



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“LOTERÍA GRÁFICA TAURINA: LIBRO OBJETO”

TESIS

**Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales**

Presenta

Ana Gabriela López Castro

**Director de Tesis: Dr. Daniel Manzano Águila
México D. F. 2005**



**DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA
XOCHIMILCO D.F.**

m. 347263



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Quiero brindar unas palabras a personas que han sido muy importantes durante todo este periodo, en el cual me han apoyado y orientado, para que esta tesis vaya mejorando.

Dedico esta tesis a mis padres: Ana María y Arturo, que me han acompañado siempre junto con mi hermana Mónica, por sus comentarios tan sinceros y también por sus sugerencias. Y a mi tía Luisa por su apoyo durante toda la carrera.

Un especial agradecimiento al Dr. Daniel Manzano por introducirme al maravilloso mundo del libro alternativo.

Agradezco a mi queridísimo Maestro Pedro Ascencio, por sus enseñanzas y observaciones dentro del taller de Grabado José Guadalupe Posada.

Gracias al Mtro. José Francisco Coello Ugalde, por todas sus atenciones, reflexiones, observaciones y sugerencias con respecto al tema taurino.

Agradezco todas las observaciones recibidas por parte de mis jurados y que por ellos ayudan a que esta tesis quede mejor realizada en cuanto a su contenido.

Gracias a mis compañeros del taller de grabado que me apoyaron a la hora de trabajar e imprimir en el taller: Giovanni, Fanuvy, Anita, Juanito, Nerea y Sergio.

Agradezco a mi amiga Erica por sus atenciones y por brindarme su espacio, para concluir con este trabajo.

Y un especial agradecimiento a mis amigos de Chapultepec, por acercarme más a la fiesta brava.

ÍNDICE

LOTERÍA GRÁFICA-TAURINA: LIBRO OBJETO

INTRODUCCIÓN.....5

CAPÍTULO 1 TAUROMAQUIA

1.1 FIESTA BRAVA9

1.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TOREO.....9

1.1.2 LA PLAZA.....15

1.1.2.1 BREVE SEMBLANZA DE LA PLAZA DE TOROS.....15

1.1.2.2 DESCRIPCIÓN.....18

1.1.3 EL TORO.....19

1.1.4 LA CORRIDA DE TOROS.....21

1.1.4.1. INICIO DEL FESTEJO: PASEÍLLO.....23

1.1.4.2. PRIMER TERCIO: SUERTE DE VARAS Y CAPA.....25

1.1.4.3. SEGUNDO TERCIO O SUERTE DE BANDERILLAS.....27

1.1.4.4. ÚLTIMO TERCIO: TOREO DE MULETA Y LA ESTOCADA.....28

1.1.4.5. CONCLUSIÓN DEL FESTEJO.....32

1.1.5. EL TRAJE DE TOREAR.....34

1.1.6. LA MÚSICA EN LA CORRIDA DE TOROS.....36

1.2. LA FIESTA BRAVA EN EL ARTE.....37

1.2.1. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES.....38

1.2.2. PABLO RUIZ PICASSO.....42

1.2.3. JOSÉ GUADALUPE POSADA.....47

1.2.4. MANUEL MANILLA.....51

1.2.5. ALBERTO GIRONELLA.....55

CONCLUSIÓN.....61

CAPITULO 2 EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 ANTECEDENTES65

2.1.1 SEMBLANZA DE LA ESCRITURA.....65

2.1.2 LA ESCRITURA EN AMÉRICA.....	67
2.1.3 EL PAPEL.....	68
2.1.4 EL LIBRO Y EL OTRO LIBRO.....	69
2.1.5 LOS OTROS LIBROS COMO UN JUEGO.....	73
2.1.6 APARECE EL LIBRO ALTERNATIVO COMO GÉNERO ARTÍSTICO.....	73
2.1.7 POESÍA VISUAL.....	80
2.1.8 EXPOSICIONES DE LIBRO ALTERNATIVO EN AMÉRICA LATINA.....	81
2.1.9 EL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO.....	83
2.1.10 POESÍA VISUAL EN MÉXICO.....	85
2.1.11 EXPOSICIONES EN MÉXICO DE LIBRO ALTERNATIVO.....	86
2.1.12 EL TALLER DEL LIBRO ALTERNATIVO EN LA ENAP.....	87
2.2 CARACTERÍSTICAS Y DEFINICIONES.....	90
2.2.1 CARACTERÍSTICAS DE LIBRO ALTERNATIVO POR ULISES CARRIÓN.....	92
2.2.2 BRUNO MUNARI Y EL LIBRO.....	94
2.2.3 CARACTERÍSTICAS DE UN LIBRO ALTERNATIVO.....	95
2.2.4 LIBRO ILUSTRADO.....	96
2.2.5 LIBRO DE ARTISTA.....	97
2.2.6 LIBRO OBJETO.....	98
2.2.7 LIBRO HÍBRIDO.....	99
CONCLUSIÓN.....	101

