedo a la corrupción del cuerpo) transporte para los dolientes, compra de cripta u espacio en algún cementerio federal, lápidas y ornamentación consecuente a la par de los juicios sociales del concepto de *purgación-terrenal* y que la *amenaza* perpetuada contra el fallecido, han hecho de ello otra negación del valor humano ante la pérdida: Su aceptación de sí mismo.

“Pulsiones de muerte, silenciosa y bullente, ambas con un rasgo en común: revivir al ser perdido a través de trazos y formas violentas, para volver a hundirlo en este fin que no encubre el terror de lo siniestro, la angustia de lo hostil, él sin sentido, la destrucción, avivando en el ser un malestar por lo que está perdido; que no suaviza en ningún momento la crueldad, la penuria, e invitándonos finalmente a cuestionar la deshumanización de la muerte”.³³



33. Egulza Armando. Ni los días que cuentas. Aguafuerte. 50 x 35 cm, 1995.

El desenlace fatídico repercute de manera psicopatológica en el desarrollo del duelo, la negación de pensar en la muerte a pesar de que los medios de comunicación (desde las expresiones artísticas, el anuncio de los servicios funerales, pasando por todos los eventos sensacionalistas), han hecho un *escudo* en torno a los individuos que están en proceso de duelo de los cuales, se conocen tres aspectos principales de superación, uno es negarlo, reducirla a la *nada* ajustándola a sus límites e indiferente, busca la manera de afrontarla, la otra también es negarla pero en plano inventivo-imaginario, simulando en los contextos mítico-religioso, un *sueño eterno*, *viaje y reposo* y el más pronunciado: El humor, sea propio y en lo general donde la consecutiva depresión, una voz que desde el silencio interior se rompe en dolor y culpa, roce los caminos de la complejidad y el tedio.

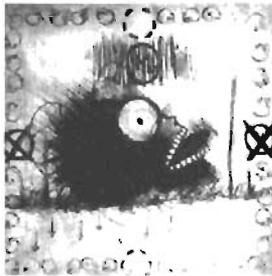
A pesar de los contrastantes establecimientos del orden socio-cultural, han proliferado hacia su desintegración de las sociedades mismas. Toda cultura que es la conjunción propositiva del desarrollo de los conocimientos integrales hacia la civilización, merece el instinto humano que es partícipe también de acciones causantes de los malestares individuales y colectivos en aras de la muerte destructiva.



34. Ríos Olmos Víctor Hugo, Dos Mundos. Litografía, 38x 38 cm. 2000.

“Los cambios que producen las nuevas tecnologías, alteran radicalmente las imágenes que tenemos tanto de nosotros mismos, como del mundo que nos rodea. Estas innovaciones tecnológicas definitivas, trastocan de tal manera nuestro mundo interno que se producen guerras, en un esfuerzo ilegítimo por recuperar las viejas imágenes del mundo, es dramatizado mediante asesinatos y mutilaciones sobre cuerpos reales. Pareciera..., que para la pérdida del viejo universo espacial, no alcanzaran los procesos disponibles de simbolización consciente, produciendo las guerras como una forma de dolorosa respuesta impotente ante el dolor mismo, una suerte de ciego pasaje al acto de la sociedad misma”.³⁴

Esta función socio-maquinal rechaza de antemano la libertad, la razón reflexiva, igualdad y la aceptación, en contraste a favor de sí-prejuicio, sí-idolatría, sí-terrorismo; una cultura de muerte no-creativa.



35. Ledezma Miguel, ¿Te doy pa'tu calaverita? Punta seca sobre aluminio, 35x 35 cm, 2000.

Es cierto que dentro del proceso creativo, la innovación está sujeta a preceptos propositivos siendo la gráfica accesible con otras disciplinas; corroborando también dentro del arte gráfico que el tema de la muerte es paralelo a las expresiones desprovistas de estándares establecidos, pero que están en vías de la forma y sus raíces proclaman el dilema de identidad (contracultura, lo subterráneo) distintivo de cada individuo, profundizando entre *variables manifestantes* la necesidad de la creación.

Estas expresiones que a lo largo de los periodos artísticos han marcado la vida cultural se ven enriquecidas por los planteamientos entre la figuración y la abstracción, el dinamismo y la rigidez, lo alternativo y lo conceptual, hiperrealismo o expresión natural.

Lo bidimensional de la gráfica mexicana se enaltece de compartir nuevos espacios, los espacios que estaban designados a las distintas disciplinas plásticas pero que se encontraban alejadas unas de otras, así como la proliferación de técnicas tradicionales acompañadas de lo novedoso y de la gran variedad de materiales que puedan producir el grabado, desde la elaboración de la herramienta pasando por la variedad de técnicas de impresión, sin olvidar la base de las placas, sean de madera, metal u otro material sintético que llene las expectativas del grabador plástico.

Es inverosímil poder clasificar la expresión gráfica en estos tiempos como algunos han tratado de impulsarlo ya que, se han topado con el muro de la altermanía y del vasto lenguaje que enriquece las diferencias hacia el conocimiento reflexivo de las emociones, para que su contemporaneidad siga creciendo en los planos de la autenticidad por esa variabilidad no catalogada.

“Para el pobre hombre de nuestros días, mecanizado, organizado, esclavizado por normas rígidas significa un verdadero milagro poder vivir en el arte una producción no mecanizada, una libertad en lo espiritual y una liberación por lo espiritual”.³⁵

Como espejo y misterio ronda su significado; la muerte: una realidad aun defensiva y que las expresiones gráficas y artísticas siguen siendo la manera más factible que la sociedad y actual cultura, digieren con lentos impulsos las nuevas *formas de expresión*, insistente bajo los diseños alternos, rescatando el aspecto humano: pensar.

Pensar en la anhelada aceptación de nosotros mismos, para que la confianza en la muerte y en la vida sean dos maneras iniciales de convivencia complementaria, dando como resultado la disolución de esta función socio-maquinal: la capacidad de decidir, de elegir nuestros destinos de la vida y de la muerte.

“Las imágenes son aterradoras, las noticias dolorosas, pero estas confirman que lo único seguro en esta vida es la muerte”.³⁶

Conclusiones del primer capítulo

El largo recorrido en que se ha emancipado el pensamiento de la muerte al entorno socio-cultural, sucumbe ante los preceptos mítico-religiosos, institución que proliferó para el apaciguamiento de las incógnitas que indudablemente *atemorizan* por el entorno envolvente. Es por ello que los medios factibles originarios en el desarrollo cultural del Imperio Azteca, fueron los propicios para su desenvolvimiento en los planos terrenales; un pueblo donde su expansión dominante abordó con la adaptación sincrética interna las diferentes perspectivas conforme a las demás culturas aledañas en dirección al desciframiento del universo exterior: ideando así el sacrificio humano.

Una retribución sangrienta para el constante mantenimiento del entorno cambiante y que dentro de su cíclico movimiento, la muerte anexa la inseguridad característica en los planos del miedo-terror; del tributo palpitante restaurando el *frágil cosmos*. Los pensamientos mítico-religiosos fueron las bases precisas en la creación de instituciones dedicadas a su organización, a la vez como efecto controlador hacia las masas del vasto poderío que culminó después en su desaparición.

Su razonamiento involucró el contexto *dual* de las cosas, dando a que su participación fuese *residual* y de embalaje reconstructivo del ambiente *terrenal-inframundo-celestial* resultante para que el individuo azteca perdiera la capacidad de decisión y de la libertad, sometido por estos temores infundados en el medio *sugestivo-represor* del destino terminante, sujeto a las voraces deidades, en la función-sacrificio.

Su medio de expresión gramatical da como resultado, el establecimiento de un sistema codificado sobre la base de la pintura y al grabado, cuyos lineamientos testimoniales magnifican su estancia, tanto en las odiseas perpetradas en su formación y de los factores de convivencia y resguardo tributario, modelo para un libro-objeto

Al arribo del Invasor-conquistador español, el concepto muerte se diluye tras los influjos del pensamiento medieval de la demás Europa, originando que su concepción se dictaminara al término del *fracaso* y *culpa*, ya sea individual y colectiva en la negación del razonamiento perceptivo de la religión católica, trayendo consigo el sentido catastrófico del caótico entorno, dentro de su inseguridad representada en la imagen de sacrificio del dios-hijo receptor del *odio universal*, salvaguardando el término *examen* que alberga en la *esperanza* un espacio en el entorno divino.

El sincretismo contribuyó en la base inicial de la función azteca, decayendo ante el sometimiento restringido del juicio *ético-moral-religioso* de las actitudes humanas que junto con el *miedo-terror*, tienen una similitud: sirve como *catalizador* y *respiración* colectiva por medio del control socio-político sobre las masas, siendo ya *estéril* el término muerte y que su única percepción sea la culminación sin distinciones.

Estéril y sin distinciones la muerte envuelve la concepción de un *hecho*, de fracaso y de culpa: Sinónimo de injusticia que arriba las etapas del antes y él después de los eventos socio-políticos in-definitorios de la reestructuración nacional, agregando el contraste del *valor*, *honor* y *convicción* del morir por las causas justas.

Ahondando en estas actitudes, su comprensión dentro del desarrollo gráfico-artístico se postula como parte integrante. En un principio, la estampa tiene indicios prehispánicos, de lo cual, la noción se resume en connotaciones mítico-religiosas y de identificación-grupal, protagonizado en *las pintaderas* el carácter de difusor hacia la enseñanza, propiciando también, para que la introducción de la estampa más sofisticada del entorno europeo-español, sirviera como medio factible en la postura evangelizadora por la cualidad dinámica. Con estas características la muerte y la gráfica encuentran el camino con relación a los acontecimientos sociales, provocando el nacimiento de un género que hasta nuestros días sigue en vigencia: la obra satírica, destinada a la crítica social reflexiva y política eventual de cada etapa; su aspecto principal el descarnar a los personajes dejándolos expuestos en su esquelético contexto de igualdad, en contraste con la realidad discriminatoria.

Teniendo ya estos antecedentes, la obra satírica ve en su influjo más representativo la gráfica de José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez; en primera el grabador Posada retrata en forma sarcástica a la sociedad que lo envolvió, sus esqueletos y muerte violenta proyectaron el *disloque* vulnerable del desorden nacional; sin ninguna concepción ideológica, su labor instauro la reflexión de los aspectos humanos y de una conciencia nacional. Méndez, heredero innato de Posada, reinstaura esa *conciencia* para argumentar que dentro de la historia gráfica su dinamismo, es copartícipe como *arma* combativa: al servicio interno y global de las clases oprimidas, en que sus representaciones adquieren el tono *cronista* del momento crucial revolucionario; el tema de la muerte como desesperanza, dolor, nostalgia y desde luego: Con humor; encaminados hacia la reflexión de la primera mitad del siglo XX.

Como única solución, la restricción sobre la base de las *formas* generadoras de las apariencias y las *máscaras*, es decir, el afecto a la *forma* socio-político-cultural donde someten las inseguridades y se basan para sobrellevar el pensamiento mortal, que a pesar ya de la historia precedente, se sigue dictaminando por ideologías mítico-religiosa.

Su difusión dentro de las expresiones artísticas es más contextualizada en los campos de la crítica y autocrítica reflexiva que da el lenguaje visual, siendo la creación artística una comprensión integral. Este periodo de la primera mitad la afirma ya como un hecho, un proceso natural que implica también, una negativa hacia su determinación: la libre elección, estableciéndose conforme vaya captando los medios masivos de comunicación, sin embargo, el miedo-terror sigue aun estable en contraste con las instituciones que se dedican a su proceso.

Este ir y venir de las *formas*, conlleva nuevamente a que la percepción del pensamiento de la muerte se vean implícitas dentro de su contexto inicial en el siglo XXI. La función socio-maquinal se vitaliza de todas estas alegorías inquisitorias descendientes a los planos *divinos* de un *dios* ahora de la medición absoluta, digno de la confianza por la transfiguración predilecta del pensamiento *conformista* que se dedica sólo al desciframiento de los códigos predispuestos por la sistematización interna y global.

El no-pensar y las soluciones preestablecidas, hace que nuevos lineamientos *contra-culturales* den inicio a percepciones de resistencia sistemática, la decepción y el rechazo individual-colectivo dan como anticipo a las alternativas de expresiones artísticas y en especial la gráfica mexicana, destacando en la invención creativa, una muerte que trasciende, que no puede ser *festejada* por los medios masivos de comunicación, reduciéndola a los planos de la *nada* y sea hacia una actitud de conciencia a nosotros mismos.

La muerte también es intriga e incógnita por el misterio y que en sus aspectos, siguen las preguntas sin respuestas. Conocemos su proceso y desarrollo que nos brinda la ciencia y que los contextos mítico-religiosos han justificado lo injustificable.

Así el pensamiento de la muerte tiene bases conceptuales del miedo a la incertidumbre, al desenlace que lo dictamina como hecho de un proceso natural y fatídico, medio del control masivo y de persuasión: la muerte violenta. Luego su desarrollo se involucra con términos despectivos de injusticia, culpa y prejuicio junto con los términos armoniosos-destructivos: función, tradición, prestigio, valor, honor, salvación, convicción y por supuesto con el humor sea individual y en lo general, el humor-creación y la expresión artística junto con el de no-festejo, descarnado y exponiendo las entrañas del cuerpo inerte

y en vías de la descomposición, una ley de la naturaleza que nos brinda para ahondar en nuestras reflexiones de ¿Qué es la muerte?

Con estas percepciones tanto objetivas como subjetivas el Idear un trabajo por medio de las características de un libro-objeto, siendo en primera instancia el recopilar los pensamientos dentro de una urna-contenedor, retomando elementos de épocas pasadas dentro de un espacio mortuario preciso, para poder sobrellevar los embates en su recorrido hacia el inframundo, tal como se manejaba bajo el pensamiento de la trascendencia, retomando esos elementos para testificar su enlace contemporáneo, en el objeto plástico.

Ahora esos elementos contextualizados en la contemporaneidad, retoman un auge meramente tecnomecanizado donde se conjuga la espiritualidad retenida junto con las tendencias mortales, acercados hacia el término muerte, es decir, que la presentación de la urna-contenedor lleva dentro de sus entrañas un mecanismo de significado sistemático, en que, simulando el transcurso del cíclico tiempo así como los aspectos nostálgicos de ese inframundo interno acopla en el pensamiento individual, el carácter testimonial.

La conformación de éste necróforo es por medio del trabajo de la gráfica, enlace preciso para otorgar a la representación, las cualidades del ensueño y de la añoranza así como la voracidad de la realidad tecnomatizada por la sociedad, hacia la renovada significación de los elementos y conceptos ya antes mencionados en presencia de las modalidades pictográficas, es decir, un lenguaje donde su contenido sea un vínculo con las imágenes y que en lo general, sean narraciones sin palabras dirigidas hacia la alternatividad de los materiales mismos con el libro-objeto.



CAPÍTULO II.

EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 Antecedentes

A lo largo de la historia y del arduo camino en el que ha transcurrido la evolución palpable del concepto de libro, éste ha sufrido en su contexto variaciones importantes que derivan en las etapas contemporáneas. Los cambios apocalípticos entre las esferas del pensamiento y la incorporación de nuevas tecnologías han permitido, como desde sus inicios, la exposición de todas las ideas que, partiendo de la creación imaginaria, ha hecho de esta invención humana el medio factible y avasallante para el construir y destruir si los momentos así lo manifestasen, las vivencias que reniegan en desaparecer.

Estos antecedentes en muchos casos se desconocen a pesar ser las bases esenciales del conocimiento y aprendizaje en la vida del ser humano actual. En muchas ocasiones esta *falta de memoria* no es más que una visión limitada de las cosas, si bien, la nueva tecnología ha contribuido a la vigencia y la versatilidad del libro, también ha ayudado a perpetuar el ritual-dogma de mirar al frente sin ocuparse de los cimientos del pasado.

Cabe señalar, que los cuestionamientos y las percepciones que afloran de la inquietud y de la ansiedad de expresión acerca de estos, los otros libros, los codiciados, los precisos, los invaluable (como los rollos del mar muerto por ejemplo), los únicos, tienen sus orígenes naciendo de la necesidad expansiva que el entorno cambiante, se ha conmocionado ante la presencia misma del creador que contempla la iniciativa de su invención.

Manifestar que la ansiedad es síntoma de una retrospectiva del proceso creativo, evaluando los conocimientos adquiridos y ser parte de las ideas que van adaptando las formas predilectas que la escritura convierte en lenguaje, partiendo de la iniciación con que cada cultura ha perdurado en desarrollar su contexto histórico. Desde las primeras imágenes expuestas en cuevas, tras el uso de sus materiales que desarrollaron en herramientas básicas para sobrevivir, demostraron con ello los indicios del lenguaje primitivo,

hasta el aspecto evolutivo que ha sido la estructuración formal de la escritura hace unos 40,000 años.

Siendo sus primeras manifestaciones: las pictografías, que son un conjunto de imágenes carecientes de escritura precisa, pero que narran las vivencias por medio de esos momentos significantes. Imágenes que de alguna manera rozan las nociones de la abstracción, por sus formas contenidas y que solo aparece cuando esas comunidades, se convierten en pequeñas sociedades y por consiguiente en la formación de las propias ciudades.

La escritura en sí comienza hace unos 6000 años sobre la base de los momentos significantes de expresión de los aspectos sensitivos, su empleo es la conformación de los ideogramas que carecen aun del sonido fonético al igual que los jeroglíficos, la escritura compuesta por palabras sin tener la cualidad aún de la pronunciación, dándose la característica de poderse leer en cualquier lenguaje.

Después surge la connotación de los sonidos junto con la picto-ideografía por medio de dibujos, dando un conjunto fonético por medio de acertijos representantes de palabras que se escuchan igual pero su contexto es distinto. Con trazos complicados y muy elaborados, se distingue en categorías llamadas claves, haciendo de sus características una extensión mayor, es decir, que va ocupado un espacio ideal cercado en formas rectilíneas y de intervalos iguales.

En los comienzos de la era cristiana, se dio la aparición de la escritura alfabética que se toma de la civilización griega denominado *copta*, teniendo como función el expresar un idioma aún con las bases de la picto-ideografía de aspectos monumentales. Posteriormente al cabo de un milenio, la forma cursiva estilizada y esquematizada ya es expresada con una noción rápida y eficaz hacia una lectura más exigente clara y concisa, tal como se percibe al momento de ahondar en el alfabeto, siendo sus orígenes la unión de dos lenguas: El sumerio y el acadio allá en el cercano oriente cuya escritura cuneiforme de uso ideográfico y a la vez fonográfico, sirvió de enlace y diferenciación entre las diversas culturas.

El alfabeto se concretó dos milenios después tras la conformación de los signos-sonidos o letras, dependiendo de la utilización de los materiales, la destreza y habilidad de los escribas, grabadores y copistas que eran los encargados de la presentación del libro como tal.

A esto se le debe a la cultura china la invención del papel, así como la imprenta ya con la característica de tipos o letras movibles y los textos impresos en tinta negra sobre

fondo blanco, un progreso para la revolución de las artes gráficas, antes de que Gutemberg, unos 400 años aproximadamente se le relacionara la invención a él y en la producción del libro en sus formas contemporáneas. En el siglo III después de nuestra era, el papel sustituyó a las tablillas de madera y de bambú que servían a la vez de planchas matrices, para contener en forma de grabado en relieve el texto mismo.

Entre los siglos VII y VIII, se utilizó el empleo de los caracteres hechos de madera para la técnica de impresión que ya se venía realizando desde el siglo II antes de nuestra era. Con la variedad de los formatos y la utilización de los colores, el papel surgió de la necesidad factible para los medios y el manejo del contexto del libro, comenzando su expansión universal primero en Corea en el siglo II, en Japón en el siglo III al igual que Indochina y Asia Central. En la India antes del siglo VII y en el siglo VIII en Asia Occidental, África en el siglo X, en Europa en el siglo XIII y posteriormente al descubrirse y colonizar el continente americano en el siglo XVI aunque, en los grandes pueblos mesoamericanos se utilizaba ya un tipo de papel con materiales sacados y procesados de la misma naturaleza como lo es el amate elaborado de la corteza del árbol.

La conformación del libro va adquiriendo formas predilectas y precisas, pasantes de la filiación conceptual único y artístico ensimismando los caracteres corporales, para dar la pauta hacia los albores de la reflexión donde los principios mágicos aún envolvían a los libros como objetos rituales sean de arcilla, papiro o pergamino en una relación que sobrepasaban los estatutos de la realidad para satisfacer las necesidades sobrenaturales.

Creaciones inéditas de estos antepasados que rozan los aspectos contemporáneos, para acoplarse en las nuevas formas de comprensión receptiva, rescatando de su involuntario confinamiento para ser sacados hacia la luz del tiempo pétreo, de la reliquia, del tabú, del poder; estos libros, los primeros, son el tenaz testimonio en la conformación de las mismas sociedades. "El libro es un objeto de la realidad exterior sujeto a condiciones objetivas de percepción existencia, intercambio, consumo, utilización... La manifestación objetiva del lenguaje puede considerarse en un momento y un espacio aislados: es la página, o en una secuencia de espacios y momentos: es el libro".¹

Considerándolos estos libros como alternativos, únicos y artísticos, se encuentra el escrito del mismo Corán, los escritos que conforman la Biblia judeo-cristiana, lo concerniente a la realización de los papiros por la cultura egipcia, los códices en los pueblos mesoamericanos, así como los pergaminos que son los textos escritos e impresos en piel de cabra o también de carnero; la invención del papel por la cultura china basándose en

fibras de bambú, con un sin fin de materiales desde las inscripciones en la misma piedra, arcilla, madera, tela, laminas de metal, en cera, así como las fibras sintéticas y naturales.

La selección de los materiales y la creación inédita adquieren los aspectos de la significación, en el proceso, se vislumbra el entendimiento que este medio precisamente de comunicación, tiene el carácter de enaltecer el poder, ya que sus principios de connotaciones meramente institucionales y religiosas, liberan ante su presencia un medio de control hacia los sublevados de cada religión y cultura.

“Aparece en Egipto esa luz laminada llamada Papiro, de la mente del hombre en su afán por encontrar el objeto que reviviera todas las condiciones de manualidad, belleza legibilidad para perpetuar su pensamiento. Enrollado en su varilla-alma, de madera o marfil, hacia un volumen (rollo) de hasta seis centímetros de grueso que cabía en el hueco de la mano. Desarrollando en posición de lectura tomaba el nombre de *Liber Explicitus*, de donde a nuestro juicio debe originarse el nombre del libro”.²

Sumergido en sus indicios, hay que hacer hincapié en subrayar que el libro efectivamente sirvió en función de sus caracteres mágico-institucional, un instrumento predilecto de los organismos jerárquicos, de la misma nobleza monárquica y de la escudería alquímica. Estos libros difundieron ante selectos grupos del entorno envolvente, transpuestos en el espacio temporal y restringidos en los bordes de la hoja-página.

Dentro de estas características el transcurso hacia el libro alternativo, ha revalorado los estatutos de los mismos materiales, desde las sensaciones visuales-táctiles, hasta las simulaciones picto-escultóricas, resguardados en la *lujocidad* de los ojos profanos y del resto de la comunidad.

Así con la evolución de la escritura y la invención del espacio perceptible que es el mismo libro, se logró la impresión del instinto de la creación que, conforman la notable concepción del mundo dentro de sus distintas etapas, misma que ha traspasado los devenires del tiempo.

La información retenida esencialmente en estos libros antiguos, revive nuevamente al contextualizarlos en el presente, son las directrices formativas de los pueblos, la integración de la comuna-tribu hacia la complejidad de las funciones que dictamina la unidad de la sociedad. También como secuela en función de expediente de los conocimientos pre-científicos y administrativos.

“La forma lingüística que la percepción adopta requiere un lenguaje propio y en expansión... mirar en voz alta... significa forzarse a seleccionar y devolver a un primer término todos los archivos lingüísticos y visuales que pueden resultar relevantes”.³



1. Schöffer Peter, Los Decretos del Papa IX. Grabado en madera y metal. 1473.

Una de las características que es preciso destacar es el mecanismo de lo cual, su proceso-elaboración, dio por entendimiento su visualización como aspecto subjetivo de la obra; como el exterior, la cubierta o el contenedor, estaba explícitamente interrelacionado con el interior entre textos e imágenes, impresas directamente o ya con los conocimientos predispuestos de las técnicas de la estampación artesanal, (como la xilografía que se viene utilizando desde hace más de 600 años) para así lograr el consenso objetivo después de los procedimientos anteriores, un ente con vida propia hablando metafóricamente de un ser-presencia, que atestigua los albores históricos culturales.

Alejados de la mano creadora, retoma su estancia y su cualidad informativa de los grupos sectarios que aún lo retienen, para consagrarse como la innata percepción elegida que el ser humano a contemplado en la verdad.

“El lenguaje transmite ideas... imágenes mentales que parte siempre de una intención: transmitir”.⁴

Retomando la concepción de que el libro es volumen, el tiempo consecuente marcaría en los elaborados pasos en la producción manufacturera, la iniciativa de la invención. A

mediados del siglo XV la imprenta manual redujo los costos que provocaba su elaboración, Johan Gutemberg tiene el mérito cosmopolita que despojó a muchos escribas que se dedicaban al quehacer de los libros únicos e inéditos, con la intención de una reproducción masiva de las obras que eran sujetas aun por las clases altas y eclesiásticas, una frivolidad que desplazó esos aspectos para que estuvieran al alcance de las masas, pero esta osadía también produjo cambios que se fueron perpetuando en al monotonía de su composición; hojas de tamaño igual. papel de baja calidad, cubierta alejada, desintegrada y sin relación con el texto etc.

Con la elaboración del texto de la Biblia cristiana de 42 líneas y la factibilidad de suplantar las placas de madera grabadas como contenedores de los textos por letras móviles de metal fundido, logró dar un gran salto revolucionario, no tanto de los procesos manufactureros sino que ya estaba al alcance de las clases marginadas del que podían tener el acceso para adquirir un ejemplar, a pesar del analfabetismo que predominaba y aún perdura en los sectores menos favorecidos.



2. McLean J., Coloreando el Grabado. Grabado en madera. 1829. Inglaterra.

Se pierde la pomposidad lujosa de su creación para resaltar la cualidad del contenido, adquiriendo a la par, el dinamismo de la distribución. El contenido resulta de mayor importancia ya que son los tesoros testimoniales de la comprensión y reflexión de los conocimientos. Peter Sheffer unos años después de la aparición impresa de la Biblia de Maguncia, incluye las iniciales en color del *Psalterio de Maguncia* (1457) despojando la destreza de los escribas que los dibujaba a mano, ahora integrados en la composición para la impresión tipográfica.

Durante los siglos XVI y XVII, el arte de la gráfica impresa entra directamente en los procesos tipográficos. La técnica xilográfica que desde el siglo VI se viene realizando por la cultura china, el grabado en laminas de cobre, se hacen cada vez más presentes haciendo hincapié en el claro ejemplo en la edición de Dante en 1481, donde las imágenes fueron realizadas con grabados en cobre.

En el siglo XVIII, el diseño de los libros cambia en su ornamentación haciéndose más rica, en cuanto a la complejidad de la composición así como en la realización para el diseño de las letras iniciales y las viñetas.

En estos menesteres William Blake produce un libro único, en que el mismo trabajo dentro de la composición, ilustración e impresión junto con sus poemas hacen de este trabajo, un antecedente de los libros híbridos artísticos.

Del libro antiguo se sometió a los campos del libro tradicional, empieza la confabulación de los aspectos formularios, del diseño convencional y estructural de los caracteres tipográficos, hasta lograr una sesgada y disgregada conformación.

“La tecnología del libro comienza en el siglo XV con la imprenta, imponiendo la idea de que un libro es un volumen de páginas de papel cortadas uniformes, fabricadas a base de tejido o pulpa de madera y encuadernados entre dos portadas o cubiertas”.⁵

En el siglo XIX sufre una lenta evolución hasta convertirse patrimonio de la burguesía y de la clase media alta, hasta alcanzar a la clase popular, pero fue a partir del siglo XVIII cuando la encuadernación se dirige hacia una sobriedad de estándares económicos.

Se introducen en la imprenta los procedimientos fotográficos, dejando obras de diferentes percepciones históricas y disciplinas filosófico-artístico y científico, sobre todo resaltando la ilustración y como gran ejemplo son las imágenes creadas por Gustav Doré. También se incluyó la iniciativa de otorgar categorías hacia las máquinas de impresión que se encontraban en pleno perfeccionamiento, dentro de los albores de la revolución industrial, pero su historia tiene los antecedentes de las técnicas chinas de reproduc-



ción, de las cuáles, se encontraban los sellos para la impresión en arcilla, los estarcidos (reproducción de un dibujo pasando una brocha o cisquero por un modelo previamente elaborado) estampados, así como las inscripciones sobre piedra para luego imprimirse con tinta.

Toda una gama de máquinas impresoras junto con las composiciones fotográficas (relegando a los estampados manuales con técnicas de grabado) y computarizadas, el diseño de la escritura y sus combinaciones posteriores, dan toda una gama que la normatividad que exige la impresión, se dirija hacia una realización distanciada de los principios con que se desarrollaron los libros antiguos.

“La producción del libro alternativo... es un cuerpo que no se agota como tampoco la producción de pinturas, esculturas o grabados, en donde se retoma no sólo las técnicas, materiales y herramientas ancestrales, sino temas que es motivo para nuevas propuestas”.⁶

Los compuestos en el proceso del papel, han desplazado del mercado actual, aquellos que eran impresos en pergamino o en pulpa de madera, ahora las sustancias químicas y sintéticas, dan prioridad en el presente inmediato e importante para los libros manufacturados en volúmenes con soluciones para la producción en masa, su consolidación, protección, identificación, atracción, evocación y promoción, hace de ello una estructura fría, sólida, firme, de tonos convencionales con el fin de llegar a un público alejado de los altos costos de las matrices.

“El libro tradicional es el resultado de algunas simplificaciones que no han sufrido, donde sus inicios, es el más común, se cifra a contenido y no se plantea como unidad, contiene páginas que le son ajenas y por lo regular, la estructura interior no tiene ningún contacto o relación con la estructura exterior y esta estructura contendrá un principio, un medio o mitad y un final”.⁷

En estas discrepancias se ha encaminado a retomar los valores guardados en la inclemencia temporal, para acentuar las acciones que han motivado las inquietudes de los libros alternativos. Las bases antiguas sirven de enlace nostálgico y a la vez de añoranza cuando la concepción que a lo largo de la historia el concepto del libro, ha transcurrido a la par de los pensamientos humanos de cada civilización y cultura, enfocado en la mira de los cuestionamientos individuales y dictaminando en su proyección inventiva del artista plástico, tal como se realizaba en sus principios, como emblema de poder testimonial, de control socio-político, deleite y conocimiento, cuya informalidad difiere de los estatutos convencionales que dictaminan hoy en día las normas establecidas pero ahora enfocado



hacia la reflexión individual y del entorno que lo envuelve sea de la misma realidad o del caos psico-patológico que retiene dentro de sus pensamientos, para acentuar esa reflexión en un trabajo distintivo.

Otra de las características principales predominantes en los libros alternativos es la proyección de la propuesta, donde la creación participe y dispuesta a canalizar las ideas y el carácter sustancial del pensamiento, vinculado en la referencia temporal e intemporal del dinamismo de la historia misma, se transfigura en una especie de cronógrafo y de efígie ante la indiferencia de las formalidades que lo congestionan y suprimen.

Libre de espacio y en la determinante conjunción del lenguaje creativo desde su concepción y posteriormente en su desenlace, el compromiso con la inquietud y el aprendizaje conlleva al concepto del libro, desencadenando en la ferviente decisión de ahondar en los cimientos para construir el reinstaurado comienzo del documento, adentrándose en un presente y rozando los límites de lo efímero y lo eterno.

“... es concebido, echo realizado y manufacturado en toda la extensión de la palabra por el autor, son obras de arte visual y su principal característica es la de experimentar; alejándose de los convencionalismos, maneja a su antojo determinadas imágenes de su memoria visual con el fin de transformar un espacio determinado y reinventarlo; procurando ser distintos a los miembros de su misma especie por lo regular sus sueños anárquicos principian con la fuerza que los genera, la inconformidad”⁸

Ya alejado de los dictámenes corrosivos de la normatividad colosal, el libro alternativo roza los conjuros de la libertad y también del libertinaje; con las claras y congestionadas gesticulaciones provocadas por la mente convulsa que yuxtapone, los procesos que lo encomiendan como libro individual, siendo de responsabilidad personal su contexto elaborado si es que ese sea el deseo de integrarlo en el espacio elegido o temporal.

Los materiales son innumerables y dependerá en demasía de la creatividad imaginativa e inventora de cada artista plástico o diseñador creativo visual y que anhele en su desarrollo, un ente de cuestionamientos por lo cual, los partícipes que son los contempladores, podrán involucrarse si esa es la intención del creador, a ser parte de experiencias sensitivas en todos los aspectos que el cuerpo humano pueda percibir como tal. Todo es una integración palpable y relacionada entre sí; unidad compositiva de un aprendizaje de las encarnadas emociones de la mente humana.

“En sus entrañas circulan y sé metabolizan todas las disciplinas artísticas, busca el acoplamiento la complementariedad que contiene la forma, la expresión de una proposi-

ción a través de vectores significantes, formando cual forma escultórica al mismo tiempo en su cualidad, significativa y en la expresión del artista que los transita”.⁹

Las transformaciones que han proclamado los libros alternativos, siguen en vigencia y aunque sea el otro libro, resguarda en sus entrañas las funciones que lo ameritan como tal; los aspectos espacio-temporales, lo textual si es que existe y las imágenes que se pronuncian como contextos informativos interrelacionados entre sí.

Cada creación lograda es un sinónimo de identidad, sujeta a los interrogantes que se van produciendo en la medida, conque se va clarificando su acercamiento con la relación creador-espectador.

Sobre estas intenciones que la industrialización sistemática han proclamado en la desvirtuada decisión en simular sus intenciones de segregación, donde la capacidad receptiva se va disminuyendo hacia una introversión sujeta a las injerencias seculares del emporio de la mercadotecnia, convertidos en sujetos de códigos predispuestos, vano y reemplazable por toda esta osadía preseleccionada de los mundos de matrices computarizadas y virtuales; los libros, especialmente los alternativos, han sobrevivido como testimonio consecuente desde el transcurso por la estancia en el tiempo terrenal y atacados por su dureza receptiva, han perdurado como fieles integrantes tras el velo de la injuria voraz de la tecnología, que grita con sus cuerpos artificiales, su incomprensión ante esta presencia que pide su integración con el reactor maquinal hacia una producción formativa.

Hay que reconocer que la tecnología después de la gran revolución de los años 80' por medio de los mecanismos computarizados, transformaron radicalmente los medios de comunicación. Con los nuevos sistemas de computo personalizados, una década después se produjo un gran cambio en el proceso y en el desarrollo del libro, que junto con los campos y programas sistemáticos para el diseño, fueron preparando el camino para la conjunción de los libros electrónicos, evolucionando hacia un libro electrónico donde su conservación y difusión como propuesta alternativa aun no desplaza a los libros tradicionales, ya que su enfoque es distinto pero con una función común al cuál comparto las palabras de Renán: “Perpetuar la memoria de los hombres”.¹⁰

“La participación del futuro resulta exagerada incluso para el propio artista que retrocede ante el sentido común de su época”.¹¹

A lo largo del tiempo circundante, la historia de libro desde sus antecedentes mismos como lo fueron las tablillas sumerias con inscripciones ya cuneiformes, la aparición en Egipto del papiro, los *libros mariposa* de Japón, la escritura en pergamino, los *infolios* de la época medieval europea, hasta su contemporaneidad de las ediciones, tuviera relevancia

tras empezar las discusiones en la búsqueda que no fuese dictaminada por algún ente rector; siendo así proclive para que corrientes y movimientos post-modernistas del siglo XX (como lo fue el movimiento futurista) dieran cabida a ser integrantes de la confrontación que discurría de enajenación sectorial, sin embargo, estos manifiestos refutaron sobre todo dentro de los cuestionamientos entre las inconformidades de velos nihilistas y que posteriormente reinterpretaron hacia un entendimiento lascivo para algunos sectores represores y que a pesar de su oscura utilización, el libro alternativo traspasó las barreras que lo confinaban como tal, para su expansión en primera instancia, como herramienta social y de las necesidades que el creador ha transpuesto ante su presencia.

2.1.1 EL LIBRO EN EL ARTE DEL SIGLO XX

Los acontecimientos socio-políticos y culturales que instauraron los nuevos lineamientos, intervinieron en la constitución de las ideas, con el fin de otorgar a la creatividad exigente, las herramientas que ayudasen en su cometido consecuente.

Tales fueron los manifiestos de los diferentes movimientos artísticos y también socio-políticos del siglo XX: *Futuristas*, *constructivistas*, *vorticistas*, *surrealistas* y del *bauhaus*, que dieron prioridad a la convergencia de las inquietudes sobre los cuales, se regía dentro de los sistemas convencionales.

El fundamento principal para la conformación de estos cuestionamientos, es la renovación entre la innovación y los aspectos tradicionales, la hoja como espacio artístico y de composición, explorando en la experimentación, la utilidad de las reglas establecidas junto con las orientaciones tangibles de cada creador, aspirando a que el libro sea un objeto de nociones estéticas y eventualmente de significación artística.

Estos caracteres *vanguardistas*, dictaminan en un cuestionamiento hacia las apariciones de los cortos caminos tecnológicos que conlleva a una alteración sistemática de los roles cotidianos, cambiando de esta manera las perspectivas y apreciaciones que el mundo global retenía en sus preceptos.

Con un sentido de la velocidad, las primeras invenciones fueron encaminadas a dar un lugar en la transformación de los medios de transporte y a la vez cambiaron el estilo de vida. Una de ellas en que la expresión artística adoptó entre sus lineamientos fue el cine, para que el espacio y el tiempo se volvieran a redefinir.

Surge así a principios del siglo el *Futurismo* tras el manifiesto de Filippo Tomasso Marietti en 1909 en él *Le Figaro*, que proponían la destrucción de lo solemne, de lo sagrado, con un claro énfasis de destruir toda índole conceptualista del arte, en contraparte de exaltar la tecnología y por supuesto la violencia; incisivos fundamentales hacia un mundo y un arte novedoso, cuya prioridad era contrarrestar los avasallantes formalismos que regían en las actitudes artísticas, para provocar una inquietud con tonos reflexivos en el pensamiento, así como el establecimiento de las bases y del análisis de los mismos materiales.

Posteriormente siete años después de su revolución, el movimiento futurista ruso inspirados por el manifiesto italiano y que gozaba de una gran popularidad entre los obreros, cuyos métodos tecnológicos de impresión llegaban las clases populares. Entre carteles y volantes, el *Futurismo* difundió sus ideas vanagloriándose de haber llegado a los espacios no artísticos con la iniciativa de cambiar el arte y la cultura de Europa. Ejemplo de ello fue la publicación primero en Italia con el libro *Zang Tumb Tumb* por Marinetti, cuyas características fueron el manejo de los diversos recursos en al tipografía ornamental.

Considerando ya la página como un espacio de creación desde 1910, en Rusia, acoplaron las ideas del arte y la política en una unidad libertaria de la cultura proletaria. En 1917 se produjo toda la propaganda entre volantes y folletos de la reciente Unión Soviética prácticamente por artistas rusos. En 1923 se publicó el libro *Para leerse en voz alta*, que incluía trece poemas de Malakovski y diseñado por Lissitzky cuya propuesta fue la localización expansiva de la lectura. En la década de los 30', Marcel Duchamp produjo y publicó *La marée mise a un par sos celibataires* conocida como: *La caja verde* (1934) con el sobrenombre de *Rose Solavy*.

En esta misma década los surrealistas donde compaginaban sus ideas con el inconsciente imaginativo, tras sus ensueños, la locura, el azar y desde luego de la espontaneidad, que daban en sus principios una nueva forma de expresión creativa; producían y publicaban revistas dirigidos a cualquier tipo de público, llámese artístico o no, cuya experimentación en las composiciones fotográficas y cinematográficas era con el fin de ampliar aún más el panorama después de su ardua exploración.

Nacieron revistas como el llamado *Minotauro* de París, la revista *VVV* por André Bretón exclusivamente para los acontecimientos de los surrealistas, que comunicando a través de la forma táctil y estructural, comparten esta misma visión con Joseph Cornell y Munari, que se caracteriza por la inclusión de objetos personales, banales y cotidianos,

donde lo importante es la conformación de la composición visual.

Desde el siguiente periodo que comprende los albores de la Segunda Guerra Mundial, muchos artistas de todas partes del mundo se trasladaron de París a la ciudad estadounidense de New York, prácticamente en una huida ya que estos acontecimientos afectaron el trabajo creativo europeo.

La vanguardia que surgió con la premisa de Duchamp, da importancia a las actitudes artísticas al tener una mayor significación que el mismo objeto, donde el proceso creativo también es importante ante la producción del objeto en cuestión. El libro de artista es una producción heterogénea, es decir, la composición de caracteres diferentes pero conformados en un espacio interrelacionado entre sí.

Otras producciones de los surrealistas son los editadas y publicados por *Soleil Noir* (Sol Negro), cuyo interior se encontraban los textos de un escritor dentro de un contenedor escultórico elaborado por un artista plástico.

A mediados de la misma década, Georges Hugnet realiza la encuadernación de premios a los escritores surrealistas, denominándolos como libros-objeto, dándole más prioridad a las esencias estéticas del material envolvente picto-escultórico, tal como se definen las características de estos libros.

“El diálogo silencioso comienza con la presencia del objeto, hasta tomar la forma de una pregunta... la presencia de la interioridad del espectador que momentáneamente ocupa el lugar de su compostura formal originario... el espectador... se mueve entre lo que la obra le sugiere y el reconocimiento de sus propias sugerencia, las obras de arte son exteriores solo en apariencia... llevan fragmentos de humanidad que aparecen al ser develados por la mirada atenta de alguien... nos invitan al diálogo”.¹²

En los albores de la post-guerra a mediados del siglo XX, Dieter Rot nuevamente inicia las publicaciones de los libros de artista y los libros objeto, encuadernando entre viñetas y álbumes periodísticos retomados de los medios masivos de comunicación (1961), el material mismo para las ediciones contando con número de página y firma, proclamando la destrucción del mismo libro tradicional.

De descendencia suiza con residencia en Islandia y Alemania, Dieter Rot produjo entre el periodo que comprende de 1954 a 1957, libros para niños o *kinderbuch* elaborados con distintas planchas de veintiocho páginas, exaltando la esquematización geométrica. En el año de 1956 realizó el libro *S*, una secuencia de la letra escrita en máquina con dimensiones de 15 x15 cm. , encuadernado con tornillos.



En esta misma década de los años sesenta, George Maciunas, cuyo objetivo era el de utilizar y renovar las técnicas de impresión a bajo costo para la producción masiva de tarjetas, postales, carteles, manifiestos y desde luego los libros alternativos, dio nombre al llamado movimiento *FLUXUS* manifestando la experimentación sobre la descomposición de los materiales del objeto artístico; no recurren al sistema comercial del arte si no que sus medios son iniciativa de los propios artistas.

El movimiento *FLUXUS* europeo y estadounidense, retiene en sus principios la democratización del arte, basados claramente en las concepciones dadaístas aboliendo las distinciones entre una vida común y cotidiana y el arte mismo, en negativa con las fronteras del creador con el espectador, excluyendo las nociones aristocráticas de las cuales el arte se había enviado.

En todas las publicaciones alternas, se presentó como un proyecto de democratización que el arte necesitaba, rechazando desde un principio las distinciones que hay entre el creador y el mismo espectador, cuestionando la jerarquía de los medios de expresión tanto en el ámbito de lo artístico y los que no lo son, así como en el acercamiento de los medios impresos y en el libro en sí; acrecentando la intelectualidad en la creación, en oposición al contexto lírico y subjetivo del expresionismo abstracto.

“El libro es ahora producción de placer que no obedece años o leyes de la fantasía. Cada producto es un juego de orden y desorden y a través de este conocimiento sensible, los artistas procuran darle una dimensión concreta a la forma, al espacio y al tiempo”.¹³

Robert Flitov integrante de esta corriente, realizó un anti-libro basándose en tarjetas postales que se enviaban de uno a otro titulado *Comida abundante para un pensamiento estúpido*, así como Ray Jonson que utilizó el mismo medio de comunicación con su *Art Mail*, que a partir de 1955 funda *New York Correspondence Schoc*.



3. Lara Magall, "Libros de Artistas". Catálogo.

Despojando la funcionalidad del libro propio de los principios *dadaístas*, a principios de los años 60', Erick Dietman y Marcel Broodthor, quitan esas cualidades directas del libro tradicional otorgándole un nuevo carácter, en la consumación expansiva de la interrelación expresiva e inventiva imaginaria.

En cuanto a la fabricación y distribución, se reducen los costos de producción, siguiendo los caminos de la red postal y también de librerías que enfocaban su interés sobre las innovadas presentaciones, muy alejados en ese momento de la distribución del gran y sectario mercado del arte.

Dick Higgins funda en el año de 1964 *Somethig Else Pres*, dedicado a producir obras que fuesen acercándose por medio de la red de librerías al público en general, paralelamente y en relación con la publicación de Yoko Ono titulada *Grape fruti*, con ideas concretas de expansión. En el año de 1966 se publicaron los libros de *Sunset Pret*, con fotografías que mostraban un amanecer-atardecer por Edvard Ruseka. Otro libro titulado por él: *Über das resalten das allgerneinen zo...* (Sobre el comportamiento de la generalidad hacia...) se caracteriza por contener esta misma frase extendida letra por letra a lo largo del libro.

Todos estos parámetros sobre las cualidades de los libros alternativos-artísticos, como las sensaciones táctiles de progresión y memoria, ya son rasgos asimilables para constituirse en una distinción entre los planos de las demás expresiones artísticas.

Este proceso en su desarrollo hace de sus variados lineamientos contra los modelos predilectos de la aristocracia en el arte, de ese ideal creativo y único contra la cofradía de

la difusión múltiple, término que adoptó Dense Rene en lo cual se refiere a que las obras pueden ser reproducibles y por lo tanto conservan el emblema de la originalidad y de la autenticidad, utilizando para dicho fin los mecanismos y las herramientas de los medios de comunicación masiva y reproducible como lo es el disco, el cassette o el video, dominando por supuesto los parámetros del libro.

"La desvalorización de lo bello en beneficio del contenido y de la significación, a la vez que el cuestionamiento de la obra única por el múltiple hacia el libro de artista, es un centro de las aspiraciones convergentes de los creadores que a comienzos del siglo, reivindican una responsabilidad intelectual y social; *construivistas, dadaístas y surrealistas*".¹⁴

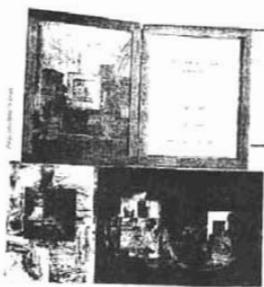
Dispuestos a contrarrestar los embates que retenían la obsoleta conformidad, hubo el interés por parte de varias empresas que producían libro como lo es el caso de *Chicago Books* en Manhattan, haciendo la invitación a los artistas para que pudiesen colaborar por medio de sus trabajos en prensas *offset*, que a raíz de la Segunda Guerra Mundial las prensas revolucionaron, brindando en la industria en progreso, un campo de vertiginosa y ardua explotación para los propios artistas, así como *Art Metropole* de Canadá con la difusión y distribución de los libros de artista. La librería *Centro Di* en Florencia, elabora y distribuye al igual que en Londres, Inglaterra por la *Nigel Greenwood*.

Sin embargo tras su aparición como espacio de creación, el libro alternativo no había tenido una concepción crítica de su contorno, ni estudios que avalaran su desarrollo, si no que solamente el compromiso era en sí mismo con la obra del creador y el espectador contemplativo y participativo.

"El libro de artista es en sí una obra y no el medio de difusión de una obra. Esto quiere decir que el libro ya no es un simple vehículo de transmisión de un contenido es una forma ligada indisolublemente a la expresión y el significado; una construcción, realizada en su totalidad por el artista".¹⁵

Fue hasta el año de 1970 cuando se realiza un primer ensayo en torno a las publicaciones alternativas, el autor Germano Celant habla sobre el tema, dando entrada a que en 1977 se lograra una exposición internacional dentro del evento de la sexta *Documenta*.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



4. Talmor Libic, "Libros de Artistas". Catálogo.

Es precisamente en esta década, que el desarrollo tecnológico tanto en los aspectos ideológicos, fueron utilizados por los propios artistas plásticos para su producción y desde luego para comunicarse, adquiriendo así la facilidad expansiva por medio de la difusión meramente independiente, de todo aquello que estuviere relacionado con cualquier institución elitista de la cual, el arte, se había estancado.

Con las características maleables de lo portátil, económico, y accesible hacen un paréntesis para que las investigaciones que se realizaran, fuesen integradas y así poder enriquecer los aspectos teóricos con la producción resultante.