CAPITULO 3 LOTERIA GRAFICA TAURINA: LIBRO OBJETO

3.1 DESARROLLO.....	102
3.1.1 LOTERÍA.....	102
3.1.2 ANTECEDENTES.....	103
3.1.3 DESCRIPCIÓN.....	106
3.1.4 LOTERÍA GRÁFICA (PROPUESTA).....	107
3.1.5 ANTECEDENTE.....	108
3.1.6 ORIGEN.....	109
3.1.7 PROPUESTA INICIAL.....	110
3.2 BITÁCORA.....	111

3.2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO.....	111
3.2.2 ELECCIÓN DE IMÁGENES PARA LA REALIZACIÓN DE LAS XILOGRAFÍAS.....	112
3.2.3 ESCALA Y FORMATOS DE LAS PLACAS.....	115
3.2.4 MATERIALES DE PRODUCCIÓN, EXPERIMENTACIÓN E IMPRESIÓN.....	116
3.2.5 EDICIÓN.....	120
3.2.6 NUMEROLOGÍA.....	125
3.3 REALIZACIÓN	126
3.3.1 EL CAPOTE.....	126
3.3.1.1 CAPOTES-TABLEROS.....	127
3.3.1.2 COMPOSICIÓN.....	129
3.3.1.3 DESCRIPCIÓN.....	130
3.3.2 LA MULETA.....	131
3.3.2.1 MULETAS-CARTAS (BARAJA)	133
3.3.2.2 COMPOSICIÓN.....	134
3.3.2.3 DESCRIPCIÓN.....	135
3.3.3 CONTENEDOR DE LA BARAJA-CAJITA DE LUCES.....	135
3.3.4 DESCRIPCIÓN DE IMÁGENES.....	137
3.3.5 LECTURA, ESTRUCTURA, ESPACIO Y LENGUAJE.....	138
3.3.6 ELEMENTOS PLÁSTICOS DEL LIBRO OBJETO.....	140
3.3.7 SECUENCIA ESPACIO-TEMPORAL.....	141
3.3.8 LIBRO OBJETO (JUSTIFICACIÓN Y FINALIDAD)	143
3.3.9 MONTAJE FINAL DEL LIBRO OBJETO.....	145
3.3.10 INSTRUCCIONES DEL JUEGO.....	146
3.3.11 GUÍA DE LOS COMPONENTES DE UNA CORRIDA DE TOROS.....	148
IMÁGENES DEL LIBRO OBJETO.....	149
FOTOGRAFÍA FINAL DEL LIBRO OBJETO.....	150
CONCLUSIONES GENERALES.....	153
BIBLIOGRAFÍA.....	162
ANEXOS (Carpeta de imágenes).....	168

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, podrá encontrar el lector, la vinculación de la Tauromaquia con el Libro Objeto, a través de la creación de un juego de lotería taurina, realizado en Xilografía, formado por 54 imágenes.

Podrán apreciar que, la Fiesta Brava tiene una historia, ha ido evolucionando desde sus orígenes hasta la época actual, formando parte de nuestro patrimonio cultural, cimentado con alrededor de 477 años de arraigo en nuestro territorio.

Descubrirán que no es un espectáculo de salvajismo, ni de crueldad contra otro ser vivo, porque el toro pueda estar en desventaja frente al hombre.

Es más bien una celebración en torno a un sacrificio, ya que el torero también sale a jugarse la vida, cada vez que pisa la arena del ruedo.

A través de este acto ritual y majestuoso, donde el torero estará midiéndose con la naturaleza, al dominar sus miedos y al toro; mediante este encuentro, siendo el torero quien danza con la muerte, produciendo momentos llenos de belleza, arte, valor, desafío, peligro, sacrificio y emoción.