Estas tendencias que se originaron dentro de las décadas de los sesenta y setenta, son incisivos importantes para que el desarrollo tecnológico vaya a la par con las corrientes artísticas de su momento, siguiendo los senderos de la comunicación hacia un enfoque de transformación trascendental.

"El diálogo del público con las obras de arte va más allá de la experiencia subjetiva que representa, afecta a la propia obra situándola y necesiéndola muchas veces... conceptos como contemporaneidad para ser estáticos y clasificadores, en lugar de plataformas desde las que poder transformar el proceso de mirar, en un proceso de investigación intelectual".¹⁶

Con estos preceptos de la constante transformación, su valorización retoma un auge donde la industria reserva un espacio para su desarrollo, tal como se demostró con la presentación de libros de artista en la feria de Frankfurt en el año de 1981. Su causa hace que

se propicie la apertura de diversos y variados talleres y galerías en países como Estados Unidos, Canadá y Europa donde se dedican a la producción de ediciones limitadas junto con ejemplares únicos.

Tal es el ejemplo del *Printed Matter* de New York y el *Art Metropole* en Toronto, Canadá, que sirven de redes de distribución para la difusión ya sea de mayoreo o si es el caso al menudeo, así como la posibilidad de presentación y exposición como lo son: *Art Works* de Judith Hoffberg en Pasadena California, *Franklin Furnace Archive* y el *Center for Visual Studies Workshop* en New York.. *The Space* y el *Center Visual Art* en Oakland, California, Estados Unidos. *Other Books and So* de Ulises Carrión y *Art Somethig* en Holanda, *X Changes* en Canadá, *Stampa and Post-Scriptumen* en Suiza, *Post-Scriptumen* en Bélgica, *Kunstlerhaus* en Alemania, *Zona*, en Florencia y *Mohammed* en Génova, Italia.

El taller *Arte Dos Gráfico* fundado en 1978 por María Eugenia Niño y Luis Ángel, a la par con sus estudios en las Facultades de Bellas Artes e Ingeniería de la Universidad de Colombia en Bogotá, que en su principio se dedicaban a la publicación de carpetas de serigrafías para su comercialización. *Sextante* que desde 1986 a 1994 han producido y editado unos treinta libros de artista, entre portafolios y carpetas de grabado repartidos y comercializados a lo largo del continente americano.

“La apreciación de un objeto, de una imagen, de un sonido...no concluye hasta que es explicada de alguna manera... hasta que queda fijada en el lenguaje... la experiencia busca una forma en la que fijarse para ser retenida y transmitida... una situación similar a lo de la capacidad creativa, la cuál no se reconoce como tal hasta que no cristaliza en un producto”.¹⁷

Los libros alternativos se han encaminado hacia una liberación expresiva dentro de todos sus quehaceres corporativos de edición y publicación concreta; un énfasis preliminar ha señalado que el surgimiento de estas actitudes ante el contexto sea conceptual o no, ha servido de interés público, ya que su exigente demanda da la prioridad a que el camino que retiene entre sus formas, los instintos de la autenticidad vaya junto con el desarrollo tecnológico, ayudando en demasía para que su expansión y producción se enriquezca con las técnicas y métodos consecuentes de la creación artística y que de alguna manera el despertar lo consagre en la pluralidad de las manifestaciones artísticas, que dictaminan los procesos imaginativos de invención y de creatividad.

Por lo tanto el surgimiento demuestra con las intenciones realizadas, el establecer espacios donde el comienzo de la misma producción, sea revalorado hacia una notoriedad

que vincula claramente en el trabajo con el espectador y que, en el hecho de ser partícipes de la obra en sí, no es excluyente de conformar una vía de comunicación, ya que los impulsos que retienen y predominan en su voz propia, difícilmente perderán la unidad que viene integrando desde sus orígenes.

2.1.2 EL LIBRO EN MÉXICO

Los comienzos por lo cual el libro esencialmente aquí en México ha transcurrido a lo largo del tiempo, tiene cabida en los principios bajo las influencias que dictaminaron las culturas prehispánicas, cabe señalar que su instrucción en el desarrollo de las civilizaciones autóctonas, sirvieron de medio de comunicación y de control hacia las masas, ya que su disposición como tal era restringido a un cierto grupo privilegiado entre gobernadores y líderes del sacerdocio.

“Son herederos de esa convención plástica los tlacuilos que escriben pintando o pintan escribiendo, ellos representan aún una tradición en la que no se puede pintar sin escribir ni escribir sin pintar”.¹⁸

Estos primeros libros son los llamados códices, que si bien eran producidos con materiales estrictamente extraídos de la misma naturaleza, compartían las características de los otros libros de la antigüedad europea y del resto del mundo que hayan creado. Tomando como ejemplo a la cultura de las civilizaciones mexica, maya, mixteco y tlaxcalteca, por elaborar principalmente estos códices basándose en papel de amate y piel de venado, dieron la singularidad a su estructura formada por una tira con dimensiones que van desde los veinte o veinticinco centímetros de anchura y de unos cien o ciento veinticinco centímetros de largo, sin embargo existían algunas que llegaba a medir hasta cien metros.

“Los antiguos mexicas tuvieron un sistema de escritura... una manera de transmitir nuestras antiguas lenguas y los pensamientos que le son propios, a través no solo de los sonidos, sino con imágenes complejas por sus colores y composición dentro de un cuadro”.¹⁹

Estas tiras se doblaban para formar pliegos que daban la simulación de una hoja; su lectura empezaba primero de un lado para concluir por el otro extremo opuesto de la tira. Por medio de la escritura ideográfica histórica y administrativa, se hacían unos cortes dentro de sus páginas para darle una forma de biombo y que hoy su inventiva,

puede colaborar para darle una reestructuración con el fin de enriquecer aun más sus principios ideológicos.

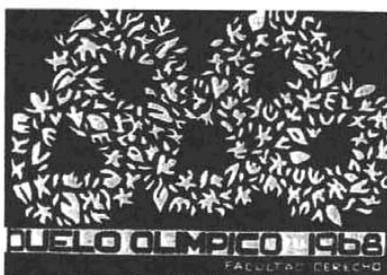
“El impacto del presente abre generosamente las puertas a una historia significativa del pasado, de igual manera que la simple información factual ocupa la memoria sin ampliar el abanico de herramientas intelectuales con las que afrontar el futuro. La percepción estética, la percepción de las cualidades artísticas de un objeto, es un acto de seducción”.²⁰

Ya con la historia escrita y de los acontecimientos culturales que han venido formando la estancia de los estándares preestablecidos, el libro alternativo después de este gran salto que retuvo en los orígenes así como en el extranjero, su desarrollo se fue encaminando en la alternancia con las demás manifestaciones que en resolutive, adquirieron los velos de la inconformidad por los estatutos socio-políticos y convencionales, dirigidos hacia la expresión con nociones artísticas y de difusión de las ideas.

La revolución tecnológica de los medios de comunicación era en sí, una experimentación personal donde los paradigmas de los cuestionamientos sociales, vinculaban en el estímulo de encontrarse así mismos, entre la desintegración y contradicción de los parámetros normativos y costumbristas, que la tradición obtusa renegaba en renovarse.

Esta vanguardia que marcó en la década de los 50' y posteriormente la de los 60', tuvieron reminiscencias antecesoras tras el movimiento *estridentista* con claras insinuaciones futuristas y dadaístas entre los años de 1921 y 1927. Manuel Maples Arce junto con Germán List y Ramón Alva contra-inventaron las formas de expresión artística tanto en la difusión como en la renovación.

Los cambios que se fueron produciendo por esta masiva inconformidad, tienen sus inicios esenciales tras los movimientos estudiantiles y sociales que marcaron la década de los sesenta y en especial en el año de 1968 aquí y en todo el mundo. Estos acontecimientos provocaron a que la joven generación en su momento histórico, intentara dar los pasos para los cambios precisos hacia una revaloración constructiva, en contra de las ordenes socio-políticas y culturales.



5. Anónimo, "Duelo Olímpico 1968, Facultad de Derecho". Grabado en madera. 1968.

Buscando las salidas que comprometieran su instinto expresivo, junto con las demandas y exigencias principalmente de caracteres socio-políticos, produjo las iniciativas para difundir las ideas por medio de los impresos de cualquier índole y orden, dando prioridad solo al mensaje y que sirviera de arma pública y social, provocando que los estudiantes convirtieran sus aulas y talleres, en centros de divulgación propagandística donde algunos artistas así como profesionistas de toda índole, se organizaron en pro de la democratización.

"La temática se basa en al reinterpretación de los símbolos que el gobierno había lanzado con motivo de los Juegos Olímpicos".²¹

Entre boletines, manifiestos, folletos, periódicos, proclamas y circulares, la generación estudiantil opta por las impresiones rápidas y económicas, ya sea por medio de un mimeógrafo o pequeña imprenta que fortalecía aun bajo costo la divulgación de las ideas y los pensamientos.

En las grandes protestas tuvieron como aliado distinguido a estos mecanismos tecno-manuales como lo es la máquina de escribir, las prensas portátiles y por supuesto el principal aunque no hay que restar importancia a las demás, el mimeógrafo, método de reproducción que se basa en los principios de estarcir o pasar tinta a través de una malla, donde se podía utilizar estenciles de acero o electrónicos junto con las tintas grasas.

Este método se hizo participativo con las nociones del diseño innovador de la escritura y del lenguaje visual, así en la selección de los materiales principalmente el papel convencional para la impresión múltiple que exigía la rapidez y la solidez de la acción, retomando también las técnicas de grasado tradicional con un nuevo enfoque en su realización.



6. Anónimo, "CNH, Libertad de expresión". Gradado en madera. 1968.

El medio productivo hizo que las autoridades represoras trataran de controlar y desaparecer los núcleos del movimiento, haciendo que los fabricantes de los materiales se sometieran a sus disposiciones dictatoriales.

"La expresión que enaltecía a esta pequeña prensa combativa se hizo notar repetida veces. El jueves 25 de julio de 1968 los alumnos sorprendieron a la policía con volantes impresos en la Facultad de Filosofía y Letras. El 5 de octubre fueron capturados los alumnos que pegaban volantes en Tacubaya, y en otra hora de ese mismo día la propaganda del movimiento fue destruida por agentes policíacos".²²

Mucha de esta propaganda se elaboró de manera clandestina en los talleres de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en San Carlos, algunos trabajos están documentados en una publicación posterior, con el título *Gráfica del 68*, editado por la ENAP.



7. Anónimo, "Por qué? Represión al deseo de Democracia", Grabado en linóleo. 1968.

Hay que recordar que el movimiento estudiantil de 1968 se encuentra registrada en panfletos y hojas que realizó el mismo mimeógrafo por esa imposibilidad y de los obstáculos que los sistemas del poder hacían a la conciencia social, vaciando con discriminación a los supuestos súbditos.

Estos libros de lo cotidiano, de la memoria por lo cual los tradicionalistas no han mantenido como sus sellos características de las industrias manufactureras al carecer de las exigencias de los estatutos formularios en cuanto a los modelos preestablecidos, pero que tienen la particularidad de la personalidad avasallante ante su eminente presencia, consagrada bajo la responsiva de cada creador.

Estas obras que salen de las condiciones convencionales, que rozan lo efímero y el anonimato que en muchas de las ocasiones jamás salen a la luz pública.



8. Símbolo, Proceso Pentágono.

Después de los acontecimientos represivos de 1968 principalmente, la actitud artística tuvo una índole callejera, hacia los sindicatos, a las comunidades y colonias populares. Una estrategia artística sin ningún fin partidario o político, sino en ir en contra de las murallas del aparato elitista y enajenado de los promotores del arte conformándose así, tras las experiencias particulares el movimiento y de los grupos en la década de los setenta.

Entre los años de 1973 y 1979 con los principios de un movimiento sin programa, ni manifiestos, pero con la solidez de un arte, colectivo, apegados al proceso creativo, surgen los grupos *Suma*, *Taller de Investigación Plástica*, *El Colectivo*, *MIRA*, *Germinal*, *Marco*, *Taller de Arte Ideología*, *Proceso Pentágono*, *No-Grupo*, *Peyote y Compañía*, *Arte Acá*, *Fotógrafos Independientes*, donde la diversidad y la pluralidad de las posiciones junto con los consensos y contextos que daban el impulso de un movimiento unido para realizar acciones, tales como arte de la calle, arte-proceso, arte sociológico, arte pobre, arte correo, así como *performance*, instalación, pintura, dibujo, neográfica, entre otros.



9. Logotipo, Grupo Germinal.

Estas organizaciones formaron parte de una ruptura hacia los museos y las academias para apropiarse por medio de la expresión artística, las calles, los centros nocturnos, los cafés y otorgarle, un lugar a la vida cotidiana donde los recursos materiales precisamente, fueran la misma chatarra y los desperdicios, con el fin de reciclarlos y renovarlos en una nueva significación. "Para estos grupos, la creación artística es un instrumento de transformación social y por lo tanto tiene que ser integrado a la fuerza de producción obrera a fin de compartir su lucha, contra la alineación que produce el sistema capitalista.

Por esa misma razón, rechazaban el calificativo de artistas prefiriendo considerarse como trabajadores de la cultura".²³

Desatacando algunos como *Arte Acá* que desde 1973 se enfocó principalmente en la búsqueda de nuevas formas de expresión paralelas con las nociones del medio urbano. En 1974 el *Taller de Arte Ideología (TAI)*, tuvo sus prioridades en abordar los análisis mediante la difusión de sus textos de connotaciones estéticas, con una clara relación al marxismo inmediato trabajando y aportando en colectividad, para los diversos movimientos populares. Los grupos *SUMMA* (1976), *MIRA* (1965) y *Germinal* (1978) fundados por integrantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos y la Esmeralda donde su quehacer plástico, se llevó directamente a la urbe citadina o mejor dicho, a la calle misma, siendo una propuesta alternativa en contraparte con los mecanismos académicos, renunciando como el grupo *Germinal* a los estándares elitistas del arte para involucrase mediante la ironía, la denuncia y los tonos meramente subversivos de protesta popular activa.



**GRUPO
MIRA**

10. Logotipo, Grupo MIRA.

El grupo *MIRA* creó obras gráficas enfiladas con la pretensión de una transformación social, donde se mezclan textos e imágenes con fines didácticos, alejados totalmente de las nociones de la historieta. *Proceso Pentágono* compartió la misma visión enfocada hacia una tridimensional de sus objetivos, que trabajados mediante un análisis de la

realidad política, experimentaron las formas de expresión para captar la atención de los espectadores y pasivos.



11. Símbolo, Taller de Arte e Ideología.

“Cada uno de estos grupos fundados durante la segunda mitad de los setenta, se estableció sobre bases propias, desarrollando conceptos teóricos, plásticos y recursos técnicos a veces muy diversos. No fue una reunión de artistas que compartieran un criterio formal bien definido, si no de un agrupamiento de individuos que trabajaron en diversas ramas culturales y que compartieron las mismas interrogantes, sin que esto implicara la imposición de una solución única.”²⁴



12. Logotipo, Grupo SUMA.

Con los sólidos cimientos que prevalece en los libros alternativos, en México se revive y cobra auge nombrándose como una etapa predilecta: *La edad de oro* que comprende el periodo entre los años de 1976 y 1983, por producir los más diversos ejemplares en las asociaciones de editores autónomos, llámese revista, periódicos, diarios o propiamente las ediciones exclusivas de autor

Algunos le han llamado *producciones de aspectos marginales* e irrelevantes tal como se demostró en la *Primera Feria Internacional del Libro en México*, auspiciado por la UNAM al aparecer por vez primera, editores independientes mostrando trabajos de ediciones privilegiadas y que de antemano vanagloriaban al no estar cercados por lo tradicional; pero su estancia fue pasajera al no despertar el interés por parte de los organizadores y demás participantes exponentes, porque salieron y rebasaron las expectativas que no albergaban en las otras ediciones normales.

Sin embargo, estas coproducciones siempre sí despertaron el interés al cual nunca se pensó en una comercialización de las obras mismas y que por medio de prensas pequeñas, manuales o electro-mecánicas que surgen al margen de la industria mercadotécnica, formaban parte de la independencia entre editores y autores autónomos.

"El arte no espera como mínimo en primera, una mirada de comprobación, de reconocimiento sino que solicita la contemplación como finalidad en sí misma..."²⁵

Con la pancarta de una frase expresada en alguna manifestación: *Prensa corrupta y mercenaria de la verdad*, salen a la luz publicaciones como las de Raúl Trejo Delarbe titulado *La Prensa Marginal*, junto con dos publicaciones sobre éste género *El Pueblo* y *La Hija Popular*. Aparece también la *Gaceta Universitaria* impresa en los talleres gráficos de la UNAM con el estatuto de ser difusor del Comité Coordinador de Huelga en los años sesenta y setenta.

Hay que destacar que estos surgimientos son el resultado de un estado sistemáticamente *petrolizado* tal como lo menciona Renán, paralelamente con el creciente auge y desarrollo entre los poetas y los talleres de ediciones alternativas; la actitud siempre fue la de confrontar los terrenos dogmáticos del encasillamiento ortodoxo.

"La necesidad de editar un libro, de hacer el modelo rudimentario para llevarlo al editor y la intersección en el movimiento de esta voluntad por la visión de un poeta, quien descubre que ese modelo ya es libro y que puede producirlo el mismo usando el mimeógrafo, los sellos de goma y cartón."²⁶

Los autores extranjeros que vinieron a erradicarse aquí en México o que vinieron a preestablecer contacto, han integrado dentro de su expresión artística, las nociones de la cultura popular o simplemente para entrar en los cuestionamientos de los mecanismos hacia una crítica constructiva, de la gran diversidad que puede ser interpretada.

Tal es el caso de Elena Jornada, originaria de Buenos Aires, Argentina, que desde la adolescencia comienza su arduo trabajo donde la madurez alcanzada, lo encuentra con sus primeros trabajos presentados como lo fue: *S.O.S Aquí Nueva York* y que en México la Editorial Fernández lo incluye en su colección, cuyos materiales abarcaban el papel destreza, el cartón que se recicló impreso en los mimeógrafos Rémington bajo la disposición misma de la firma editorial.

Otro reconocido Personaje es Marcos Kurtycs de origen Polaco, arribó a México con la intención de destacar descubriendo tras su inventiva imaginaria, el artista plástico, diseñador gráfico y editor-impresor. Sus trabajos más sobresalientes son *La rosa de los vientos*, impresa en el mismo cuerpo pliegos de papel dando origen al libro humano, presentada en el Museo de Arte Moderno; *Acción al mediodía* en el que destaca el nacimiento del hombre, elevándose en un acto de impregnar de tinta sobre el fondo blanco del papel, impreso en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec.

Otro ejemplo preciso es la labor de Felipe Ehrenberg, que a partir de sus primeros trabajos en *Art Works* con sus sesenta obras realizadas en gran parte por mexicanos, funda en Inglaterra en el año de 1970 junto con Richard Kriesche la *Beau Geste Press* llegando a un total de 153 ejemplares publicados, elaborados en su totalidad con un estilo artesanal, careciendo de páginas, cubiertas y de estilos para su encuadernación; consecuencia de esta asociación es el haber fundado previamente el colectivo *Polígono* por lo cual se conocen.

Dentro de sus grandes proezas es la elaboración de un libro impreso dentro del vagón de ferrocarril en marcha, ejemplar memorial bajo el título *Edición del centenario de Thomas Alva Edison*, integrada por la recopilación de las opiniones, expresiones y de la *Música Experimental Ices* en el año de 1972 en Edimburgo, ganando un reconocimiento en el Guinness Records.

Regresa a México con la idea de proyectar una propuesta para consolidar la labor que se realizaba en la pequeña imprenta mimeográfica, producto de ello, es la iniciativa de instaurar una valorización que ponga en marcha las inquietudes de las expresiones junto con la máquina portátil de impresión. Autor, ilustrador, impresor y editor de sus propias

obras, Felipe Ehernberg retoma los aspectos teóricos y desarrolla un trabajo que insta a los demás interesados en aprender el arte autónomo de la impresión de libros alternativos titulado: *Manual del Editor con Huaraches*.

En la década de los setenta y de los ochenta, la revolución tecnológica se pronuncia como la revolución cibernética, siendo su auge un medio factible para los artistas y a los trabajadores de la cultura, recursos que la gran maquinaria daba como opción, volviendo hacia las expresiones de carácter individual, sin embargo los mismos miembros ahora ex-integrantes de estos grupos, mantienen el compromiso con las cuestiones sociales que retienen como exigencia continua.

Una selección de publicaciones que son también integrantes de los libros y revistas alternativas retomados de los archivos privados de Arturo Trejo y Raúl Renán, que sé público en *Los Otros Libros* del mismo autor, donde su influencia compaginó con las inquietudes universitarias a lo largo de toda la república de los que se pueden mencionar, sin excluir de ninguna manera a los que retienen dentro de sus estructuras formales e informales, las características de las ediciones alternas.

Publicaciones como el *Material de Lectura, Laberinto, Libreta Universitaria* de la ENEP Acatlán, *Quimera* y *Comunica* de la Facultad de Ciencias Polílicas y Sociales, *Garabatos* y *Pleonasmo* de la Facultad de Filosofías y Letras, *Arogenos, Letras y Puntos* de la ENEP, Aragón, *Era* de la Preparatoria 9, *Mascarones* del Centro de Enseñanza para Extranjeros, todos impresos en los talleres de la UNAM.

Por parte del Instituto Politécnico Nacionales encuentran publicaciones como *Nuestra Palabra, Cuento Manifiesto, IPN, Ciencia, Arte y Cultura; Textual* y *Torre de Papel* de la Universidad de Chapingo; *La Alternativa* y *Monitor literario* de la UAM, Xochimilco; *Papel de Envolver* y *Colección Luna Hiena*, de la Universidad de Veracruz; *Colección Granos de Trigo* y la *Poesía en Sonora, El Bicho* y *El Azote de los Bovinos* de la Universidad de Sonora; *Cuadernos* del Instituto Tecnológico de Tamaulipas y *Subterráneo* de la Preparatoria Popular Fresno y *Azogue* de la Universidad de Zacatecas.

Junto con estas publicaciones universitarias se encuentran también las revistas y las editoriales, que también poseen las características de los libros alternativos de lo cual, sobresalen: *La Máquina Eléctrica, Cuadernos de Estraza, Editorial Latitudes, Materia Gris, Papeles, Editorial Fantasma, La Máquina de Escribir, Versus Opción, La Carpa, que Sí, Nuevo Mal del Siglo, Cólera; Hecho en México, Peñola, La Cometa, El Telar, Dédalo, Alfa, Oso Horniguero, Sitios, Tierra Adentro, La Rana Jana, Dos Puntos, Inclus., Espiral, Corres-*

pondencia *Infra*, *As de Corazones Rojos*, *El Cieno Herido*, *Hogaza*, *La Pared*, *Consejo Popular Juvenil*, *Anzuelo*, *La Hormiga Errante*, *Márgenes*, *La Codorniz*, *La Azotea de Betabel*, *Letra*; *Juegos Cotidianos*, *Pequeño Sol*, *Hojas Sueltas*, *La Rosa Inmaterial*, *Cuadernos de Literatura*, *La Capilla*, *Tinta Aquí y Ahora de Monterrey*, *Zona Roja*, *La Hebra de Oro*, *El Centavo de Michoacán*, *Plan Oblicuo de Veracruz*, *Atrás de la Raya*, *El Zaguán*; *Tintero*, *Las Ventanas de Zamora Michoacán*, *Manatí*, *México Sociedad Anónima*, *Editoriales La Cocina*; *Ediciones Patronato Casa de la Cultura del Istmo de Juchitán*, *Oaxaca*. *El Colibrí*: *Poesía Volante*, *Tutuguri*, *Peñola 19*, *La Regla Tuvo*, *Buril*, *Magia Menor* *La Ballena Blanca* y *Controversia de Guadalajara*; *La acornada y Síntesis de Yucatán*; *La Vida Literaria*; *Sociedad de Escritores de México*, *Revista Mensual de Monopoemas*, *Sin Embargo*, *Gilgamesh*, *Virguín*; *Equus de Cuiliacán*, *Sinaloa*; *Puro Cuento*, *Opción*, *Periódico Cultural*, *Cartapacios*, *Segundo Piso*, *Palos de la Crítica*, *Le Prosa*, *Folios Diversos*, *Ediciones Cuadernos de Mensaje*, *La Cachorra*, *Linda*, *Cultura y Tránsito*, *Campo Abierto*, *Revista del departamento de Cultura de Bellas Artes*, *Jalisco*. *El Matamoscas*, *Los empeños*, *Editorial Contemporáneos*, *La Víbora de Mar*, *La Mesa Llena*, *Acentos de Mérida*, *Yucatán*, *Infame Turba de Puebla*, *La Orquesta*, *Crea*, *México*, *Liberta Sumaria*, *Platero de Yucatán*; *Abra Palabra*, *Hiperión*, *Cuadernos del Caballo Verde*, *Panfleto y Pantomima*; *Pentágono*; *Martín Pescador*; *Papeles Privados*; *El Tucán de Virginia*, *Versus*, *La Flor del otro Día*, *Ediciones Villamisería*, *El Zaguán*, *La Brújula en el Bolsillo*; *Los Colonos de Tepito*, *La Bolsa y la Vida*; *Artificios*, *Varta*; *Ediciones el Callejón*, *A quien Corresponde*; *Vaso Comunicante*; *La Iguana de Colima*, *LA Rosa De los Vientos*, *ENKIDU EDITORES*, *La Talacha del INBA*, *Gaceta ENAP de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*.

“Comparar implica saber describir y saber interpretar... ver significa también a prestar atención y la atención responde a intereses personalizados... se insinúa el placer de mirar... se trata de una capacidad individual, totalmente interna tiende impulsivamente al exterior... mirar... es buscar una imagen... descubrir una imagen implica una actitud reflexiva atenta... observar es la capacidad de descubrir la realidad la de buscar y crear realidad... las imágenes siempre hay que crearlas”.²⁷

Otro ejemplo donde se puede destacar el trabajo de los libros alternativos, es la labor que se realiza en los seminarios-taller, impartidos por el doctor Daniel Manzano, junto con sus colegas más cercanos como lo son el maestro Pedro Ascencio, Eduardo Ortiz y Víctor Hernández entre otros personajes en las instalaciones de la ENAP-UNAM.

El trabajo dentro de estos seminarios-taller es prácticamente una consolidación de la propuesta, tanto en los aspectos analíticos-teóricos y los cuestionamientos del entendi-

miento práctico, cuyos resultados serán sometidos hacia una expansión consumada en un trabajo de lineamientos experimentales que junto con la expresión inventiva, tanto del ámbito creativo, imaginativo y testimonial, se vislumbra hacia la actitud de sobrepasar las restricciones que los libros convencionales conforman como tal. Donde la selección de los materiales y la realización clara del libro, se desarrolla todo en un proceso que no retiene en sus entrañas ya sean externas o internas, algún parámetro sumiso, sino que los contextos multidisciplinarios tanto en los aspectos sensoriales y lingüísticos dan una nueva significación de aquellos símbolos sean conceptuales o no, para una interpretación de tintes auténticos sin miramientos, reproducibles o con fines manufactureros comerciales.

Los seminarios-taller han abierto un espacio más, en que la creatividad se conjuga con los dilemas de la invención, conservando los instintos individuales pero no por ello, deja de tener presencia en los sectores para lo cual ha sido realizado, la divulgación de su conformación propia de la colectividad pública.

“... no se circunscribe únicamente a la creación de objetos artísticos a través de una técnica determinada, este también funciona como un seminario, en donde la teoría y la práctica se vinculan con el fin de obtener un trabajo de investigación cuyos resultados se reflejan en el objeto artístico”.²⁸

En la década de los noventa y principios del siglo XXI, el libro alternativo retoma un gran respiro regresando a los espacios que le fueron negados en el principio, ahora los museos y los centros de la cultura retoman su notoriedad, dándole una actitud revitalizada y logrando ser admitido como vivencia de la expresión, junto con el reconocimiento de la labor vanguardista de lo cual, no se pueda dejar a un lado ni siquiera, orillarlos a la marginación tendenciosa. A lo largo del transcurso en que ha evolucionado y revolucionado el libro alternativo, ganando ese lugar privilegiado donde la participación de la creación artística, se funda en el hecho que se distancia de la actitud convalescente del fracaso, sino que aflora a la frontal constante y renovante del proceso histórico y que conlleva a los senderos de la expresión artística colectiva e individual.

2.2 Características y definiciones

Retomando los incisos ya mencionados y partiendo de aquellos testimonios en la expresión del lenguaje creativo de los libros alternativos. Es complejo dar cualidades a un trabajo de estas características para que se sometan a normas institucionales.

Problema que se enfrenta en el pasado y en el presente inmediato los historiadores y críticos del arte ya que, ahondando en la configuración efectiva que se percibe como atenuantes definitorios para su determinación, es aún mayor la problemática por esa banalidad y la diversificación de los elementos iconográficos, significativos e interpretativos, así como las invenciones dictaminadas por la iniciativa individual del creador plástico, tratando de afrontar la justificación de la obra en sí, ya sea por su valor artístico, estético o funcional envolvente del lenguaje de la comunicación.

Cada etapa en la cual se ha presentado el libro alternativo, va asociado principalmente con el contexto personal y representativo junto con la noción histórica de cada creador, siendo así perceptibles la solución e innovación progresiva e instrumental para la adecuación con fines socio-culturales, producto de la reflexión expansiva transmitida en un hecho trascendental y perpetuada bajo los cimientos artísticos.

Una proyección más precisa para diferenciar el libro alternativo con los estatutos tradicionales, es simplemente que el libro siendo objeto, ilustrado, transitable o híbrido, es de la autoría misma del creador plástico desde su concepción y conformación, así como en el carácter resultante; es decir, que el artista tiene la plena libertad de estructurar sin ningún apego a la normatividad preestablecida su manejo, los confines que abarquen la trayectoria receptora dirigida claramente, en vincular una participación con el expectante-contemplador. Con este planteamiento se puede definir algunos elementos pre-determinados en la notoriedad de la obra en sí, distinguiéndose al libro ilustrado resultado entre el escritor y el artista gráfico, con un trabajo exigente dentro de las alusiones lujosas y selectivas en que los materiales escogidos, son de primera calidad a la vez que esta ambigüedad no dignifica a los que retienen en su conformación, materiales de bajo costo y no por ello se modifica su valor.

Después se encuentra el libro de artista, siendo el responsable directo el creador plástico en su totalidad productiva y de los innumerables métodos y medios para su realización multidisciplinaria, con un fin preciso: mantener la relación que existe con la obra del libro alternativo parte de su percepción y de la exigencia individual.

Otro apartado es el llamado libro objeto que por lo general, son ejemplares únicos donde la función radica en un lenguaje creativo, acorde con los valores significativos en su exteriorización y de las nociones perceptivas picto-escultóricas, perdiendo a la vez su cofradía interna como esencia que varía con los demás libros al carecer de la distinción narrativa y textual. El libro híbrido es aquel que alberga dentro de sus características algunos de los elementos anteriores; es una manifestación enriquecida de la pluralidad tanto en su desarrollo y realización, así como la de confrontación integral junto con los contextos multidisciplinarios propios del artista plástico, siendo copartícipe también, el libro transitable referente al movimiento y a la acción expresiva con claros tintes efímeros en el desenvolvimiento colectivo.

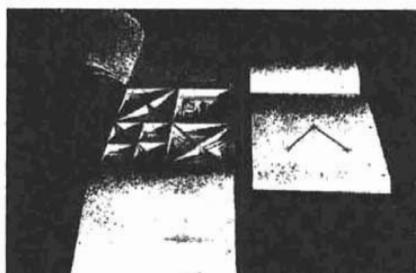
2.2.1 LIBRO DE ARTISTA

Los libros realizados por artistas que son el resultado propio de la exigencia que el mismo creador se ha propuesto, da prioridad en la relación del objeto y del contenido siendo los materiales para su conformación, complejos, casi infinitos. Es un proceso entre cuestionamientos teóricos-prácticos, vicisitudes conceptuales, libre de expansión, libre de cualquier cadena que obstaculice su idealización resolutive si es que esa pretensión exista como tal o no.

“Cuando un artista se interroga a sí mismo, es cuando con mayor facilidad nos interroga... las obras de arte son la fuente de confrontación más rica”.²⁹

Tiene su aparición más floreciente dentro de la década de los años 60's, tras la publicación neo-dadaísta: *Daily Mirror* de Dieter Rot en 1961; compuesta básicamente con materiales retomados de los medios de publicación masiva como lo son los mismos periódicos y revistas publicitarias. En el año de 1962, Edwar Ruscha de origen estadounidense publica su libro titulado: *Twenty-six Gasoline Stations*; libro fotográfico secuencial de veintiséis imágenes de gasolineras; su edición limitada sustenta un principio menor que los libros tradicionales, compartiendo las imágenes en un contenedor sin ninguna pretensión estética.

Estos dos trabajos dan inicio a una vertiente manifestante cuyos principios carecían aún de algún complemento teórico y crítico. Fue hasta el año de 1970 cuando aparece la publicación de Germano Celant, en que aborda estas nociones obteniendo un reconocimiento al presentarse la primera exposición referente también al mismo año, dentro de la sexta *Documenta*.



13. Guerrero Mauricio, "Libro de artista". Catálogo.

Los libros son la interrelación convergente entre los medios tecnológicos e ideológicos como proyecto artístico que ante la presión de los modelos elitistas en el ámbito del arte, su logro también se fue encaminando hacia la divulgación que actuaba dentro de la acción múltiple, un término dado por Denise René que a pesar de las limitaciones en las ediciones, se conservaba el privilegio de ser obras auténticas y originales.

Los artistas minimalistas profundizaron en el terreno de lo conceptual, enfatizando la función acorde a los términos didácticos y críticos de los proyectos, para informar dentro de su cualidad expositiva la estructuración de las ideas, así como de los análisis que conllevaban dicha acción; tales inicios tuvieron revelación en aquellos exponentes a reinterpretar e innovar los planteamientos formales e informales del libro alternativo, retomando como ejemplo las experiencias tipográficas que determinaban en un principio y consecutivamente, hacia las novelas-collage de Max Ernst y el libro testimonial de Duchamp con su *Caja Verde* que incluye las notas gráficas para la realización del *Cristal Grande*, entre fotografías, diagramas, sobres: aspectos gráficos de recopilación, propiciando en el compuesto de su propuesta una acción libertaria, donde los materiales sean maleables y táctiles, restándole importancia a los formatos convencionales.

Por su parte, Dick Higgins funda en 1964: *Something Else Press* destinado a presentar y editar libros de artista y de todas las innovaciones que la expresión artística protagonizaba a comienzos de la década de los años 60s. El libro de artista es una obra entendida como elemento integrante de un proyecto y que resguarda en sus características, la participación tanto de la expresión y las referencias significantes.

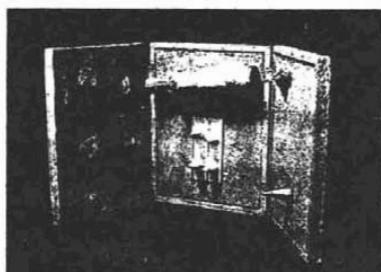
"Con la avanzada tecnología de imprenta, los artículos han descubierto en el libro una forma de diseminar sus ideas".³⁰

2.2.2 LIBRO OBJETO

Los libros-objeto como su nombre lo indica, es la intención de dar valores significativos estéticos: un espacio picto-escultórico de lo cual se va modelando conforme la iniciativa de la contemplación se dictamine, dando prioridad al exterior como pieza preferencial y perdiendo la noción de lo textual impreso en el interior. Son libros cuyo valor estético engrandece las alusiones de su espacio determinado donde los materiales, también varían siendo inexistente una lista precisa para su realización. "Siempre era el texto el tema del libro, nunca el propio libro como objeto".³¹

El libro objeto como tal, es una producción heterogénea dividida en dos tendencias; la primera de ellas, se inicia con los poemas objetos del movimiento surrealista y las encuadernaciones de Georges Hugnet a mediados de los años 30's, que dirigidos para sus amistades le dio el singular término de *libro objeto*: un resultado entre el escritor que promueve el texto junto con el artista que crea una *envoltura* de nociones picto-escultóricas y su cercanía con el libro ilustrado; de ello, se ha promovido su labor por la editorial *Soleil Noir* (Sol negro) La segunda tendencia es una inspiración en las técnicas del collage del arte pop, del nuevo realismo en torno al reciclaje de los materiales, donde se considera ya como un objeto en forma contextual de un libro sin ninguna atadura de distinciones literarias.

Los libros objeto de Erick Dietman: *Quelque met em sparadrappo* (Algunos m y cm de esparadrappo) y *Pense Bete* (Piensa animal) de Marcel Broodthers, se despojaron de la función primordial del libro: la de ser leídos; acentuando la directriz de objeto antes que la de un libro funcional en torno a la comunicación textual y a favor de las características picto-escultóricas, defendiendo la exteriorización como un objeto táctil único y a la vez múltiple. "Describirse a uno mismo en el acto voluntario de mirar, significa también añadir al conocimiento visual la expresividad visual... es un recurso comprensivo y expresivo al mismo tiempo... para mirar ser conscientes de la relación que establecemos con aquellos elementos que atraen nuestra atención".³²



14. Ristra Adolfo, "Libro objeto". Catálogo.

En 1956, produjo el libro *Picture Book*, realizado con páginas de plástico transparentes y coloreadas, cuyas agarraderas asemejaban la forma de un dado con la característica de que se puede observar diferentes imágenes, tras la manipulación del mismo espectador.

Fetichista de libros y revistas, ideó un libro más que llamó *Literatura Salchicha* a base de los recortes de libros y de ediciones de revista de lo cuál humedeció en agua, gelatina y especias, encuadernado en una tripa de embutido para darle esa forma predispuesta. *Bok 3b and Bok 3d*, libro escultórico de dibujos animados, encuadernado de arriba para abajo y viceversa con la particularidad de estar perforado con agujeros.

"Los libros son objetos hechos así y que dentro contiene sorpresas muy variadas".³³

2.2.3 LIBRO TRANSITABLE

El libro transitable parte de las exigencias que proclama el arte acción, con la intención de transformar la forma del material y de la metodología técnica interdisciplinaria, enfocándose en la autenticidad de la propuesta dentro del proyecto que lo alienta.

"Los géneros o las modalidades del arte acción nacieron y están efectivamente en el espacio entre un territorio artístico y otro. Es el lugar entre los límites entre las fronteras de las disciplinas artísticas".³⁴

Una manifestación que contrarresta los medios estáticos de comunicación, siendo copartícipe con las percepciones del *performance* en la similitud interpretativa, comple-

mento de la acción y la instalación ante el efímero del evento donde se presenta, teniendo como herramientas y elementos más predominantes como es el mismo cuerpo humano, así como el video y el sonido que a través de la ambientación, transmite el mensaje hacia el expectante sean en forma individual o colectivamente, cuyas características van a la par con las demás tendencias utilizadas en las dos últimas décadas: Eventos acciones, audio-performance, mímica de la vida, poesía-sonora, lecturas, arte sonoro, poesía de acción, cuadros vivos, video performance, rituales plásticos, ambientaciones vivas, t. v. performance entre otras.

Un ejemplo particular fue la inauguración de la exposición de las Escuelas de pintura al aire libre y de los centros populares de pintura en los pasillos del ex-Convento de la Merced, al presentarse un elefante que traía instalado en el cuello, un payaso que iba leyendo el discurso escrito en una larga tira de papel.



15. Gerchman Rubens, "Doble identidad". Litografías, 40 x 30 cm., 1994, Catálogo, Bogotá, Colombia.

Otro ejemplo es la trascendencia entre la acción y la instalación de la obra de Cildo Meireles de nacionalidad brasileña, que realizó sus *inserciones en escritos ideológicos* al imprimir textos sobre las botellas de Coca-Cola y devolverlos a la circulación en una adecuación concisa de alternar lecturas involuntarias. Tales características también lo tiene

el *Arte Correo* que incluía las acciones, los eventos, la poesía sonora, el arte de la calle y el performance.

En el año de 1970, el cuerpo humano se presenta como acción e instalación de una obra artística lo manifiesta por un lado Felipe Erhenberg, y Antonio Manuel al declarar *Meo corpo é a obra* (Mi cuerpo es una obra) propuesta rechazada en el *Salón Nacional de Arte Moderno*, por ser en palabras de Mario Pedrosa: *la cosa más revolucionaria que ha hecho la creatividad*, al confrontar la burocracia, la mística y el mito de hacer el arte cuya representación de la idea se introduce en el ámbito de la presentación.



16. Ediciones Cocina, "Paso de Peatones". Revista Intemporal. 1976.

"Las obras de arte son más un conjunto de relaciones que un conjunto de cosas... no hay nada natural en la contemplación de una obra de arte... hay una subyugación y un deseo momentáneo de fidelidad. La interrogación posterior es la forma correcta que adopta este deseo perentorio de fidelidad; transforma este crecimiento personal".³⁵

Algo similar lo realizó Marcos Kurtyics con sus obras rituales: *La rosa de los vientos*, imprimiendo en su cuerpo pliegos de papel; *Acción de Medianoche* en el que el hombre nace del libro, derramando tinta sobre papel en blanco y *La muerte de un escritor*: drama sobre la pasión del impresor y su persecución hasta su ejecución que lo hace nacer otra vez señalado como libro humano o libro personificado.

El libro transitable resguarda las acciones dinámicas inmediatas y su conglomeración receptiva, cuya concepción se manifiesta en incisos trascendentes de lo efímero del trayecto dado, sean de ámbitos híbridos, de instituciones *performancísticas* y de elevación momentánea, como en las instancias de los medios, las cintas cinematográficas con un contexto ritual plástico y de la vía del correo postal manteniendo en su estatuto, la actitud contestataria del entorno socio-político y cultural.

2.2.4 LIBRO ILUSTRADO

El libro ilustrado, de acabados exclusivos y lujosos, cuya participación es el resultado de la asociación entre el escritor y el grabador dirigido estrictamente hacia un público con solvencia económica, sin embargo, es solo un aspecto particular ya que esta lujocidad tanto en su carácter como en los materiales, son variantes del mismo contexto que se establece como tal, donde se pueden reducir los altos costos con la utilización de los materiales manufactureros reciclables, sin dejar de pertenecer ni de sombrear la calidad que se amerita como un libro ilustrado.

El libro único titulado: *El Apocalipsis de San Juan*, publicado en París, Francia, anunciado como el más costoso que hay en el momento. Su contenido consta de 250 hojas en pergamino donde los textos caligrafiados, resalta el negro junto con los títulos diseñados y trabajados en oro sólido por Micheline Nicolas; las ilustraciones fueron a cargo por Bernard Buffet, Georges Mathieu y Salvador Dalí que trabajaron directamente en las pieles.



17. Dalí Salvador, "El Apocalipsis de San Juan". Cubierta en bronce.



El contenedor-cubierta fue diseñado y trabajado por Salvador Dalí en bronce con incrustaciones de joyería, clavos, dagas, y tenedores, simulando un rústico crucifijo. Este trabajo fue publicado por Joseph Foret siendo su cotización en un millón de francos.

“La seducción no es analítica, promueve el análisis sin quererlo directamente... va de la sensación al lenguaje y de la emoción a la comprensión”.³⁶

2.2.5 LIBRO HÍBRIDO

Otro apartado son los libros híbridos donde su elaboración y contexto con los demás incisos anteriores son participes, sean totales o parcialmente para su desarrollo, son libros que estimulan por la libertad pretendida y que en lo general, son creados por artistas plásticos dándole particularidad e identificación individual. También aquí los materiales requeridos son variables, ya que dependerá de los preceptos de cada autor.

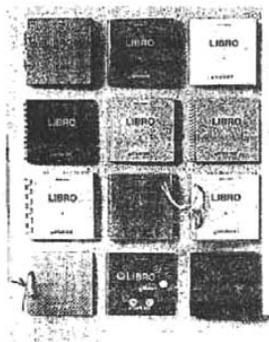
Presentándose características que conforman el apartado de los libros híbridos con un ejemplo preciso: *Jut' aime (Te amo)* de Titi Parant, libro único entre el collage y el dibujo que sobre lo múltiple, se utiliza la fotocopia para la edición de sus ejemplares pero con la intención de realizar un ejemplar y al mismo tiempo presentarlos como piezas únicas.

2.2.6 PRE-LIBRO

Otra manifestación salida de estas experimentaciones es el libro ilegible o pre-libro, que ahonda los conflictos que pueden existir entre la comunicación visual y la mercadotecnia de los materiales excluyendo los textos en sí, dando prioridad al papel como medio de comunicación objetiva.

Los diferentes formatos, materiales, colores y texturas, dieron la significación por medio de las nociones visual-táctil, si son versátiles y factibles para el lenguaje de la comunicación, con sus diferentes dimensiones y ritmos de elocuencia dinámica.

“Los artistas ven en la abstracción un valor porque defienden una actitud de búsqueda de las posibilidades ocultas en las cosas que lo rodean... los niños mantienen una relación con su vida parecida a la del artista con su obra a medio hacer”.³⁷



18. Producción Danesa. "Libro". Pre-Libro. Milán, Italia.

Son libros básicamente enfocados para los niños con la determinante posición de alentar y fomentar la lectura hacia ellos, antes de cualquier aprendizaje gradual, los pre-libros tienen la capacidad de desarrollar las capacidades tanto mentales como motrices, con la pretensión de adquirir una conciencia educativa hacia la lectura. Estos libros ilegibles fueron expuestos desde el año de 1950 en la librería *Salto* de Milán, Italia, siendo realizados todos a mano. Un libro para niños con estas características fue publicado en 1952 titulado *Nella Notte Ruia* en Italia, que en un principio fue rechazado por los editores porque carecía completamente de texto. Uno de estos ejemplares se editó en 1967 por el Museo de Arte Moderno de New York, Estados Unidos de América.

"Solo el encuentro directo entre la obra y el espectador, las generalizaciones de la historia del arte nos puede ser útil y comprensible al mismo tiempo, justamente porque es el acto de mirar cuando se aprecia con mayor claridad sus límites".³⁸



Conclusiones del segundo capítulo

El desarrollo evolutivo del libro es una clara manifestación de que el lenguaje de la comunicación forma parte de los orígenes primordiales y la conformación de la civilización.

En sus primeras etapas, el uso y la tenencia del libro estaba restringido a la clase alta de la sociedad; más adelante, las nuevas y más baratas formas de producción, así como la proliferación de imprentas y básicamente, la reorganización de la sociedad, propician entre otras la difusión de impresos al resto de la población. Si bien la tan nombrada actualmente la *libertad de prensa* estaba aún lejos de pensarse siquiera, la introducción del libro impreso fue fundamental para el proceso de consolidación de las sociedad en la que vivimos.

A partir de la invención del papel y de la evolución de la escritura, las características van adecuando los elementos que participan el desarrollo del pensamiento humano, retomándolo como herramienta de conocimiento y de contemplación; el libro incursiona dentro de los valores de la utilidad y la originalidad, enmarcados en la autenticidad única.

Estos elementos tanto tipográficos, envolventes y estructurales, han personificado la diversificación plural hacia un contexto alternativo, iniciada por miramientos contestatarios y contraculturales (futuristas, dadaístas, surrealistas etc.) alejándose de los principios más arraigados dentro de sus orígenes y reinterpretando sus incisivos perceptivos que atendían a las exigencias de cada etapa histórica.

Así su manifestación como parte integrante de los valores plásticos, modifica en una retroalimentación la funcionalidad diferenciada del libro tradicional y convencional, llevándolo a una restricción de sus estatutos preestablecidos; el libro alternativo activa las necesidades proyectadas por los mismos creadores dictaminando las expresiones individuales; un campo intermedio en que la normatividad establecida, cae ante el surgimiento de la libre elección y realización concluyente.

Tanto los auges en el extranjero y en México, resalta el desarrollo que motivado por la necesidad expansiva de la expresión, el libro alternativo va encaminado en pasos paralelos por los contextos históricos que lo llevan hacia una elevación primordial, para contrarrestar los embates que la misma institucionalidad elitista y global del arte y de los preceptos socio-políticos caen en confrontaciones adversas a la razón y el aprendizaje adquirido en el momento de su divulgación.

Nuevamente el carácter contestatario es un claro indicio que retoma los aires libertarios sea libro de artista, libro objeto, ilustrado, híbrido o transitable, ha generado la forma-



ción de movimientos que albergan estas conformaciones creativas tanto re-interpretativas y de la invención misma, una distinción dignificante que el quehacer artístico prolifera como medio expresivo, ahondando en la estancia perceptiva de confines resolutivos y que se engrandece de la diversidad y alternancia de sus contrapartes secuenciales.

El libro alternativo llega a tener una presencia integrante de las manifestaciones artísticas, índole e iniciación constructiva de cada exponente participativo donde los hechos que prevalecen como caracteres no caen en una jerarquía inquisitoria. Los retos son y serán testimonios de experiencias propias sugeridas por el acontecer histórico.