Toro y torero, nos brindan un gran repertorio de imágenes e instantes, llenos de plasticidad y color. Combinando en la fiesta: misticismo, religión y rito.

Disfrutando la fiesta brava en toda su extensión (por su colorido y alegría). Desde la entrada a la plaza hasta la conclusión del festejo; es lo que ahora me ha motivado y atraído a realizar una serie de imágenes con este tema.

En el interior del primer capítulo encontrarán los antecedentes de la fiesta brava; en cuanto el hombre tiene noción de la vida que le rodea, entre otros animales, identifica al toro, muestra de ello son las pinturas rupestres de Altamira, o los frescos de Creta y que diversas culturas lo incluyen dentro de su mitología.

A través de este trabajo, observarán que el toreo se va formando como fenómeno histórico y social al mismo tiempo que la pintura, la arquitectura y la escultura.

Cabe mencionar, que también surge por una necesidad de diversión y de distracción, siendo un espectáculo propio y original. Se incluyen corridas de toros a la antigua usanza española (el alanceamiento de reses bravas), utilizando como foro las plazas públicas, para efectuar

este tipo de corridas de toros. Con el tiempo, va evolucionando hasta llegar al toreo de a pie, la construcción de plazas ex profeso para celebrar estos festejos; para tener un mejor orden de la lidia.

Conocerán que una corrida de toros esta conformada desde el sorteo y el apartado; que se efectúa unas horas antes del inicio del festejo. Entradas las cuatro de la tarde (hora en que por lo regular inician las corridas de toros aquí en México), comienza el toque de clarines para indicar el inicio del paseíllo, después de éste se anuncia la salida del primer toro de la tarde, e inicia el primer tercio (la suerte de varas y de capa), continuando con el segundo tercio, más breve (compuesto por la colocación de tres pares de banderillas) y el tercero (la faena de muleta y la estocada), finalmente se acerca la muerte del toro, el arrastre de mulillas, los trofeos. De esta manera se repite por cada toro lidiado durante una corrida, hasta la salida del torero en hombros o caminando por la puerta de cuadrillas.

También se han incluido en breve algunas características del toro de lidia, la plaza de toros, el traje de luces, la música en los toros y los artistas en la fiesta brava. Aquí hago un paréntesis en como hay influencia de estos artistas a la hora de elaborar mi propuesta relacionada con el tema de la tauromaquia.

Y que artistas como Goya, Picasso, Posada o Gironella, han retratado a la fiesta brava, formando parte de su producción artística con: grabados, pinturas, aguafuertes, collages, cerámicas y dibujos. Su visión, estilo y forma tan particular en como cada uno de ellos abordó el tema taurino, la técnica utilizada y tal vez lo que para cada uno significaba el trabajar la fiesta brava como parte de su obra, vida y como afición.

Tuve la oportunidad de asistir a dos exposiciones de tres de los artistas que estoy abordando para este trabajo: la exposición de Picasso y Goya en el Museo Dolores Olmedo en el 2004 y Gironella en el Palacio de Bellas Artes realizada también en el 2004.

En el segundo capítulo descubrirán qué es el libro alternativo. Siendo necesario incluir sus antecedentes: desde el origen de la escritura, del papel y la tinta china, la imprenta y en consecuencia la creación del libro; hasta llegar a la aparición del libro alternativo como género artístico a principios del siglo XX. Los precursores de este tipo de libros; se le da un espacio a la poesía visual y experimental, que van muy ligadas a la producción de libros alternativos; sus definiciones, los tipos de libros en que se dividen según sus características físicas como son: libros de artista, libros transitables, libros ilustrados, libros híbridos y los libros objeto, éste es el

que a mí me interesó abordar para la producción de esta propuesta. Descrita en el tercer capítulo.

También se mencionan algunas de las exposiciones realizadas tanto en Latinoamérica como en México, específicamente del Seminario del Libro Alternativo, dirigido por el Dr. Daniel Manzano, titular de éste -cuyo objetivo es- a través de la creación de nuevas propuestas de libros alternativos, obtener el título de Licenciatura en Artes Visuales en la ENAP.