CAPÍTULO III

POST MORTEM... FINIS... LIBRO OBJETO

3.1 Desarrollo

El informe *Post Mortem*, es el realizado después de la *necropsia* (procedimiento destinado al análisis de la causas que provocaron una muerte). Retomo el nombre de este informe de cuyo origen latino, acrecienta la inquietud de escudriñar lúdicamente el cuerpo formal y de los restos que se representan en una estructura concreta. *Finis* alude a la permanencia de un acto concluyente a través del tiempo.

Desglosando los puntos de los capítulos anteriores, estos denotan los incisos que se trasladan como elementos de conformación depurada entorno al pensamiento de la muerte. Los factores predominantes de los conceptos relacionados entre sí: fracaso-culpa, miedo-terror e intriga-incógnita, van encaminándose hacia una vertiente en la que su particularidad crucial es la negación, la conmoción de enfrentar el proceso de la muerte junto con la colectividad sugestiva, incitante del albor espiritual-religioso.

Estos factores perdurables dentro del sincretismo ideológico orillan a trasladar las concepciones en una transformación que la voracidad socio-política-cultural reniega en su cometido, es decir, que la alternancia producida por lo estático de la sociedad en torno a la muerte, se ve explícitamente asentada en la exposición real que el proceso natural ha mantenido cíclicamente a lo largo de la evolución. Exponer las entrañas y de los restos resguardados de la visión fatalista y de la solemnidad del ritual manifiestamente, así como la depuración catalizadora que el mismo control masivo retiene directamente

hacia la forma-muerte, produce una retroalimentación donde el umbral emocional se ve directamente acentuado en la compaginación dependiente del caos y la degradación.

Otorgando al pensamiento de la muerte como un hecho trascendente de lo natural, fuera de los principios de lo cual las manifestaciones decadentistas subliminales, adoptan dentro de la monumentalidad conmemorativa su singular particularidad floreciente de consensos residuales y, atraídos por la vertiginosa emancipación interna y del acecho perturbable de lo inevitable, exaltan de cierta manera la devastación perpetuada por lo siniestro aflorando en lo acaecido por la conclusión final, la mortalidad ambivalente ante el desnudo de la corporeidad. Interviene conjuntamente en la actitud que se vislumbra como acecho y hazaña, pero la fascinación que perdura ante su negación, se ve implícita durante el proceso que sugiere la normatividad socio-espiritual y la capacidad con que se lleva su integración, sin embargo el otro parámetro menos riguroso también alienta la capacidad de trascendencia instaurado en el aspecto testimonial, la configuración de anteponer los principios ideales con el convencimiento no persuasivo y fuera de la conmoción, pero si lleno de una complejidad psicológica compuesta por la carga sensitivo-emocional y de la expectativa-contemplación.

El hecho meramente metódico, se involucra en los contextos del juicio-moral acen- tuando a la vez la correlación entre lo individual y lo colectivo. Estos parámetros dan cabida a que los mecanismos residuales de la memoria, se vea ayudada en instantes consecutivos del recuerdo de la vivencia como acción constante hacia una vida emocional y que los deudos mantienen como presencia o sinónimo de una trascendencia, donde el pensamiento del mexicano siente la muerte como un episodio doloroso, rechazado y asimilado a medias a pesar de la gran notoriedad que la función armoniosa inserta en los ángulos festivo-tradicional y de las actividades y oficios de los procesos mortuorios, así como los derroches creativos del humor envolvente y del quehacer plástico. Las consecuencias van implícitas en esta negativa de la muerte hacia la muerte misma, demostrando que el desenlace inesperado sea más traumático que el efecto concluyente, dado por el velo de la violencia tanto en la actitud y del evento en sí, derivándose de ahí el otro enfoque: la creciente interpretación sobre la base de los conocimientos expuestos por la disección ante los restos acaecidos hacia un trabajo plástico, retenidos aun entre objetos y lugares, la forma de persistente permanencia y de sobriedad de los estándares preestablecidos.

Una unidad dentro de los parámetros del libro alternativo, es el de reinterpretar los significados del hecho en sí, transfigurando los conceptos junto con las nociones estéticas

hacia una bifurcación integral del lenguaje creativo, siendo un espacio predilecto de la percepción de la forma urna-contenedor donde reside el hecho y la memoria a la par de los restos que yacen perpetuos. Un necróforo donde la participación del contemplador sea el atractivo por esa fascinación perceptiva individual y colectiva del entorno socio-cultural, junto con los elementos pictográficos entre la correlación del hecho y el libro en sí.

Manifestado dentro de una simulación funcional que la misma institucionalidad ha generado hacia una controversia adversa de la espiritualidad humana de ámbitos religiosos o no, donde los congéneres sistemáticos provocan a que el estatuto se vaya enfilando hacia una *tecno-matización* resolutive del pensamiento, proyectados dentro de los contextos internos y externos del propio individuo.

3.1.1 LA TRANSFIGURACIÓN DE LA INCERTIDUMBRE

Dentro de la amalgama social que utiliza los medios persuasivos para contrarrestar las inseguridades que acechan al pensamiento humano desde su estancia y transición, es conmovedor obsequiar una dosis pertinaz con el fin de infiltrar los estatutos ideales en función de una solución directa que digiera en pro del bienestar y del clamor de la estrecha y absurda apatía.

Es por ello que enmascarar los rostros que la misma incertidumbre hurta de las esferas sociales, facilita y a la vez conflictua la asimilación con que se dirige su presencia desde un punto principal: la injusticia que rige la vida.

"La muerte inspira terror por nuestro instinto de supervivencia y por un natural temor a lo desconocido. Sin embargo es como una cabellera que oculta un rostro vivo, impidiendo que distingamos sus facciones".¹

La concepción de injusticia prevalece cuando la incógnita martiriza los cuestionamientos ante el hecho de la muerte, anteponiendo los vectores motrices del ideal predilecto: El valor, honor y convicción; morir por estas causas es lo fundamental que el instinto humano da como supervivencia, pero totalmente reprochable si estos parámetros no van encaminados hacia una directriz estimulante: un conflicto interno que involucre a la vez todos los sectores sociales dando como avasallante resultado el más deseado ideal: el prestigio. El pensamiento de la muerte resguarda este estatuto dentro de su idealización conceptual donde la tradición dictamina las secuelas del infortunio para otorgar las del gradual conformismo y en eso reside su función armoniosa.

“Desde el momento en que se inicia nuestro existir nunca dejamos de tender hacia la muerte, ella va contigo, conmigo con todos; la llevamos dentro”.²

Claros ejemplos se manifiestan en las mismas conmemoraciones de connotaciones históricas entre batallas globales y raciales, así como las llamadas acciones individuales en beneficio de la comunidad socio-político-cultural. Una de mayor relevancia histórica son las festividades que se practican en torno a los muertos ya sean en provincia o en la urbe citadina del territorio mexicano, una afinidad de derivaciones *necrofillicas* y *necroludicas* predispuestas en una actitud de intolerancia del hecho mismo de la muerte; una festividad para el resguardo de la memoria, del recuerdo a los muertos, no a ella, a la *muerte*, ni a la causa que lo predispone.

“La recorreremos en busca de los nuestros, en busca del sentido de la vida, en busca de la clave de los sueños, en busca de nosotros mismos y de nuestro ser más profundo”.³

De los íconos más esenciales resurge así el esquelético personaje de la muerte, *sincretizado* aquí desde su arribo donde ya existía un culto que a diferencia del pensamiento extranjero, era un culto hacia la vida; con su rostro descarnado, benefactor de las fuerzas nocturnas y catalizador de las presencias mortales; ahora con el velo del fatalismo ahondando en los aspectos de la aceptación y la resignación del juicio-moral-religioso, integrante de los receptores del odio universal.

Este aparato institucional de lo cual se ha transfigurado el pensamiento de la muerte, sirve como medio de respiración y como catalizador de lo sugestivo que, dependiente del hecho natural, resulta difícil aun cuando la exposición real y sugerida dentro de las situaciones cruciales del evento inesperado, sea aceptado como un conocimiento, que si bien transgrede y provoca un trastorno emocional, se reniega en su lapso importante como aprendizaje.

Es cierto que este odio universal proclamado inconscientemente por las estancias doctrinales eclesiásticas, es causante de que su evento sea menos incomprensible por esa simulación de obtener residencias invisibles de esperanzas divinizadas de inmortalidad, siendo que en la realidad su incógnita, aún sigue persistente a pesar de los conceptos preestablecidos de la maquinaria socio-política-religiosa y cultural.

“Mi venida no fue ningún beneficio para la esfera celeste; mi partida no disminuirá su belleza ni su esplendor. Y sin embargo, nunca he sabido él por qué de esta venida ni él por qué de esta partida”. *Omar-Al-kayyan* ⁴

Otra transfiguración de la incertidumbre es el concepto del fracaso que junto con la culpabilidad, es una percepción de que es el transcurso por lo cual tuvo cabida la vida



de un individuo, no se obtuvo los méritos que la institucionalidad de la miseria humana ha rechazado en primera instancia; el ámbito de las circunstancias ideológicas de una trayectoria no productiva ni ejemplar a la par con las desigualdades; medio de control socio-político siempre en aras de un modelo preestablecido, sujeto a estándares corrosivos difundido en los medios masivos de comunicación e instaurado en clases de las altas esferas, como secuela del primer eslabón.

El examen del juicio-moral y también el religioso, donde la culpabilidad se toma gradualmente y en gran parte por las acciones perpetradas a lo largo de un transcurso o el ciclo de vida individual y colectiva, son expiados en el momento final por el arrepentimiento, que involucrado por las acciones sojuzgadas por los mandos sociales, otorgan al incauto el convencimiento de su inestabilidad y desintegración por su negativa de ser aspirante ideal que la sociedad requiere para su conformación residual.

Estos conceptos volátiles que la sociedad proyecta en el individuo, es contrarrestado en el pensamiento de la muerte ya como un hecho liberador; libertad de la cual se desea en torno a las circunstancias cuya finalidad sea de aliviar los pesares mundanos y excluyentes del entorno grupal.

“Puerta hay abierta para el hombre por la cual puede escapar a toda servidumbre, haciéndose inabordable”. *Lucrecio*⁵

Si presenciamos una libertad plena y pura que hasta el momento es inexistente por la considerable normatividad social incrustado también dentro del pensamiento humano, el aire libertario se pronuncia hacia una vasta configuración de lo cual se encamina el pensamiento de la muerte, contraparte con las simulaciones estrictas de la verdadera tradición y del endurecimiento de los aparatos ideológicos e institucionales, otorgando los enfoques referenciales de las instancias destructivas y la exposición del contorno corporal, siendo su fin, la transfiguración de la incertidumbre alentando en general los desastres que en primera escena causa fascinación y perturba a la vez.

La curiosidad por ser expuesta, es también sinónimo de solemnidad, pero con la diferencia por parte de las demás transfiguraciones, que la calamidad de la muerte es la vida conjugándose para dar inicio a un ciclo más, donde los restos son los cimientos reales de la caducidad reinterpretada a lo largo del presente contemporáneo.

“Todo eso que tu vez será destruido rápidamente; y aquellos que verán esta destrucción también serán destruidos rápidamente; y aquel que muere en extrema ancianidad estará igual que aquel cuya muerte ha sido prematura”.⁶

Sin olvidar el aspecto necrolúdico del humor que es también resultante desde su concepción y percepción en la afinidad de exponer los restos y al desnudo, sin la careta de las formas convencionales, cuestionando dentro de las directrices la ambigüedad de su sentido caótico y del bienestar como catalizador de las expresiones humanas que es considerado desde sus inicios, como un género pertinaz hacia todo aquello que merece ser *calaverado* obteniendo así en la metafórica concepción, una muerte en vida cuando alguien ya no vive la suya.

“Primero muerto que cadáver”.⁷

El principal rostro en que se proyectan en estas transfiguraciones es el mismo miedo, que tras la forma-muerte de los consensos socio-político-cultural, lo han enclaustrado en una conveniencia confortante o del conformismo de la intriga-incógnita, donde la incertidumbre sea el miedo a morir o si los cuestionamientos tendrán alguna respuesta satisfactoria; ese sentir que reside como factor y como medio de control persuasivo en su aspecto más enaltecido por la sociedad convulsa, la pluralidad de los rostros que lo congestionan, que empieza con un solo individuo para que su difusión extrema se expanda y corrompa hacia los más gruesos muros de la fuerza emocional.

3.1.2 TESTIMONIO DEL HECHO CÍCLICO

Desde el momento en que la fecundidad del ser humano y la expresión del pensamiento se encaminan en el sendero del transcurso mismo y real del proceso natural, la apertura hacia la vida es el principio que de antemano, alberga la decisión eminente de su terminación; de ahí reside toda esta complejidad de lo cual, la evolución del pensamiento ha tomado como encomienda de una conclusión alabada pero no deseada dependiente claro está, de las situaciones y los momentos particulares de cada individuo y del desenvolvimiento selectivo que la sociedad ha perpetrado en él, como integrante residual de su mecanismo de extensiones y caracteres no indispensables por la determinante osadía de la sustitución que la maquinaria social, requiere para su aceptable funcionamiento de variables corporativas.

Nacer, crecer y desde luego morir, es una regla normativa que indudablemente ha conllevado a la *traumatización* del individuo integrante de la colectividad masiva ante su hecho eminente; ser propenso a la desaparición de su cuerpo caduco es algo impensable cuando llega al roce que dependiente de las causas que lo propicien; entender que desde

el momento de la concepción, cada segundo, cada minuto, cada instante y momento trascendente o no, el rostro del miedo se refleja en su más ansiada mirada interna, tanto que nos vamos dirigidos sin más remedio hacia su distinción más profunda, donde somos parte de su inevitable presencia; en un constante devenir la muerte es parte de nosotros, ya no es válido creer en ella, sino que es más acertado decir: pienso en ella.

“¿Para qué mortificarnos con la muerte, si cuando somos ella no existe, y cuando ello es nosotros ya no somos?”. *Lucrecio*⁸

No es inverosímil llegar a un estado de frustración pronunciada por todos aquellos actos que fueron relegándose al paso del espacio-tiempo y que esta confusa terminación, proyecta en los más descariados delirios de la obstinación en llenar los propósitos que en un principio son esenciales para su desarrollo productivo.

El instinto de la curiosidad resulta una afinidad más enaltecida en las primeras etapas del desarrollo humano, pero estas intenciones se ven opacadas al cabo de los trayectos que una sociedad exige para su estancia y poderío; desterrando estos instintos a los planos del subconsciente donde el evento de la contemplación, retoma esa necesidad sin comprender que los últimos alientos ya no son parte de su libre elección.

“Diógenes ha dicho muy bien, que el medio de conservar la libertad es estar siempre dispuesto a morir sin excesivo pesar”. *Epícteto*⁹

Quedando sólo las remembranzas, el nacer dicta la sentencia del destino ante las expectativas de su desarrollo integral; el papel que perdura sea de una asimilación reflexiva indirecta dado en la etapa posterior del crecimiento en que los parámetros ya constituidos como pensamiento ideológico, ignora dentro de sus percepciones la idea de la muerte. La ve y la siente, pero es tan distante su alternancia que reniega de su condición cíclica cuando los estados de la normalidad están expuestos en una idealización desmesurada de su contexto natural.

Hay quien la desea fervientemente pero los estatutos inquisitorios en pro de una vida absoluta, discriminan esta eminente decisión de dar opción ante el declive o no de sus cuerpos formales, tanto en el pensamiento como en la terminación de la corporeidad humana; les otorgan el velo de la anormalidad a pesar de que la lógica común se enlaza con la congruencia que los rige (llámese suicidio, eutanasia etc.) la decisión por la cual el género humano ha desperdiciado en lapsos devastables su estancia en las civilizaciones, una diferencia acorde desde su origen, mientras que en su interior se contabilizan los momentos prescindibles para su conclusión posterior, sin embargo, el análisis conlleva a

que la predicción por la variabilidad de los causantes sea lo inesperado ante este hecho: una alegoría de la significación de la nada.

“No hay diferencia entre la vida y la muerte.” Como alguien la preguntase: “Entonces, ¿Por qué no te matas?” , Él repuso: “ Por eso mismo, porque da igual”. *Pirro*¹⁰

Todos estos parámetros en la cual se ha acentuado el conflicto ante la muerte, se ve presentada en su más clara manifestación donde la interpretación del suceso creativo otorga en sus desbordantes concepciones, la fascinación misma de la expresión creativa y de la colectividad cultural, confinando a dar prioridad al evento integral del pensamiento de la muerte, un estado en que la alternancia tanto en los parámetros de la creación plástica, junto con los estándares de la institucionalidad de los consensos tradicionalistas se conjugan de todos aquellos elementos de la subjetividad y de la objetividad del hecho real, para dar un significado plural lleno de autenticidad catalizadora del sentir, ejemplificando su estancia conflictiva en el espacio terrenal.

Así su osadía más significativa es simplemente transformar su ente caduco, dirigido hacia una inmortalidad en todos sus aspectos, como en los hechos logrados a lo largo del ciclo vital dejando un testimonio referencial de su trayectoria y en la idealización obtusa de edificar la efigie del cuerpo inerte, ante la voracidad del acecho que lo perturba.

“Porque ¿cómo hacerse inmortal si no muriendo? Morir es renunciar a lo caduco y a lo contingente, es al fin, tocar el frío metal de lo absoluto y, con ello librarse... de la muerte, así como quien cae queda libre de la gravitación. Porque, a no dudarlo, los muertos lo son únicamente con respecto a nosotros los vivientes”.¹¹

El pensamiento de la muerte sobre la base de las imágenes gráficas enfocadas hacia este dilema, inmiscuye en su complejidad más utilitaria, el ascenso de su asedio; la muerte vista como un paso perpetuo al más allá obtuso donde el evento cíclico se cierra en la prosperidad del principio eterno.

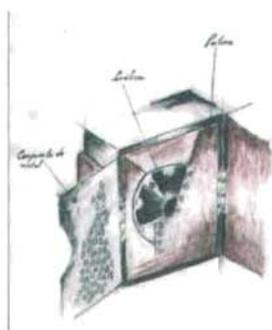
Los infortunios de la vida son atenuantes para su posible bienestar, sin caer en la ociosidad de lo efímero de las circunstancias, demuestra el complejo que existe y de la anhelada necesidad de seguridad, consecuencia misma de la no-vinculación con el hecho real, violento y destructivo de la muerte.

“La muerte debería enseñarnos que lo verdaderamente es, no puede dejar de ser nunca, y que si algo muere –los endeble cuerpos de los hombres, por ejemplo- es porque en el fondo le faltaba aquella fuerza trascendental que radica en el ser con toda esa majestad metafísica que falta aquí abajo a las cosas de la contingencia”.¹²

Las características que han regido sus aleatorias derivaciones del hecho cíclico y de la regla normativa, el concepto muerte como terminación de un evento vital tanto en lo material como en lo inmaterial y de lo emocional, no ahuyenta su más preciado elixir: la incitación perpetua a su cometido, logrado a partir de la exposición veraz de los acontecimientos enmarcados a lo largo en que se ha conformado la gráfica mexicana, desglosando sus incisos para fortificar los ensambles que el pensamiento de la muerte retiene en sus preceptos idealizados.

3.1.3 LA MAQUINALIDAD DEL ASPECTO FUNERARIO

En las aglomeraciones de las urbes, la infraestructura esta diseñada en medida de las necesidades básicas, entre recursos humanos (funerales, cementerios, tramites burocráticos etc.), y la indiferencia de la sociedad ensimismada del ambiente masivo urbano. Existe una diferencia de la institucionalidad arraigada en los parámetros tradicionales de nociones meramente sincréticas en oposición con las prácticas en las regiones de población esencialmente rural dentro de la provincia mexicana cuyo contacto directo con la idealización impuesta y difundida de generación en generación, sigue siendo de interés para entablar una distinción entre estos cuestionamientos referentes al tema de la muerte.



1. Archivo personal, Dibujo en carboncillo y siena, 2004.

Desde los cimientos implantados por los aparatos ideológicos hasta confabularse en la adquisición de los enfoques más profundos que la misma maquinaria retiene en sus preceptos resolutivos, la finalidad estricta es de intentar la retroalimentación de las concepciones que conforman la sociedad, desarrollando el lenguaje de la comunicación tecnológica masiva para transformar el pensamiento humano a su disposición y por supuesto, para solapar la manutención de su estado irreflexivo ante los hechos de los cuales son envueltos en el sinónimo del consumismo excesivo y estéril, en torno a lo que concierne en su adecuación de estándares preestablecidos y caracteres de lo obsoleto.

En sí la *tecno-sistematización* en que ha caído el pensamiento de la muerte, se vincula con la libre capacidad de decisión. "El horror a que el ser humano se otorgue a sí mismo el derecho supuestamente divino a controlar su destino".¹³

Sin esta capacidad, el pensamiento de la muerte se sumerge en el bastión sin tregua alguna junto con los demás pensamientos alternos, cayendo en la codificación interna que la misma maquinabilidad de los congéneres absolutos persisten ante su evento irrevocable, simulando su adaptación y distanciándose de la espiritualidad del aspecto funeral, albergándose en los campos de la diversificación global vinculando con las materias de la ciencia y la tecnología centrada en las últimas décadas sobre los estudios de la genética, la biología y el auge de la nano-tecnología, la intencionalidad de estos estatutos, la de poder mutar el género humano la condición de lo caduco.

"Los muertos lo son en relación como nosotros deseamos. Ellos se han de considerar como inmersamente vivos, como vivos prisioneros de la materia, del tiempo y la contingencia".¹⁴

Dentro de estos dilemas se puede considerar una realización extraordinaria que el ser humano ha logrado en acortar las distancias que hay en torno con la naturaleza, aceptada hasta cierto punto; sin embargo, el considerar el pensamiento de la muerte junto con la forma-cuerpo, como descenso de sus funciones esenciales pero consciente de esta situación solo en los nexos que lo generan, se puede transformar y reorganizar sus planeaciones post-evolutivas hacia las nociones de la perfección mediante una *neo-proyección*. Ya no son factibles las relaciones del ciclo de vida, sino la interrelación hombre-mecanización que dan los incisos de la fisiología humana donde el pensamiento humano ya es considerado como un pasado muerto.

"El ser humano puede ser trascendido a través de la tecnología o más bien a través de la ampliación tecnológica: ya no tiene sentido considerar el cuerpo como receptáculo

del espíritu o del vínculo social, hay que verlo más bien como estructura por controlar y por modificar. El cuerpo no como sujeto sino como objeto, no como objeto de deseo sino como objeto de diseño".¹⁵

Estos indicios considerados desde hace más de cien años, es una contextualización que la idolatría a anhelado a partir de los albores del ambiente industrializado, siendo específico en subrayar el aspecto cotidiano de estas alegorías que se han encaminado a instalarse consecuentemente en una permanencia absoluta.



2. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.

El sistema referente a los aspectos funerarios como es la concepción interna del sufrimiento ante el acto inesperado y la conclusión de su reciclaje de los embalajes institucionales de la defunción, pone en un externo significado en ampliar este horizonte para que la caducidad obtenga el beneficio de la sugestión inmortalizada, ya no tanto del pensamiento trascendente sino del cuerpo mismo.

"Si depende de las corporaciones, los implantes electromecánicos no serán en ningún caso un modo de trascender las limitaciones del cuerpo humano sino una manera de controlar al ser humano y asegurar la expansión del sistema".¹⁶

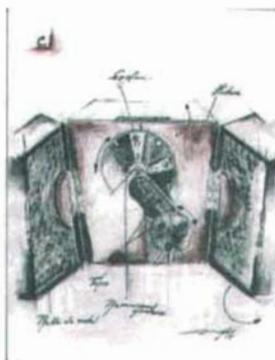
Es un punto de gran importancia que implica esta maquiñalidad, el control masivo como medio de avasallar a las masas dirigidas al margen de la degradación corporal, tanto en las formas contextuales como en los incisivos trastornantes.

Desde el siglo XVIII hasta su auge más prominente desde las etapas contemporáneas de la década de los 80's sin parar, la lucha contra la naturaleza tiene su auge en el eminente desafío sin importar el sufrimiento y el dolor causante de ello, donde se reafirma a la vez una corriente de esencias estéticas inscritas en una cultura que la modernidad se ha enfocado hacia una tiranización catastrófica, por lo absurdo que las percepciones adquieren en su descontrol en superar a la naturaleza y eso implica también, los estatutos del pensamiento y como cultura de la muerte violenta y destructiva. (Véase todo el desarrollo socio-político-industrial desde el siglo XIX en México)

Dentro de las expresiones artísticas y culturales en contraparte con las formas que los estatutos aceptados por la sociedad, digieren con menos propósito y facilidad para su integración, son cuando la formalidad de las instituciones establecidas en vías de una desintegración colectiva e individual, fomentan sin pretenderlo que los activos alternos a una sociedad que consideran auto-destructiva, reinicien nuevamente el construir otra forma de un contexto codificable.

Las expectativas de los lineamientos en los movimientos contra-culturales son el claro reclamo y el rechazo de los estándares establecidos que vinculados con normas de control pasivo y activo, empiezan a compactarse en grupos segregados que en busca de la resolución de los dilemas, ostentan un apartado plural entre estímulos externos y proyectos propositivos, anexando espacios para su cometido (todo lo relacionado con las encomiendas de las *tribus urbanas*) donde retoman en una retroalimentación re-interpretativa, las posturas internas de la psique humana, aflorando los sentidos reprimidos hacia una exteriorización del ente emocional.

"Una vez más el impulso es netamente erótico, por una parte y por otra fáustico en el sentido de conquista de la inmortalidad. La lucha contra el sufrimiento, el dolor la imperfección y la muerte. La conquista del placer absoluto, del orgasmo supremo, de la intensificación de los sentidos, hasta un grado próximo al masoquismo (que pueda representar la superación final del dolor, al convertirlo en placer) es característica tanto de la ciencia occidental desde el siglo de las luces como de la literatura que acompaña su nacimiento y desarrollo".¹⁷



3. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.

Estas derivaciones van encaminadas por el interés de este capítulo que transfigurados en sus rostros más estrictos, sea la conmoción del hecho real; recrearlo a imagen y semejanza enriqueciéndose de nuestros deseos a pesar de la obsesión por superar a la naturaleza y la inmortalidad, paréntesis de sus cuestionamientos más intensos en el inevitable atrevimiento de la ambición (véase todo el contexto que hay de los medios masivos de comunicación en pro del consumismo utópico) para poderlo reinterpretar en una especie de necróforo en alusión con el libro objeto de la urna-contenedor.

“El cuerpo está obsoleto. La gran idea de las intervenciones artísticas... es que ha llegado la hora de preguntarse si un cuerpo bípedo que respira y que posee una visión binocular y un cerebro de mil cuatrocientos centímetros cúbicos es una forma biológica adecuada para gestionar la cantidad de información por la humanidad. La respuesta va implícita en la pregunta”.¹⁴

Estas intenciones sobre la caída de la humanidad, implican una construcción y desconstrucción entre la relación categórica de la transformación del espectro, del espíritu subconsciente y el raciocinio exterminador; dependiente de la intencionalidad y el manejo que se obtenga de ella.

3.2 Bitácora

Tras la recopilación, revisión y comprensión del panorama que por medio del análisis, se encamina a fortificar la estructura objetiva con aires de subjetividad, en dirección al condensado idealismo, sujeto al contexto histórico, en forma y evento, tanto de la complejidad sugestiva y de la actuación colectiva del individuo que lo aborda. El sentido de lo inesperado, del presagio e interrelacionando las imágenes gráficas con respecto a la figura central, como es en este caso, el ente-descarnado, despojado de la materia física y del transitorio confinamiento vital, dictamina ante su presencia la interrogativa de la propia existencia, así como de su persistente acecho. Este es el medio para que la plasticidad sugerida por el proyectado cuestionamiento, aterrice en los planos tanto de lo terrenal, la interiorización y el lineamiento de la eventualidad social donde la íntegra individualidad, se manifieste hacia su aceptación; clave para ahondar y dignificar los anhelos perceptivos encaminados a despojar la sobriedad angular, profesada por el pensamiento mágico-religioso, base fundamental de las posteriores resoluciones que acompañan el hecho mortuorio.

El parámetro de la tradición que se subraya como culto de la muerte sugiere en el segundo lineamiento, la manifestación expresiva tanto de los acercamientos lúdicos y la participación de los propios individuos, moldeando los mecanismos que la misma creencia social opta y adopta después del sincretismo cultural; adecuación normativa para su representación sobrellevando así con todas sus intensas variantes: la esperada afiliación.

Considerando como centro dictatorial y de instauración por parte de la cultura imperial azteca, junto con la convergencia de las demás formas culturales que retendrían bajo su yugo, el totalitario régimen, interpretó por función adoptiva las estructuras del pensamiento de la muerte, siendo el tercer lineamiento en la externa proyección aparte de la emancipación europea que contrajo después de su decadencia y la devastación perpetrada con hechos que obstaculizaron el desarrollo indígena, logrando compaginar con algunos impedimentos motores ya conversos, la construcción de los nuevos enfoques.

En medio de los conflictos tanto internos y externos, se renueva para dar cabida entre las visiones fatalistas y de elocuencia tradicional depurada por la propia festividad, la subversión de la crítica y autocrítica social sostenida en un principio, con la independencia de los estatutos formales, cuarto lineamiento demostrable por el enaltecido trabajo gráfico

expresado como creación plástica de dos sobresalientes grabadores: José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez que distanciados por el contexto histórico, conserva aún en el presente inmediato una interrelación en cuanto a la temática social, abordando con un tono pertinaz los sinónimos referentes marcando los apogeos de la primera década del siglo XX, tiempo crucial de los principios de la infraestructura y de la *tecnología industrialización* sistemática de los poderes dirigentes.

El quinto lineamiento enfocado a la realización del proyecto y valorando la retrospectiva visual-documental de la gráfica mexicana, es presentar en estado testimonial una percepción dentro de la multiplicidad de variantes con que se puede expresar la temática de la muerte; contrarrestando la solemnidad como primer causante de su infundada soberbia, exponiendo a la vez la complejidad de lo físico ante lo inerte y consumando en su percepción de añoranza la ambigüedad de la *maquinabilidad* sensitiva; utilizando como soporte comunicante las cualidades que brinda el libro-objeto y todo lo que implica en su ejecución. El sexto lineamiento es confrontar aquellos trabajos posteriores y contemporáneos para indagar en la reflexión las diversas posturas ante las instancias socio-culturales; bifurcando aquellos cuestionamientos que declinan en torno a su representación.

3.2.1 CONTEXTOS PRÁCTICOS DEL TRABAJO GRÁFICO Y PICTÓRICO.

Especificando de un modo más concreto lo que implica el desarrollo del proyecto que es en sí, una interacción de los contextos principales del grabado en relieve y el complemento del trabajo pictórico como unidad compatible de espacios propios hacia una relación íntegra, dinámica y armoniosa, de dos áreas del quehacer plástico.

Trabajando directamente sobre las planchas con el principio del grabado en relieve, retoma los indicios de la técnica xilográfica; del vocablo *xilos*: madera y del sufijo *grafía*: que significa descripción, cuyo dibujo previamente trazado es el principio para realizar el grabado y en este caso las herramientas adecuadas son, las gubias para madera.

Dentro de las técnicas del grabado se encuentran diferentes disciplinas dirigidas para ampliar el panorama, que dan como prioridad una explicación a grandes rasgos de las imágenes que sirven de apoyo visual a los capítulos de esta tesis. Una de ellas es el grabado en madera de hilo comúnmente llamada xilografía, que consiste en grabar planchas de madera ya sean de pino, nogal, cedro, caoba, etc., cortadas en el sentido de la veta.



4. Archivo personal, Fotografía: Gubias, pinceles, madera y papel amate, 2004.

El grabado en madera de pie también llamado a contra-fibra o grabado de testa es a diferencia del anterior que al momento de grabar, este se realiza directamente en el grano de la madera, cuyos bloques cortados transversalmente con respecto a la veta, dan las cualidades caracterizadas por su dureza y mayor firmeza en el trazo, siendo más preciso en el detalle.

Otra variante que se retoma como grabado es la litografía, donde su principio es la no mezcla del agua y de los materiales grasos. Se traza un dibujo previamente sobre la piedra ya sea con tinta o lápiz graso luego en el siguiente paso: la piedra se humedece con agua cuyas partes grasas no absorberá. El rodillo entintado se adherirá a los trazos del dibujo haciendo que el papel por medio de una prensa, absorba la superficie de la piedra dando como resultado la impresión de la misma.

El huecograbado es un trabajo en que las zonas del molde se encuentran hundidas y la tinta entra, mientras que la superficie otorgará las tonalidades específicas al momento de la limpieza. Principalmente se graba sobre planchas de cobre, zinc, aluminio, así como en el acrílico y hasta el vidrio; sus herramientas esenciales son las puntas secas y los buriles. La linóleo-grafía es un grabado en relieve precisamente sobre linóleo, material sintético de gran flexibilidad, dando al trabajo mayor contraste y suavidad en sus formas, siendo su parentesco más próximo con la técnica llamada suelo-grafía que es prácticamente el mismo procedimiento utilizándose ahora las planchas de suela de zapato, tal como su nombre lo indica.

El tórculo es la maquina que en general se utiliza para obtener resultados de cada variante del grabado, así como la limpieza y rapidez en su producción cuyos lineamientos motores van encaminados a dar una presentación coordinada por el lenguaje creativo.



5. Fotografía: Tórculo, 2004.

Los elementos que lo componen varían de un modelo a otro pero en ellos se puede encontrar un sistema con base de acero, chumacera con baleros cónicos, transmisión de cadena, volante, mesa de ángulo estructural o mesa de madera, rodillo, platina, carátula cuadrículada y escalas laterales de presión.

La diversidad de materiales, de métodos ortodoxos y los que no lo son de las diferentes técnicas del grabado, es en sí una expresión alternante que no se distancia entre su presencia y las demás expresiones plásticas: el grabado como creación de la pluralidad porque aborda tanto los caracteres picto-gráficos, las esencias de la fotografía y la expresión monumental; siendo este punto después del breve contexto práctico, que la participación con las demás expresiones es fundamental para la realización del proyecto, ya que se insta en su interacción y discerniendo el alejamiento perpetrado contra la libre creación, escogiendo el trabajo pictórico para complementar aquella transfiguración de las características que conforma el libro-objeto.

El proceso pictórico a base de la técnica al óleo está compuesto esencialmente por aceites como son la linaza, trementina y barniz Damar, creando con ello una pasta suave con los pigmentos de colores ya integrados. Conociéndose comúnmente como pintura al

óleo se necesita de una superficie preparada previamente con una imprimatura, en este caso de media creta que mantendrá las cualidades ópticas y de mayor firmeza de los colores, evitando así la absorción y pérdida de sus caracteres aceitosos.

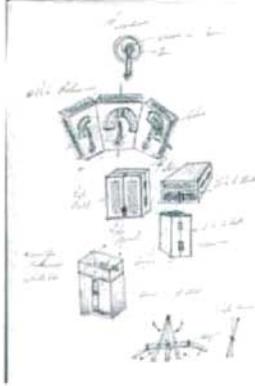
Esta imprimatura tiene el principio de la mezcla del agua y el aceite cuyo ingrediente principal: la cola, evitará su desintegración entre los volúmenes de agua y el aceite de linaza, que con el carbonato de calcio le dará corporeidad junto con el blanco de zinc, siendo opcional este último ya que se puede cambiar por cualquier pigmento para darle al fondo, una significación interna al trabajo pictórico.

El acabado en presencia de un barniz, es para darle un efecto vidriado y así proteger la pintura manteniendo la firmeza y la brillantez de los colores; para este resultado se necesita de los componentes de la goma arábica, trementina y carbonato de calcio obteniendo después de un reposo el llamado: barniz Damar.

Básicamente estas dos áreas de la expresión plástica conforman la urna-contenedor siendo en primera instancia el grabado en relieve, que es el realce de las partes devastando lo no deseado para luego ser entintado con un rodillo suave y así, poderse imprimir en un papel de fácil absorción y durabilidad (como es el papel de algodón) donde aquellas zonas que no fueron alcanzadas por la tinta, sobresalgan la textura sin alguna marca que interfiera con la imagen visual-gráfica. La pintura al óleo en soporte rígido y los atributos picto-escultóricos del libro-objeto, son el complemento para la realización de este proyecto.

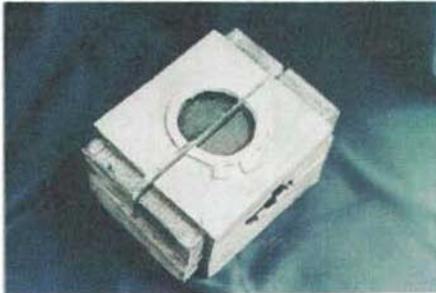
3.2.2 SELECCIÓN Y DIMENSIÓN DE LOS MATERIALES

En la vasta versatilidad de los materiales y el optar con elementos viables que se sometan al escrutinio personal, es un aliciente para elegir dentro de la inmensa gama que se ofrecen como instrumento en la transferencia de las ideas y del pensamiento mismo, solo de lo esencial, sin la majestuosidad y pomposidad de tal o cual característica, ya que su valor como objeto plástico no se desmerita por la sencillez mundana del material no predilecto para su ejecución.



6. Archivo personal, Dibujo en tinta negra, 2004.

En la estructura que se utilizó para la realización del libro-objeto y cuyo material es el más relevante tanto interna como externamente, la madera aglomerada de 6.5 cm de espesor donde las piezas se trazaron en forma de plantilla, para después ser cortadas con la ayuda de una caladora eléctrica.



Las dimensiones de las 61 piezas que conforman la urna-contenedor son las siguientes:

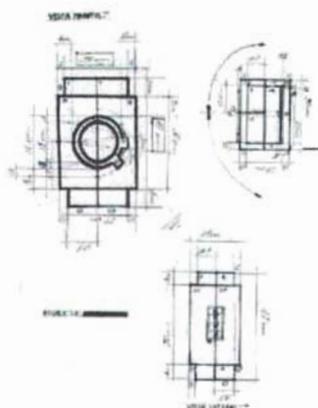
7. Archivo personal, Maqueta, escala 3-1, 2004.

- 6 tiras de 6 cm por 35.5 cm.
- 6 tiras de 4.6 cm por 42 cm
- 2 tiras de 13.5 por 42 cm
- 2 tiras de 0.8 cm por 39.6 cm
- 2 tiras de 0.8 cm por 24 cm
- 2 tiras de 0.8 cm por 40 cm
- 4 tiras de 0.8 cm por 12 cm
- 4 tiras de 28.2 cm por 4.6 cm
- 4 tiras de 12.2 cm por 4.6 cm
- 4 piezas de 13.5 cm por 4.6 cm
- 2 platinas de 11.5 cm por 40.6 cm
- 2 platinas de 19.5 cm por 25.4 cm
- 2 placas de 18 cm por 12 cm
- 2 placas de 13.5 cm por 28.2 cm.
- 2 tiras de 3.5 cm por 40.6 cm, con un corte en cada uno de medio punto en la parte central de 3 cm de diámetro.
- 2 tiras de 3.5 cm por 25.5 cm con el mismo procedimiento anterior.
- 2 tiras de 13.5 cm por 42 cm con corte cada uno en la parte inferior central de 11 cm por 12 cm y en la parte central media, un corte de medio punto de 10 cm de diámetro con cortes transversales de ángulos intermedios en punto de unión.
- 2 tiras de 35.7 cm por 15 cm cuyo corte semicircular en la parte central de medio punto de 15 cm de diámetro cada uno.
- 2 piezas en forma de aro de 1.5 cm de ancho con diámetro de 18 cm con salientes de 1.5 cm y 3.5 cm con distancia entre los dos de 3 cm. El segundo aro presenta un corte central convirtiéndose en dos semicírculos con medidas iguales de lo cual, uno presenta dos cortes angulares en la primera saliente de 7 cm por 2 cm.

La infraestructura interna y de trasfondo va enfocado a facilitar las fases del desplazamiento manual. Dentro de la caja central se encuentra un pieza-apoyo de 30 cm con un corte angular de 7.5 cm y caída en pendiente de 9 cm; en la parte inferior de 12 cm por 7.5 cm y 2 cm de un corte en ángulo recto con 2 cm de elevación.

El mecanismo de apoyo para el desplazamiento de las platinas consta de 2 tiras de

0.8 cm por 12 cm con 3.5 cm cada uno en forma de riel, con un punto central en la parte superior de una pieza que los sujeta de 5 cm por 3.5 cm.



9. Dibujo en tinta negra: Planos generales, 2004.

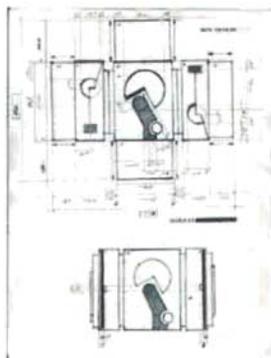
Otro mecanismo para el desplazamiento de la vitrina central consta de dos canales cuyo seguro en cada extremo de los bordes del vidrio miden 2 cm por 3 cm con abertura para desplazamiento de 2 cm por 6 cm.

Las dimensiones de los 6 vidrios son las siguientes:

- 2 vidrios de 10 cm por 11.5 cm.
- 1 vidrio de 25.5 cm por 28.5 cm con corte transversal de 19 cm por 27 cm.
- 1 vidrio de 16 cm por 17.3 cm con corte transversal de 7 cm por 27 cm.
- 1 vidrio de 16 cm por 17.3 cm con cortes transversales en las esquinas de 6.5 cm.
- 1 vidrio de 18 cm por 18 cm.

Para representar el movimiento articulado de las dos secciones laterales unidas por

la parte saliente de la caja central, se necesitaron de 4 bisagras de 1/5 y 16 tornillos de cabeza plana para madera de 17 mm; así como de clavos de un centímetro de largo.



10. Dibujo en tinta negra: Planos generales, 2004.

Las dimensiones de los elementos de metal que destacan son las siguientes:

- 2 rendijas de 11cm por 12 cm.
- 1 tira de lámina perforada en forma de rombo de 10 cm. por 4.3 de largo
- 1 tira de lámina perforada en forma de rombo de 90 cm. por 35.5 cm.
- 22 rondanas de 1.5 cm de diámetro.
- 4 escuadras de 3 pulgadas cada uno.
- 38 tornillos de cabeza plana para madera de 17mm.
- 8 piezas de aluminio en forma de escuadra de 1.5 cm por 2.5 cm cada uno.

Además de la composición referente con las imágenes gráficas compuesta principalmente por engranes y tornillos en general.

Para el trabajo plástico con respecto a la gráfica, consta de cinco placas de madera aglomerada de 4,5 cm de espesor con las siguientes dimensiones:

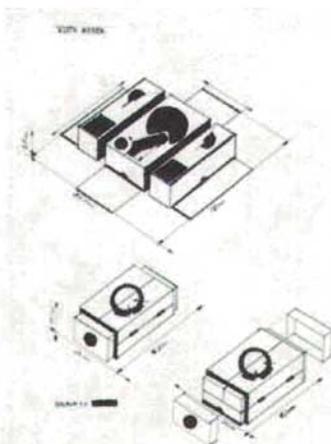
- 2 planchas de 10 cm por 39.5 cm con un corte en la parte central de medio punto

- de 3 cm de diámetro.
- 2 planchas de 17 cm por 23.5 cm con un corte en la parte central de medio punto de 3 cm de diámetro.
- 1 plancha de matriz de 39 cm por 25 cm.

El entintado de las planchas sin bisel ya trabajadas, es por medio de un rodillo suave sobre tinta negra offset para impresión cuyo soporte sobre papel vegetal amate, resguardara la imagen gráfica impresa.

El trabajo pictórico al óleo en soporte rígido compuesta por una paleta cromática que van de los fríos a los cálidos: laca naranja, ocre amarillo, rojo carmín, siena natural, rojo indio, así como el blanco de titanio y negro marfil con un acabado al barniz para darle el efecto vidriado y exaltar la brillantes de los colores integrales.

Las dimensiones como forma-estructura del libro objeto ya terminado, son de 30 cm por 46.5 cm junto con la superficie interna desplazada y expansiva de su superficie, son de 78.5 cm por 83 cm totales.



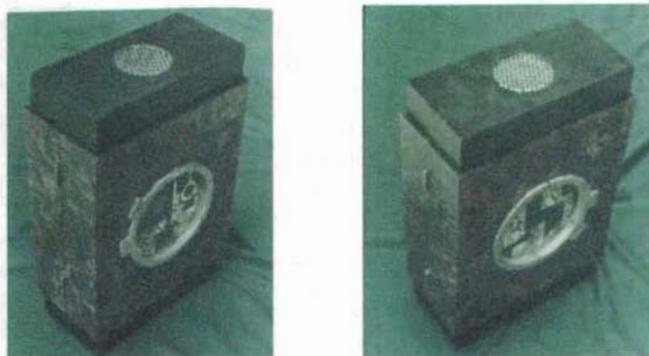
3.3 Realización.

11. Archivo personal, Libro objeto, perspectiva aérea, 2004.

Teniendo la estructura formal y con las soluciones óptimas junto con las características ya antes señaladas, hacia una intencionalidad alusiva de la representación contenida en la directriz, entre la abstracción después del evento inesperado y la figuración del cercano idealismo, convergen hacia la unidad seguida de la incapacidad y la aceptación plena como hecho dando en un vuelco sugestivo, los puntos esenciales que muestran el momento de internarse en los aspectos que retiene la urna-contenedor, el involucramiento con aquellos elementos primordialmente terminantes.

Esta simulación representada en los confines de un necróforo, es con la incitación de acrecentar la atracción incierta y llena de ansiedad al abrir la forma-cuerpo del libro-objeto, para poder expandir el panorama esencialmente visual-táctil, compactados entre bifurcaciones y trasfondos de la corporeidad íntegra desplazable por medio de la manipulación; acentuando el balance de las variantes con la incógnita de su devenir e inseparable de cualquier descenso mortificante que lo asume como tal.

Lo imponente de sus formas *geometrizarantes*, dan cabida a la retroalimentación sugerida por el cuerpo descarnado de la imagen esquelética, retomando las cuencas de los ojos para emancipar aquella sensación agudizante y pertinaz junto con la desnudez del espacio gráfico, una referencia insistente cuya presencia trascendental, alterna los cuestionamientos de los parámetros socio-culturales.



12. Libro objeto, perspectiva aérea, 2004.

Todas las piezas unidas revelan una estructura firme y fortificante, ya que en sus par-

tes salientes retoma la sobriedad de los seguros, que sin una manipulación, no se podrá acceder hacia la superficie interna. Removido este sistema de seguridad, la segunda presencia se hace presente al desplazar la vitrina alejando la solemnidad para entrar en las sensaciones entre lo activo y lo inerte.

La articulación es referencia también al cuerpo esquelético y en énfasis especial, con la pelvis, ya que es el eje mecánico del ser humano y en su abertura, sobresalen dos partes apoyadas a su base central, produciendo así el movimiento hacia cada lado donde los elementos tanto gráficos como pictóricos da a las extremidades configuradas su protagonismo cíclico al abrir y cerrar.



13. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.



14. Archivo personal, Libro objeto, vista externa, 2004.

El sistema de rendijas tanto internas como externas es alusivo a la retención ya antes referida, sin embargo, impone la osadía de ser una válvula de escape que deja escapar y esconder a la vez, su ambivalencia confusa.

Por ello el desplazamiento en sus cuatro platinas en cada extremo muestran de un modo plástico, los restos descarnados como puntos de referencia para una comprensión reflexiva en los ámbitos de la individualidad donde el lenguaje gráfico se encamine a los principios de la pictografía que transmite con una mirada un fragmento de discurso sin palabras en un vínculo emocional con el libro objeto y sus antecedentes previos. Conformadas por signos que se interrelacionan en la diversidad plural distintiva de cada cultura, distanciado por el momento de lo vital a lo inerte, como un cadáver físico e intuitivo del pensamiento humano.



15. Libro objeto, vista interna, 2004.

Siendo un objeto plástico estático, no deja de simular la sensación de movimiento como un carácter de relevancia cíclica cuya transformación participativa y conjunta de cada involucrado, acentúa en medio de los significantes su no obstaculización ante la fascinación atrayente.

3.3.1 LA URNA-CONTENEDOR COMO OBJETO PLÁSTICO TRANSFORMABLE

En una definición más cercana y manteniendo la cercanía con los elementos mortuorios que han venido en dar la identidad a la unidad cultural, es en enfatizar el hecho como vehemencia solemne para poder trascender en un estado de conservación las modalidades que comúnmente se aceptan por los núcleos socio-culturales.

La urna-contenedor es con la intención de obtener una presencia resguardada en instantes, los restos que la experiencia ha convertido en testimonio para confrontaciones y reflexiones posteriores. Con esto mantengo la cualidad de presencia, al representar de un modo estilizado y *geometrizable* el indicio de las cuencas de los ojos trascendiendo como imagen propia de la muerte, donde las cualidades del contenedor sean precisa-

mente las de anteponer las virtudes de una caja mortuoria en el ámbito de lo presente, resguardando de una manera más concreta y desde luego opcional, los restos cadavéricos que se manifiesten como elementos integrales del fenómeno de la muerte y en este caso, el objeto en sí.