El capítulo tercero inicia con el tema de la lotería, sus antecedentes y descripción, inmediatamente después continúa con mi propuesta, la técnica a utilizar, el origen, la bitácora de todo el proceso de elaboración, la evolución de todo el trabajo realizado durante el transcurso de este seminario y como fue desarrollándose.

Al iniciar con mi propuesta y al hablar del capote, la muleta y el traje de luces, se hace una breve semblanza y descripción de éstos, siendo fundamentales para la producción de este libro. Propuestos ahora como soportes de impresión y como nueva forma de lotería gráfica-taurina; así el "capote" es el tablero, las "muletitas" son las cartas de la baraja y el contenedor esta decorado al estilo de un traje de luces. Los dos primeros; instrumentos elementales para la lidia y como objetos de estudio, puesto que son la extensión de los brazos del torero, y el tercero el contenedor es el torero mismo.

Ahora al presentar esta propuesta y difundir parte de la fiesta demostrando a aquellos que le parece reprobable este tipo de actos cometidos contra un animal, viendo el castigo y en consecuencia su muerte. Pero no será más grotesca en como mueren los bovinos de manera anónima en un rastro diariamente; ya que el ser humano sigue requiriendo de sus proteínas como parte de su alimentación.

Aunque no intento cambiar su forma de pensar, si pretendo que conozcan lo que conforma la fiesta brava, pero también lo que es un libro alternativo y más en específico el libro objeto.

Así mismo que se difunda al grabado en madera, a través de las imágenes impresas sobre objetos, que a su vez forman parte de un juego de lotería taurina.

Esta propuesta presenta mi visión frente a la tauromaquia, en como extraigo parte de ella a través de fotografías y la convierto en imágenes que formarán parte de una serie originando un juego de doble función, ya sea al manipular los objetos o al jugar a la lotería.

En cuanto a los impresos, se plantea una forma diferente a la convencional del papel de algodón en formatos tradicionales: cuadrados o rectangulares, se presentan ahora impresos

sobre telas como el satín y raso; llamativas por su textura, color, tamaño y formato que se acercan más a formas circulares, recordándonos al mismo redondel donde se celebra la fiesta de toros.

Logrando así imprimir sobre capotes a tamaño natural (que sirven para el toreo aunque con otro tipo de tela), así mismo disminuir el tamaño de la muleta hasta convertirla en una baraja que pueda ser manipulada para el juego de la lotería.

Estos instrumentos para la lidia (capote y muleta) se presentan como objetos de juego y como elementos de un libro objeto.

En esta tesis se propone una forma más de libro objeto; cada capote y muleta integran sus páginas, teniendo siempre una estructura, lectura, lenguaje y una secuencia espacio-temporal la cual está explicada en el capítulo tercero.

Libro objeto y lotería taurina se fusionan en uno mismo y son varios objetos a la vez, que lo estructuran y conforman.

Y ahora los invito a introducirse a los toros y al libro alternativo. Siendo éste último una manera más de expresión artística donde podemos vincular: técnicas, temas, materiales e ideas y donde se proyectarán nuestras inquietudes, gustos, tendencias, estilos y aficiones preferidas.

CAPÍTULO 1. TAUROMAQUIA

1.1 FIESTA BRAVA

Su origen se remonta, para algunos, a la época en que los gladiadores se enfrentaban a distintos animales en Creta, mientras que para otros tiene que ver con la forma en como los antiguos hombres iberos tenían para cazar a los animales salvajes. Muchos años después serían los moros, conquistadores de España, quienes tendrían constantes enfrentamientos con los toros, sobre todo en Sevilla y Toledo.¹

El toreo ha evolucionado a lo largo del tiempo. De la lucha inicial frente a toros asilvestrados y feroces, hemos llegado a otra clase de enfrentamiento, que sin dejar de ser arriesgado, busca y muchas veces logra creaciones estéticas que puedan alcanzar lo sublime, nos transporta a un placer erótico y emocionan tanto o más que las Bellas Artes, aunque con acentos diferenciales que distinguen al toreo, por incierto, fugaz, irrepitible y peligroso.²

“Imaginemos un compositor musical que lograra escribir y a la vez hacer sonar una melodía que jamás se pudiera volver a escuchar y que, al mismo tiempo, expusiera su propia vida en el empeño. Esto es el Toreo. Arte efímero del que hay frases tan rebuscadas como esta que pretende explicarlo: El toreo es algo que se aposenta en aire, y luego desaparece...”³

1.1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TOREO.