16. Libro objeto, vista externa, 2004.

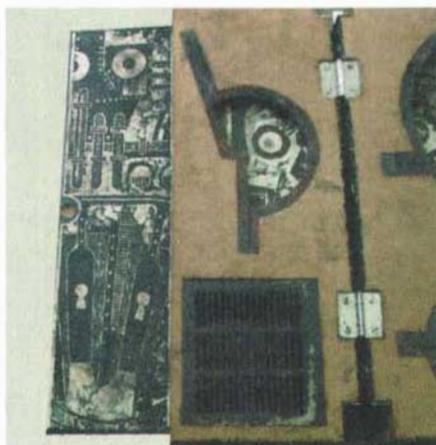
Es una invitación que la curiosidad brinda con el deseo de saber y dependiente de la expresión plástica, pierde así la función de ser un arte decorativo, ya que encierra la sustancia y esencia que la forma ha compactado.

Con estas características la obra transformable es similar a la obra cinética reteniendo en su aspecto transformable, la percepción de movimiento que convertido en una presencia real las cualidades lúdicas ante el espectador-contemplativo pasen de ser un testigo, a interprete activo completando así las etapas de este desarrollo temporal.

El cuerpo físico u objeto plástico reúne las cualidades sensibles de los sentidos, co-

herente a lo que se ofrece y existe exteriormente donde la alternancia participativa de la forma-fondo sea percibida y asimilada.

El espacio y el tiempo junto con la manipulación del espectador colaboran en el recorrido visual-táctil hacia una atención fija en el acercamiento de lo que se percibe en la memoria como hecho conocido, siendo su lectura una renovación constante el efecto de movimiento y transformación, sean elementos dinámicos y en actividad, dando como resultado un objeto-estético entre la creación y las posibilidades de su realización.



17. Archivo personal. Libro objeto, vista interna con desplazamiento lateral, 2004.

Sin estas virtudes sólidas el objeto plástico desciende a plano de ser un objeto decorativo, en que la actuación se resigna a alcanzar la funcionalidad práctica, obteniendo un carácter meramente primario.

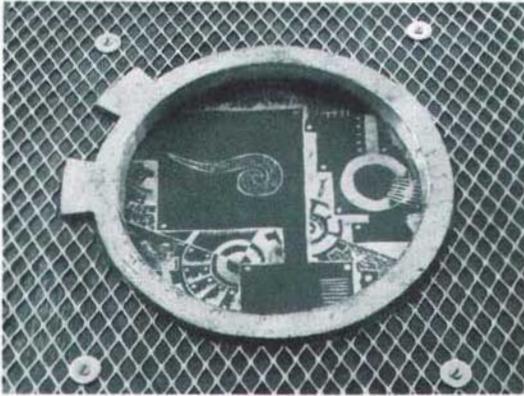
“Una obra sea reconocida como obra de arte es necesario que el espectador manifieste una intencionalidad particular, capaz de recrear, de actualizar en ella sus sentidos inmanentes.

La obra deviene así, para el objeto estético”.¹⁹

Así el objeto plástico transformable se define como un evento gestual en que el desplazamiento integral, ya es un hecho del presente contemporáneo.

3.3.2 EL LIBRO OBJETO Y EL JUEGO ILEGIBLE.

En los parámetros característicos con que cuenta el libro-objeto en sus grandes rasgos, predomina su estancia como ejemplar único, donde el discurso narrativo o lingüístico pierde totalmente su función comunicante para dar cabida a los valores que se expresan en las derivaciones picto-escultóricas, prioridad ante su apariencia como objeto plástico y no como libro convencional.



18. Archivo personal, Detalle, 2004.

Dentro de estos congéneres de apartados y demás atenuantes similares, se opta por agregar a lo dicho que el libro-objeto obtiene en su forma específica la cualidad fija del interés que alberga, cuyo respaldo mantiene su sincronía picto-gráfica de dos áreas plásticas que interactúan entre sí, con espacios propios diversificando los elementos picto-escultóricos de la pintura y el grabado.

El libro-objeto **Post Mortem... Finis** ofrece las virtudes de ser un objeto-estético ya

que la forma externa no es causante del distanciamiento de sus formas internas, donde la sustancia y esencia, va enfilada a presentar las diferentes modalidades que la alejan de ser un objeto de residuos decorativos.



19. Detalle, movimiento del eje mecánico, 2004.

La unidad presentada enfatiza los parámetros plásticos cuyos elementos se distinguen en una compaginación dada por el enfoque real de su temporalización directa con los caracteres de ser un objeto-plástico transformable, donde la participación del espectador-contemplativo sea por medio de la manipulación atenuante de la expansión de la superficie desplazable, propiciando a que su estaticidad como forma concreta sea sólo un lapso comprendido y revertido por la coestión visual fomentada por las imágenes y la apertura de las mismas, dirigidas a expresar las direcciones de la luz, el color, la forma, la estructura así como las sensaciones físicas y del subconsciente propio.

La estética del juego relacionada con la obra transformable es la clara evocación hacia un mundo lúdico, cuya acción que se desarrolla en el tiempo, obtiene así una información visual-rítmica-temporal con que lleva la forma como idea liberada del ser de un microcosmo representado, materia que gracias a las formas se vale de sí misma para ser autónoma y con presencia vital. La idea que conforma el libro-objeto, es en un principio

un ente abstracto que se determina y evidencia como forma expresiva, tras sus cuatro lados y planos exteriores como evocación sincera de los principios fundamentales de la formación cardinal. En ella, se vislumbra un trabajo pictórico complementario en una relación afectiva, junto con la materia que muestra una mirada propia tanto de los albores de la subjetividad y de la objetividad.



20. Libro objeto, detalle. 2004.

El enfoque determinado por medio de pinceladas o impulsos que se dirigen por la voluntad de ser y trascender la materia manifestada como ente, propicia la simultaneidad de la visión y la transposición de planos hacia una congestión arbitraria tanto de las direcciones externas e internas, en una clara sensación de *disección* como si fuese un cadáver.

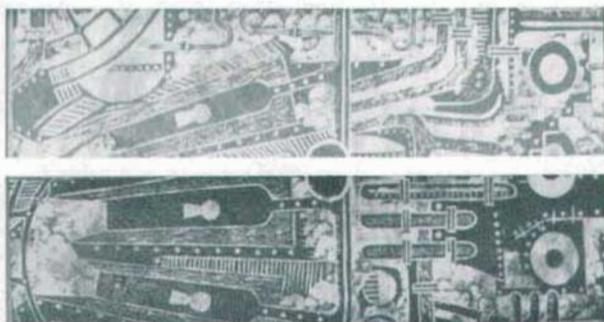
El sentido de exploración es una referencia vinculada con la *sistematización* por lo que representa como fenómeno contemporáneo *maquinal*, de instalación y de desgüe; signos perceptivos demostrando ante la naturaleza, el pensamiento humano generador de la creación de máquinas y a la vez de muerte superficial y artificialmente.

“La máquina, fenómeno moderno efectúa en el mundo una reforma del espíritu. Debemos pensar que nosotros somos la primera generación que desde hace siglos ve

a la máquina. Esta nos muestra discos esferas, cilindros de acero reluciente con una precisión que nunca hemos visto en la naturaleza. La máquina es pura geometría. La geometría es nuestra gran creación ... El hombre (creador de máquinas) se iguala a un dios en su perfección".²⁰

Es por ello que sus connotaciones de formas *geometrizzantes*, se relaciona con la racionalidad, sin embargo, son algo completamente intuitivas que retoma las vivencias iconográficas, expresando la intencionalidad de lo real como construcción de formas, volúmenes, movimientos e interrelación cromática.

Con las reminiscencias de los principios de la abstracción, pero sin dejar los claros indicios de la figuración directa, sus parámetros figurativos en torno al libro-objeto conllevar una verdad externa, un modelo que coordina y se sirve de ella. El ente abstracto es la esencia sin alguna particularidad determinada. Una estructura expresiva que mediante el contexto de no-referencia, elimina casi por completo el objeto figurativo, siendo una lejana identificación de las alegorías ya instauradas. En un aspecto más preciso: La figuración es la representación de un espacio y la abstracción es la intuición de la naturaleza misma.



21. Grabados laterales, 2004.

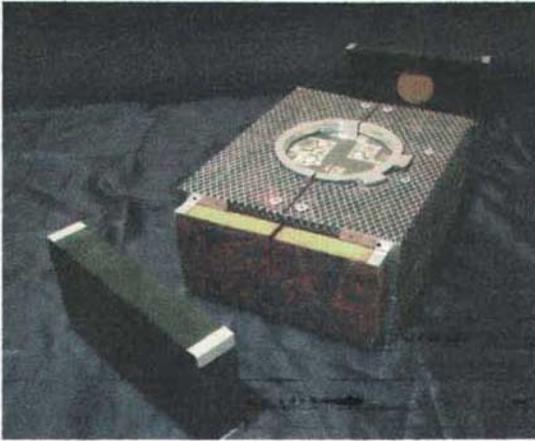
“ Una solución objetiva, otra subjetiva, y en medio de las dos, la que equilibra las fuerzas de las actitudes anteriores”.²¹

Trabajando sin distracciones previas del boceto, las imágenes gráficas, manifiesta la expresión de la acción. Con trazos lineales se da el sentido de lo constructivo con la emotividad subjetiva. Lo objetivo dignifica el espacio y el movimiento, caracteres del tiempo

transformado en existencia, ámbito de la finitud y equilibrio: Sinónimo de unidad.

El equilibrio representado y la corporeidad del color, alude al cromatismo envolvente del evento mortuorio-defunción-entierro, así como la transfiguración de los restos cadavéricos.

Vigencia dentro del espacio generadora tras su estaticidad formal, la aceleración y por ende, el movimiento como una sucesión cambiante de la misma materia, que junto con las semejanzas cromáticas, se vincula con la *ritmicidad* de los tonos distinguidos por los aspectos cálidos y fríos.



22. Aspecto actual, 2004.

El camino rítmico continuo y discontinuo es una virtud de unidad y versatilidad, atribuida por la animación de los planos coordinados, cuyo sentido a-perspectico, expresa la estancia testimonial descentralizada de un punto específico.

“Este enfoque cerebral del arte va a propiciar la simultaneidad de la visión, la superposición de planos, el despliegue arbitrario de un objeto que nos muestra con aparente arbitrariedad su atrás, su delante y su dentro. No es casual que la extinción de la vida que había llevado a Cézanne a pintar cráneos lleve a Picasso a hacer, como decía Apollinaire: La disección de un objeto como un cirujano hace la de un cadáver”.²²

En la parte central de cada lado frontal, se retoma un anillo simulando la cuenca

estilizada del ojo, donde la apariencia metálica es una singularidad sobresaliente, tras su forma simbólica cuyos principios del pensamiento prehispánico, alude hacia una abertura que en el subconsciente transmuta la idea del presagio.

Para adentrarse en el trabajo gráfico, es necesario desplazar las tapas de cada extremo que sirven de seguro con una significación asociada con los referentes de la noche, el inframundo, el interior de la tierra y el lugar de los muertos.



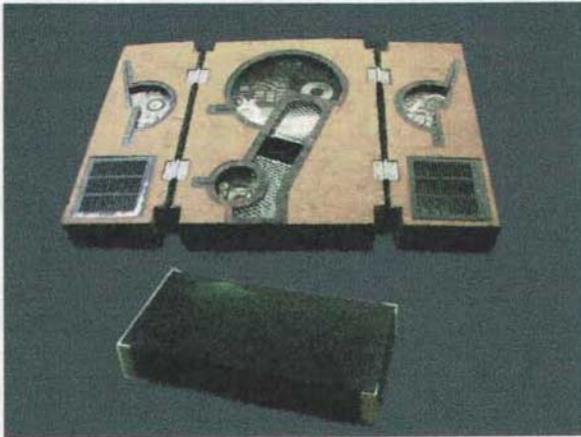
23 . Archivo personal, Grabado en relieve sobre papel amate, 2004.

El movimiento físico de la vitrina que separa los indicios de *la vida y lo inerte*, se interrelaciona con el papel vegetal alejándose de la monotonía complementaria, cuyos diversos formatos, acentúan el efecto dinámico transgrediendo a la vez la pulcritud y dando sensibilidad al sentido táctil, ya que la no-uniformidad del papel precisa la aspereza junto con el efecto dispar del componente atmosférico-visual convulcionante por el aspecto moteado. No hay suavidad ni ligereza en el hecho de la muerte, y por ello, el anteponer el elemento comunicante del papel amate, es para trasladar la crudeza del caos emocional que se produce ante su evento, además de la relación que existe con los vestigios antiguos

como contexto histórico y así reforzar el material en el momento contemporáneo.

Las imágenes sobresalen de estos dos lados frontales, apresando las líneas que descartan la dispersión matérica para transformarse en expresión, cuya estructura, resalta la *arquitecturación* de las superficies acopladas en el espacio, determinando mediante el dibujo sobre las planchas la construcción de las imágenes, ahondando en los tonos negros, blancos y grises ante los elementos figurativos, vislumbrando tanto la imagen lingüística oral del pensamiento antiguo, así como de la exaltación *geometrizzante*; condensado en los parámetros de la vida por lo que simboliza como creación que expresa aquel estado cíclico.

Abriendo los ejes mecánicos por medio de la articulación de sus dos partes, se muestra las características mencionadas tanto del trabajo gráfico y pictórico, ahora presentado en el sentido de las negaciones, ausencias y presencias, restituyendo la relación entre los planos y los trasfondos, fortificando el esquema hacia el sentido de la interiorización directa con la línea que es el tiempo.



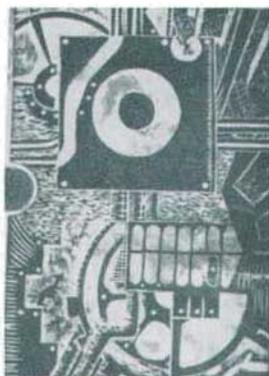
24. Aspecto actual, 2004.

Las disecciones de la parte central y lateral con cortes transversales y angulares ex-

presa el espacio en un hecho visual, cuyos lineamientos dinámicos hacen referencia a la configuración del aspecto del reposo, sinónimo de conocimiento.

En sus sentidos horizontal y vertical se transforma para dar cabida a expandir la superficie por medio del desplazamiento de las cuatro planchas de cada extremo, cuya cantidad hace referencia con la concepción del universo: Cuatro regiones del cielo, de la tierra y del mundo inferior antiguo.

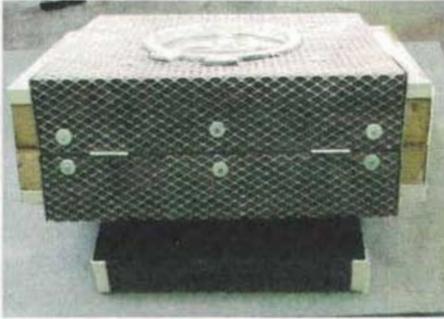
Exponiendo tras los restos estas características diseccionadas se afirma la parte descarnada transpuesta hacia una exploración de las formas *geometrizantes*, donde se plasman en una *neo-proyección* las particularidades internas y que sin conflicto recalca la coherencia de la estética del juego en que la variabilidad permite abrir los espacios y desplazar al azar, los actos de composición y descomposición.



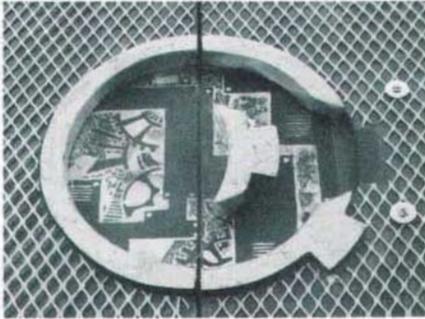
25. Grabado en relieve sobre papel amate, 2004.

Junto con las imágenes gráficas representadas en las partes laterales, asemeja nuevamente las disecciones hacia una racionalización del hecho inesperado dentro del subconsciente, donde las estancias sugeridas y aceptadas dentro de la relación *ser humano-mundo* y *vida-muerte*, sustenta la existencia de *ser* como obra. El libro-objeto invita e involucra al que lo manipula en adentrarse hacia todas aquellos elementos, afirmantes que envuelven su entorno, donde las características picto-gráficas, sirve de enlace

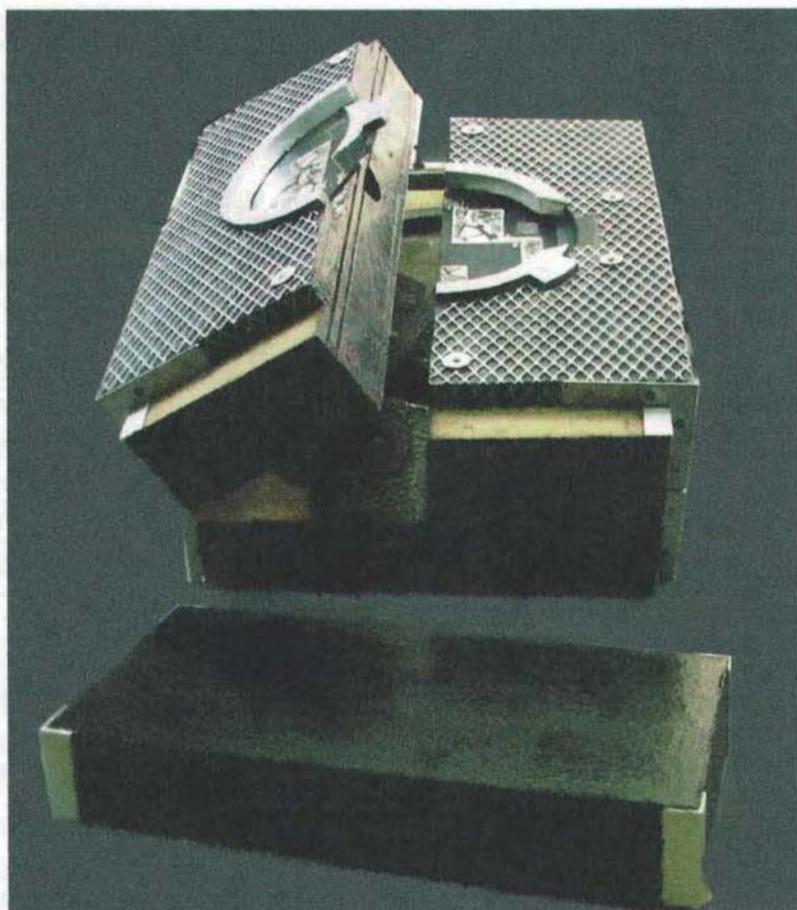
múltiple con las divergencias suscitadas y manifestadas en el ámbito de la gráfica, como presencia existente y a la vez como *ente-obra* manteniendo un efecto comunicante de los *elementos-signos* en dirección hacia un *espacio-tiempo* distinguido; parte indispensable para su entendimiento ante las concepciones volátiles de seguridad sistematizada y de los consensos no libertarios y asentando lo que verdaderamente es: La culminación de los ciclos.



26. Aspecto actual, 2004.



27. Detalle, desplazamiento de los seguros, 2004.



28. Aspecto actual. 2004.

Conclusiones Generales

Toda reflexión general viene de una particularidad, comprendida como conocimiento que fundamentan las críticas constructivas y destructivas, siendo a la vez, caminos que se bifurcan pero que al final lo que buscan es la línea directa al aprendizaje individual.

El entorno se embiste con la aglomeración de las complejidades socio-culturales, pero en primera instancia, su enfoque es completamente personal y por ello tras el transcurso objetivo ahonda también en la infinitud de la subjetividad de este desarrollo, donde el momento de la muerte, se ha caracterizado por todos aquellos sucesos sociales y conglomerados activamente en la tradición histórica, descartándose ya cualquier punto que se pueda consagrarse en apatía y añoranza.

Es en evidencia propia, un hecho que sigue generando más iniciativas tanto de la construcción del pensamiento y de las creaciones artísticas, instando en su comprensión la posición plural para el enriquecimiento propicio, que estimula los embates directos para ser insertado en la diversidad, ante los criterios y estatutos establecidos.

El siglo XX fue promotor de las revoluciones precisas y *tecnomatizadas* en los ámbitos de la industrialización, así como de la proliferación de las rupturas y los lineamientos del pensamiento cultural, vanagloria ante las discrepancias dictatoriales, en que el triunfo de la muerte se acercó prominentemente en los trabajos plásticos de la gráfica mexicana más sobresalientes. Descarnado y exponiendo el símbolo esquelético asegura la trascendencia en torno a la cuestión social, como instrumento ante el velo de la solemnidad y de la luctuosidad enfermiza.

Posada y Méndez protagonizaron los embates y otorgaron a la representación de la muerte su lado violento, oscuro, cruel y despiadado, que junto con los aires *irónico-burlesco*, dignificaron la odisea de mantener el elixir de la inquietud y de la ansiedad resentida de los acontecimientos desesperanzadores, desencadenando en crisis los sentimientos emotivos.

Momento en que las ideas se acercan a una realidad demostrable, una totalidad que la misma experiencia concede en una expresión trascendente y válida desde cualquier punto, donde el espacio otorga a las imágenes las figuraciones que no son envolventes de sus lados estériles y formales.

Esta continuidad ha proliferado hasta presenciar ya en el comienzo del siglo XXI su lado violento y más enfatizado hacia la destrucción, siendo la percepción actual del temor que el miedo genera y de las causas que lo perpetran como anorexia mental sin culminación, donde su representación es precisamente, el hecho de lo inerte, lo objetivo del evento del cuerpo-formal caduco y descompuesto, signo de una contemporaneidad que rompe con la tradición y enaltece en sus contextos más próximos, la destrucción de todo lo que se relacione en cuanto a cultura conformista.

Lo contemporáneo es un término empleado desde hace más de cuarenta años, una paradoja que retoma los vestigios y los principios de las mismas demandas enmarcadas debido a sus preceptos formulistas que se han degenerado. Este deterioro repercute en todos los aspectos, donde el aparato de la *sistematización*, se convierte en el nuevo icono para el desenvolvimiento de las actitudes, la ambigüedad de la *realidad* no se distancia del ataque hacia la individualidad, promoviendo como un punto que deriva en la gráfica de la muerte desde sus orígenes.

La condición de *cadáveres vivientes* cuya masa amorfa y automatizada, promueve la intolerancia, se revierte a la vez por la aceptación de su evento natural, los hechos como pensamiento, trascendiendo ante la inmersión de los restos.

Dos caracteres distanciados en su frontalidad tanto del discurso persuasivo, así como de la supremacía en la actitud consciente que alberga en su culminación no estéril: Muerte generadora de la creación.

Conformando aquellos elementos alusivos la alternancia del evento inesperado, ahonda en su más arraigada sintonía que el infortunio ambiguo del ser humano, ha experimentado tanto en su individualidad así como en la compleja colectividad masiva, denota en su extensa interrelación festiva y de los momentos recíprocos del contexto fatídico, su significación expresiva, donde los incisivos persistentes son en primera parte, la ansiedad de su existencia como un hecho eminente, transcurso por lo cual, es aún incierta.

Anhelando la seguridad sugerida por la institucionalidad del pensamiento que es la actuación ferviente de lo lúdico y de la solemnidad, la muerte la digieren angustiosamente ante la relevancia del acecho junto con la negación persistente de su incógnita, transformándose en su segunda parte todo lo relacionado con la expresión creativa y comunicante que el mismo estado inseguro, aprecia en una trasgresión de los cánones compactados y establecidos, recreando tanto las condiciones sugestivas, las cualidades

que se manifiestan como instrucción de la costumbre y como proyección hacia su integración partícipe de las comunidades.

Se involucra también con respecto a su codificación secular, la base de la emotividad donde el aspecto cíclico, es fundamental para su resolución evolutiva y de trascendencia en el plano de lo terrenal, dando cabida a que la crítica y autocrítica persistente, sea iniciada por el dilema de la conmoción y como tal se adentre en la función del desenlace como válvula de escape y que en consecuencia, se desarrolle tanto el aspecto lingüístico y gráfico, hacia el proceso de la diversificación de las diferentes percepciones que enriquecen en la actualidad, el fenómeno de la muerte.

Estas percepciones como medio factible aun su aceptación es intolerable, dado por las circunstancias que lo conllevan al hecho concluyente, cuyas discrepancias han despojado de los velos festivos-solemnes, su exposición ante la evidencia de la materia inerte; preludio del suceso en la fatalidad alternada con la violencia provocante, dirigida a dar una significación ante los restos perseguidos, las cualidades plásticas de esta liberación mortal.

Los objetivos han sido alcanzados, tanto en los planteamientos formales como prácticos, siendo a la vez, copartícipe de las demás manifestaciones hacia un claro indicio alterante y sin vejaciones virales, que aun mantienen los fundamentos motrices, exponiendo los ámbitos de sus elementos ante la problemática (hipótesis) planteada, la relación de las cualidades del libro-objeto, la pintura como complemento y con mayor interés la gráfica, sentido de unidad en que su estancia participativa rompe los estatutos solemnes, tras su manipulación veraz del objeto-plástico.

Post Mortem... Finis, reflejo testimonial hacia una amplia y continua aportación de su conformación objetiva y de la percepción alternativa como documento del contexto histórico presente, con bases arraigadas de la evolución del libro no convencional, y de los reflejos retenidos por la *tecnomatización* hacia el fenómeno de la muerte.



CITAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPÍTULO I.

1. Bernal Jonh D., **La ciencia en la historia**, 1972, pp. 93-94
2. Russel Jeffrey, **Historia de la Brujería**, 1988, p.28.
3. Westheim Paul, **Arte Antigo de México**, 1987, p. 46.
4. Bernal Jonh D., **op. cit**, pp. 106-107.
5. Westheim Paul, **op. cit**, p. 46.
6. **Ibid**, p. 36.
7. **Ibidem**. p. 19.
8. Russel Jeffrey, **op, cit**, pp. 28-29.
9. Westheim Paul, **Arte, Religión y Sociedad**, 1987, pp. 38-39.
10. Westheim Paul, **Arte Antigo... op. cit**, p. 46.
11. Westheim Paul, **Arte, Religión... op. cit**, p.14.
12. Westheim Paul, **op. cit**, pp. 50, 384.
13. Westheim Paul, **op. cit**, p. 53.
14. Sejourne Laurette, **Pensamiento y religión en el México Antigo**, 1984, pp. 17-35.

15. Westheim Paul, **Arte, Antiguo... op cit**, pp. 33-37
16. Sejourne Laurette, **op. cit**, pp.37-47.
17. Westheim Paul, **op. cit**, p.36.
18. Sejourne Laurette, **op. cit**, pp. 47-48.
19. Westheim Paul, **op. cit** pp. 44-45.
20. Westheim Paul, **Arte, Religión... op. cit**, p. 52.
21. Westheim Paul, **op. cit**, p. 42.
22. Russel Jeffrey, **op cit**, p. 87.
23. Westheim Paul, **op. cit**, p. 57.
24. Bernal Jonh D, **op. cit**, pp. 106-107.
25. Rodriguez Cristina. **El grabado: Historia y trascendencia**, 1989, pp.122-125.
26. Cardoza y Aragón Luis, **José Guadalupe Posada**, 1964 p. 22.
27. Carrillo Rafael, **Leopoldo Méndez: dibujos, grabados y pinturas**, 1984 p. 11.
28. Reyes Palma Francisco, **Leopoldo Méndez: El oficio de grabar**, 1994 p. 17
29. **Ibíd.**, p.7
30. Bernal Jonh D, **op. cit**, p. 537
31. Marcos Giacoman Patricia, **Muerte**, 2003, p. 9
32. **Ibíd.**, p. 10
33. **Ibidem**, p. 7
34. **Ibidem**, p. 9
35. Westheim Paul, **op, cit**, p.75
36. Marcos Giacoman Patricia. , **op. cit**, p. 5

CAPITULO II

1. Carrión Ulises, **El nuevo arte de hacer libros**, 1988, p. 9.
2. Renán Raúl, **Los otros libros**, 1999, p. 18
3. Bosch Eulalia, **El Placer de mirar, el museo del visitante**, 1998, p. 43.
4. Carrión Ulises, **op. cit**, p. 11.
5. Goldstein Howard. **Algunas referencias sobre los libros de artista**, sf, p. 30
6. Conrea Raúl, **El arte del libro alternativo, expresión que puede apreciarse en la Luis**

Nishizawa, octubre 6' 1997, p. 22.

7. Manzano Aguila Daniel, **Libros Alternativos**, 2000, p. 10.
8. **Ibíd.**, p. 14.
9. **Ibidem**, p6.
10. Renán Raúl, **op. cit**, p. 43.
11. Bosch Eulalia, **op. cit**, p.90.
12. **Ibíd.**, p. 19.
13. Parra Luis Ángel, **El Libro de artista**, p. 8.
14. **Ibíd.**, p. 5.
15. **Ibidem**, p. 7.
16. **Op. cit**, p. 91.
17. **Ibíb**, p. 19.
18. Gutiérrez Vega Hugo, " **La escritura mesoamericana**", septiembre 2004, p. 91.
19. **Ibíb**, p. 6.

20. Bosch Eulalia, **op. cit**, p. 20.
21. Rodríguez Cristina, **El grabado: Historia y trascendencia**, 1989, pp. 111.
22. Renán Raúl, **op. cit**, p. 24.
23. **Op. cit**, pp. 114-115.
24. **Ibíd**, p 111.
25. Bosch Eulalia, **op. cit**, p. 20.
26. **Op. cit**, p. 34.
27. **Op. cit**, p. 63.
28. Sánchez Reina Raúl, **El libro alternativo, exposición en el MAC**, junio 4'1997,
p. 32 .
29. **Op. cit**, p. 77.
30. Hoffberg Judith, **Obras en formato de libro**, sf, p. 60.
31. Munari Bruno, **Como nacen los objetos**, sf, p. 20.
32. **Ibíb**, p. 234.
33. Bosch Eulalia, **op. cit**, p. 64.
34. Ferreyra Andrea, **Arte Acción**, 2000, p. 20.
35. **Op. cit**, p. 33.
36. **Ibíb**, p. 31.
37. **Ibidem**, p. 155.
38. **Ibidem**, p. 130.



CAPITULO III

1. Barrañon José Alberto, **De los muertos para los vivos**, 1989, p. 4.
2. Munguía Díaz Luis Antonio, **Ibíd.**, p. 10.
3. **Ibidem**, p. 10.
4. Belmar José Luis, **Canto a la muerte**, 1981, p. 13.
5. **Ibíd.**, p.14
6. **Ibidem**, pp. 14-15.
7. Argueta German, **Crónicas y leyendas...** 2002, p. 78.
8. **Op. cit**, p. 13.
9. **Ibíd.**, p. 13.
10. **Ibidem**, p. 15.
11. Belmar José Luis, **op. cit**, pp. 11-10.
12. **Ibíd.**, p. 10.
13. Díaz Salvador Rafael, **La nueva carne...** 2002, p.18
14. **Op. cit**, p. 10.
15. **Op. cit**, p. 78.
16. **Ibíd.**, p. 84.
17. **Ibidem**, p. 28.
18. **Ibidem**, p. 78.
19. Cassou Jean, **Arte cinético**, 1973, p. 64.
20. Manrique Jorge Alberto, **El Geometrismo Mexicano**, 1977, p. [12].
21. López Chuhurra Osvaldo, **Estética de los elementos Plásticos**, 1970, p.36.
22. **Op. cit.** p. {5}



ÍNDICE DE IMÁGENES

INDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO I.

1. Urna funeraria, Cultura Azteca. Museo Nacional de Antropología
2. Mictlantecuhtli, dios de la muerte, Museo Nacional de Antropología, Veracruz.
3. Calavera, Piedra de la fundación. Detalle Cultura Azteca.
4. Sellos procedentes del Valle de México, Museo Nacional de Antropología.
5. Sello del Valle de México.
6. Tzompantli (lugar de los cráneos. Detalle. Chichén Itzá. Cultura maya-tolteca.
7. Meyer Conrad, Los artistas y la muerte. 1650.
8. Le rouge Nicolae, Le gran Kalendress, "La muerte saltando desde el infierno cargando una flecha y un ataúd demandando la culminación de los mortales", Troyes, 1496.
9. Holbein Hans, Lützel burger. Hans. El alfabeto de la Danza de la muerte. Grabado en madera, Balse, 1526.
10. Ammane Jost, Fabricius Peter, Rueffs Jacob De conceptu et generatione lumines. "La muerte y el árbol del conocimiento". Grabado en madera, 1587.

11. Bolaños Fray Joaquín, La portentosa vida de la muerte. Grabado en madera, 1792.
12. Trost Anders, Koch Julián, Theatrum mortis humanae " La astucia triunfal de la muerte".

Grabado en madera, Ljubljana, 1682.

13. Revista satírica, El calavera.
14. Hernández Santiago, Primera calavera en forma. Litografía,
15. Manilla Manuel, El toro embolado. Grabado en madera.
16. Cabrera Daniel, El Hijo del Ahuizote. Caricatura.
17. Manilla Manuel Hoja Volante. Grabado en madera.
18. Posada José Guadalupe, Vanegas Arroyo, La sin par la gigante calavera Hoja volante.
19. Posada José Guadalupe, Calavera de los buenos valedores, Grabado en madera, hoja

suelta, 83 x 60.

20. Posada José Guadalupe, Terribles y espantosísimos estragos. Gaceta callejera, Archivo histórico, INAH. 16.3 x 24.9 cm.

21. Posada José Guadalupe, Aparición del Fantasma de Pachita La Alfajera, Gaceta Callejera, Archivo Histórico, INAH. 16.3 x 24.9 cm.

22. Posada José Guadalupe, Doña Tomasa y Simón, El aguador. Grabado en metal, 1910.
23. Posada José Guadalupe, La Calavera. Grabado en madera.
24. Posada José Guadalupe, Sensacional Noticia...,
25. Olivares Reynaldo, El funeral. Taller de Gráfica Popular. Grabado en linóleo.
26. Méndez Leopoldo, Lo que puede venir. Grabado en madera, 17 x 30.3 cm, 1945.
27. Méndez Leopoldo. " Ora sí ya no hay tortillas pero. ¿Qué tal televisión? Grabado en linóleo.
28. Méndez Leopoldo. Tú solo tú, Grabado en linóleo, 21.2 x 19.3 cm. 1953.
29. Zalce Alfredo, La bomba atómica. Grabado en linóleo.

30. Méndez Leopoldo, También la Tierra bebe tu sangre. Grabado en linóleo, 41.5 x 30.5 cm, 1947.
31. Eguiza Armando, Aquí estoy ¿no me sientes?, Aguafuerte, 35 x 51 cm. 1993.
32. Eguiza Armando, El Salón. Punta seca, 29 x 50 cm. 1993,
33. Eguiza Armando, Ni los días que cuentas. Aguafuerte, 50 x 35 cm, 1995.
34. Ríos Olmos Víctor Hugo, Dos Mundos. Litografía, 38x 38 cm. 2000,
35. Ledezma Miguel, ¿ Te doy pa'tu calaverita? Punta seca sobre aluminio, 35x 35 cm, 2000.

CAPÍTULO II.

1. Schöffer Peter, Los Decretos del Papa IX. Grabado en madera y metal. 1473.
2. McLean J., Coloreando el Grabado. Grabado en madera. 1829. Inglaterra.
3. Lara Magali, "Libros de Artistas". Catálogo.
4. Talmor Lihie, " Libros de Artistas". Catálogo.
5. Anónimo, "Duelo Olímpico 1968, Facultad de Derecho". Grabado en madera. 1968.
6. Anónimo, "CNH, Libertad de expresión". Grabado en madera. 1968.
7. Anónimo, "Por qué? Represión al deseo de Democracia", Grabado en linóleo. 1968.
8. Símbolo, Proceso Pentágono.
9. Logotipo, Grupo Germinal.
10. Logotipo, Grupo MIRA.
11. Símbolo, Taller de Arte e Ideología.
12. Logotipo, Grupo SUMA.
13. Guerrero Mauricio, " Libros de Artistas". Catálogo.



14. Riestra Adolfo, "Libros de Artistas". Catálogo.
15. Gerchman Rubens, "Doble identidad". Litografías, 40 x 30 cm. , 1994, Catálogo, Bogotá,

Colombia.

16. Ediciones Cocina, "Paso de Peatones". Revista Intemporal. 1976.
17. Dalí Salvador, "El Apocalipsis de San Juan". Cubierta en bronce,
18. Producción Danese, " Libro". Pre-Libro. Milán, Italia.

CAPÍTULO III

1. Archivo personal, Dibujo en carboncillo y siena, 2004.
2. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.
3. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.
4. Archivo personal, Fotografía: Gubias, pinceles, madera y papel amate, 2004.
5. Fotografía: Tórculo, 2004.
6. Archivo personal, Dibujo en tinta negra, 2004.
7. Archivo personal, Maqueta, escala 3-1, 2004.
8. Archivo personal, Dibujo en tinta negra: Planos generales, 2004.
9. Dibujo en tinta negra: Planos generales, 2004.
10. Dibujo en tinta negra: Planos generales, 2004.
11. Archivo personal, Libro objeto, perspectiva aérea, 2004.
12. Libro objeto, perspectiva aérea, 2004.
13. Dibujo en carboncillo y siena, 2004.
14. Archivo personal, Libro objeto, vista externa, 2004.
15. Libro objeto, vista interna, 2004,

16. Libro objeto, vista externa, 2004.
17. Archivo personal, Libro objeto, vista interna con desplazamiento lateral, 2004.
18. Archivo personal, Detalle, 2004.
19. Detalle, movimiento del eje mecánico, 2004.
20. Libro objeto, detalle. 2004.
21. Grabados laterales, 2004.
22. Aspecto actual, 2004.
23. Archivo personal, Grabado en relieve sobre papel amate, 2004.
24. Aspecto actual, 2004.
25. Grabado en relieve sobre papel amate, 2004.
26. Aspecto actual, 2004.
27. Detalle, desplazamiento de los seguros, 2004.
28. Aspecto actual, 2004.



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ BRAVO, Manuel, et al, *José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana 1963, 500 pp.

BARROÑON, J. Alberto., *De los muertos para los vivos*, México, Editorial Esfera, 1989, 195 pp.

BELMAR, José Luis, *Canto a la Muerte*, México, EDAMEX, 1981, 241 PP.

BERNAL, John D., *La ciencia en la historia*, 2 ed, México, UNAM, 1972, 643 pp.

BRINST. Paúl, *Medieval Death: ritual and presentation*, Inglaterra, British Museum, 1996, 224 pp.

CARDOZA Y ARGÓN, Luis, *José Guadalupe Posada. México*, México, UNAM, 1963, 41 pp.

CARMEHAEL ELIZABETH, *The skeleton at the feast: The day of the dead in Mexico*, U.S.A, University of Texas, 1992, 160 pp.

CARRILLO, Rafael, *Leopoldo Méndez: Dibujos, grabados y pinturas 1902-1969*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1984, 138 pp.

CARRIÓN, Ulises, *El nuevo arte de hacer libros*, México, El archivero, 1988, {10} pp.

CASSOU, Jean, *Arte Cinético, el movimiento y la transformación : Análisis perceptivo y funcional*, Argentina, Nueva Visión, 1973, 218 pp.

DE LEÓN PENAGOS, Jorge E. *El Libro*, 7 ed, México, Litográfica Tavera S. A. 1987, 79 pp.

DUVERGER, Christian, *La flor letal: Economía del sacrificio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 327 pp.

ESCOLAR, Hipólito, *De la Escritura al libro*, España, se, 1976, 86 pp.

FERREIRA, Andrea, *Arte Acción*, México, Impresos S. A. de C. V., 2000, 13 pp.

GONZÁLEZ, Alejandro, *¡Esto está de Muerte!*, México, Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A. C., 2001, 46 pp.

GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, *El culto de los astros entre los mexicas*, México, SEP. 1979, pp. 40- 143. Material fotocopiado.

GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, Fondo De Cultura Económica, 1985, 329 pp.

GROF, Stanislav, *Books of the dead: Manual for living and dying*, Inglaterra, Thames and Hudson, 1994, 96 pp.

JAURENA, Juan Carlos, et al, *Muerte*, México, INBA, CONACULTA, 2003, 57 pp. Catálogo.

KRICKENBERG, Walter, *Mitos y Leyendas de los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*, 2 ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 267 pp.

LARRAYA, Tomas, *Xilografía: Historia y técnica del grabado en madera*, España, Mesenger, 1979, 192 pp.

LEHNER, Ernst, *Devils, demons, death and damanation*, E. U. A., Dover, 1971, 174 pp.

LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, España, Editorial Labor, 1970, 155 pp.

MACAZAGA RAMÍREZ DE ARELLANO, Carlos, *Las calaveras vivientes de Posada*, México, Innovación, 1979, 120 pp.

MANNONO, Pierre, *El miedo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 162 pp.

MANRIQUE, Jorge Alberto, et al, *El geometrismo mexicano*, México, UNAM, 1977, 180 pp.

MANZANO, Aguila Daniel, *Característica y Clasificación de los libros alternativos*, spi, {2} pp. Material fotocopiado.

MANZANO, Aguila Daniel, *Libros de artista*, España, se, 1982, 28 pp. Catálogo.

MANZANO, Aguila Daniel. *Introducción a los libros de artista*, spi, pp. {8}, Material fotocopiado.

MARÍN, Matilde, *El libro de artista en la vida cotidiana*, Argentina, Fundación El Libro, 1997, {3} pp. Catálogo.

MASH, J. M., *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, España, Labor, 1975, 65 pp.

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *Muerte al filo de obsidiana*, México, SEP, 1986, 153 pp.

MIRANDA ESTRELLA, Leticia, et al, *Editoriales alternativas*, México, ENAP. Xochimilco, 1984, p. {7}

MUNARI, Bruno, *¿Cómo nacen los objetos?*, España, Gustavo Gili, 1983, pp. 219-241. Material fotocopiado.

MURIA, José María, *Sociedad Prehispánica y pensamiento europeo*, México, SEP, 1973, 223 pp.

MUSEO CARRILLO GIL, *Pretérito Imperfecto*, México, Amigos del Museo Carrillo Gil, A. C. , 1992, pp. {1-2} Material fotocopiado.

M-ZAN, Michel, *Del arte a la muerte*, España, Icaro, 1978, 220 pp.

OCHOA, Zazueta, *La muerte y los muertos*, México, SEP, 1974, 167 pp.

PALACIOS, Jesús, et al, *La nueva carne, una estética perversa*, España, Valdemar, 2002, 389 pp.

PARRA, Luis Ángel, *El libro de artista*, Colombia, Arte Dos Gráfico, 1994, 48 pp. Catálogo.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, 3 ed, Fondo de Cultura Económica, 1986, 191 pp.

PELLITTERI, Astori, *Esquemas de compaginación*, España, Ediciones Don Bosco, sf, 19 pp.

RAMOS, Gómez Francisco, et al., *Ofrenda de Muertos*, México. UNAM, 1998, 125 pp.

RECINOS, Adrián, *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*, México, 9 ed, Fondo de Cultura Económica, 1974, 185 pp.

RENÁN, Raúl, *Los otros libros*, México, UNAM, 1975, 95 pp.

REYES PALMAS, Francisco, *Leopoldo Méndez: El oficio de Grabar*, México, CONACULTA, 1994, 176 pp.

RÍOS, Guadalupe, *La celebración de la fiesta del dos de noviembre en la segunda mitad del siglo XIX*, México, UNAM, 1995, 181 pp.

RODRÍGUEZ, Antonio, *El artista que retrato una época: José Guadalupe Posada 1853-1913*, México, Doms, S. A, 232 PP.

RODRÍGUEZ, Cristina, et al, *El grabado; Historia y trascendencia*, México, UAM, 1989, 141 PP.

RUSSEL, Jeffrey, *Historia de la brujería*, España, PAIDOS, 1998, 246 PP.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín, *José Guadalupe Posada: Un artista en blanco y negro*, México, CONACULTA, 1996, 32 pp.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *La pintura como lenguaje*, 2 ed, México, UANL 1976, 71 pp.

SEJOURNE, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 220 pp.

STELLWEG, Carla, *Impresiones libros de artista*, spi, pp. 41-47. Material fotocopiado.

TALLER DE GRÁFICA POPULAR, *60 años, Taller de Gráfica Popular*, México, CONACULTA, 1997, 55 pp.

THOMAS, Louis-Vincent, *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica 1983, 646 pp.

TIBOL, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, 2 ed, México, SEP, UNAM, 1987, 302 pp.

WESTHEIM, Paul, *Arte Antiguo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, 79 pp.

WESTHEIM, Paul, *Arte, Religión y Sociedad*, México Fondo de Cultura Económica

WESTHEIM, Paul, *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica 1989 267 pp.

OLIVO, Demetrio, "Libro objeto: Variaciones sobre la aprehensión total", *La voz de Michoacán*, México, No. 15, 941, 1997, periodicidad diaria, junio 19' 1997, p. {1}

QUINTERO MORALES, Josefina, " El oficio de arreglar muertitos", *La Jornada*, México, 2003, periodicidad diaria, noviembre 1' 2003, pp. 34.

RAMÍREZ CUEVAS, Jesús, " Los rostros del miedo", *La Jornada*, México, No. 312, periodicidad semanal, diciembre 14' 2003, pp. 5-8.

ROCK, Chava, "Darketos realizarán marcha pacífica en honor a la muerte", *La Jornada México*, 2003, periodicidad diaria, noviembre 1' 2003, pp. 7.

SICILIA, Javier, " La casa sosegada: la corrupción de la fe", *La Jornada*, México, No. 410. 2003, periodicidad semanal, enero 12' 2003, pp. 12.

TIBOL, Raquel, Gómez Haro Germaine," Leopoldo Méndez, Grabador", *La Jornada*, México, No. 389, periodicidad semanal. Agosto 18' 2002, pp. 3-7.

REVISTAS Y ARTÍCULOS

ARGUETA, German, " Día de Muertos", *Crónicas y Leyendas de esta leal y nefítica Ciudad de México*, México, 5 ed, periodicidad bimensual, septiembre del 2002, 78 pp.

CORREA, Raúl, "El arte del libro alternativo, experiencia que puede apreciarse en la Luis Nishizawa", *Gaceta en la Cultura*, México, octubre 6' 1997. pp. 24-25.

DERAIME, Silvié, "Los Libros del desierto", *Rutas Geomundo*, spi, {8} pp.

FLORES ROJAS, Alberto, *THANATOPIA*, México, Año I, No. 2, sf, 24 pp.

MENDIZÁBAL, Fernando,"Yo voté por la paz (de los sepulcros)", *El Chahuistle*, México, Año I, No. 18, periodicidad quincenal, 24 de octubre de 1994, .32 pp.



WESTHEIM, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972 297 pp.

WESTHEIM, Paul, *La calavera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 89 pp.

WILSON, Adrián, *The Desing of books*, E.U.A. Chronicle book's , 1993, 159 pp.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ACOSTA NIETO, Anasella, "La muerte es un negocio redondo, la industria funeraria floreciente", *La Jornada*, México, 2003, periodicidad diaria, 15 de junio del 2003, pp.24.

AGUIRRE, Aleyda, "La muerte a la que buscamos minimizar se agranda, estorba y forma parte de la vida", *La Jornada*, México, 2003, periodicidad diaria, 1 de noviembre del 2003, pp. 5.

AVILES, Karina, "Marcos Roitman: La sumisión inducida conduce a castrar la condición humana", *La Jornada*, México, 2003, periodicidad diaria, noviembre 25' 2003, pp. 10-11.

GUTIÉRREZ VEGA, Hugo, "Bazar de asombros: Algo sobre el malestar de la cultura (I de II)" *La Jornada*, México, No. 410, 2003, periodicidad semanal, enero 12' 2003, pp. 8.

ITIRRIAGA, Yurilitia, "Una escritura mesoamericana", *La Jornada*, México, No. 499, 2004, septiembre 26' 2004, pp. 3-7.

LIRA, Saade Carmen, "Juan José Arreola sobre J. G. Posada", *La Jornada*, México, No. 428, 2003, periodicidad semanal, mayo 18' 2003, pp5-15.

MATEOS VEGA, Mónica, Palapa Quijas Fabiola, " Habitan los muertos en la memoria de los vivos", *La Jornada*, México, Suplemento especial, 2003, periodicidad anual, 1 de noviembre del 2003, pp. 1-7.

MONTAÑO GARFIAS, Erica, "Sabernos finitos conlleva a ejercer la libertad y la creación: Greta Rivara", *La Jornada*, México, 2003, periodicidad diaria, noviembre 1' 2003, pp. 5.

ROMERO, Laura, "El libro, tema central de inspiración en la muestra: Umbral del objetuario", *Gaceta en la Cultura*, México, junio 13' 1996, p. 24-25.

SÁNCHEZ REINA, Ramón, " Libro alternativo, Exposición en el MAC", *Porqué*, México , se, junio 4' 1997, p. 32.

ZAPATA, Francisco José, *Deriva*, México, No 2, Periodicidad trimensual, noviembre 2003, 24 pp.

CINTAS CINEMATOGRAFICAS

Los Libros de Próspero (Prospero Books) Dir. Peter Grenaway. 1991, Reino Unido, Holanda, Francia e Italia

Tlacuilo. Documental.