Difíciles épocas, pasó el *homo sapiens* en los primeros cientos de miles de años de su existencia como especie; la inteligencia, cualidad particular que lo distingue de los demás animales y lo pone en evidente ventaja ante todos ellos.

La dieta de nuestros ancestros arbóreos de ningún modo bastaba para el tren de vida de este ser inteligente. Así, el ser humano se hizo carnívoro; solamente en la carne de otros seres, podía encontrar esas proteínas de las que su cuerpo estaba ávido. Sin duda tuvieron que recurrir a la carroña y al canibalismo, sobre todo contra otras razas humanas hoy extinguidas.⁴

Aún esto no era suficiente y la inteligencia convirtió al hombre en mejor cazador, la buena alimentación, las habilidades que exigía la cacería y la selección natural aumentaron su intelecto.

¹ Sigrun Pass-Zeidler, *Goya: caprichos, desastres, tauromaquia y disparates*, 1980, p. 160.

² José Antonio del Moral, *Como ver una corrida de toros*, 1997, p. 66.

³ *Ibidem*.

⁴ Mario Méndez Acosta, “El toro en la historia”, *A los toros*, 1980, p. 127

Pero el hombre requería de una fuente segura y constante de carne. Imaginemos al cazador rondando al rebaño de bovinos primitivos, resguardado por feroces toros primigenios, esperando un descuido o provocando una estampida para poder apoderarse de los más débiles y lentos: los becerrillos. Generalmente, éstos serían sacrificados de inmediato; pero, en algún momento, la cría o la hembra del bovino fue capturada viva y conducida al campamento de la tribu, quizá hubiera ahí provisión suficiente y el animal vivo se conservaría mejor para cuando se necesitara su carne.⁵

Ese día nació la ganadería; y seguramente, la misma escena hubo de repetirse muchas veces en muchos lugares, hasta que, al fin, algún grupo humano descubrió la crianza y el pastoreo y, quizá hasta la producción lechera. Sin embargo no podemos dejar de recordar aquellos primeros encuentros entre el hombre y el toro.⁶



Este tipo de enfrentamientos se repite ritualmente miles de veces entre diversos pueblos, a lo largo de la historia. De esta manera, en los frescos del gran palacio de Cnosos, en Creta, puede observarse el asombroso recuento de las primeras lidias de toros, una bella y ágil joven era personaje principal de este espectáculo, mitad rito, mitad diversión.⁷

(1) Fresco del juego del toro Taurokatapsia del palacio real de Creta, Minoico reciente, h. 1500 a.C.
Fuente: Jorge Hernández Aquiles, **La Fiesta 1**, El Cossío 7, 2000, p. 9.

Al embestirla un furioso toro, ella corría a su encuentro, saltando al bajar éste el testuz, y apoyándose en el lomo, ejecutaba una cabriola y caía de pie a espaldas de la enfurecida bestia. Ni aún los más osados acróbatas toreros de la actualidad se atreverían a repetir lo que las aguerridas cretenses ejecutaban en cada festividad.⁸

⁵ Ibidem.

⁶ Ibid., pp. 127-129.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

El toro entró en mayor o menor grado en todas las mitologías y religiones de los pueblos que lo conocieron y, aún en el cristianismo.

Los antiguos egipcios organizaban un complicado ritual en torno del buey sagrado Apis, asociado con los dioses Ptah, Ra y posteriormente con Osiris, con lo que se convirtió en una divinidad funeraria viviente.

Los griegos lo colocaron entre las constelaciones e hicieron que su dios supremo Zeus, tomara su forma para raptar a Europa, bella mortal, hija del rey fenicio Agenor y a la cual condujo a Creta, lugar en donde engendró, entre otros, al rey Minos, constructor del palacio en Cnosos. Pasifae esposa del Minos, de su unión con otro toro (sin relación éste con Zeus), engendró al famoso monstruo que habitaría en el laberinto construido por Dédalo: el Minotauro, ser con cabeza de toro y cuerpo humano, devorador de gente; quien fuera muerto a su vez por el gran Teseo, ayudado por Ariadna, hija del rey Minos.⁹

Los romanos amantes de los espectáculos grandiosos y sangrientos, utilizaron al toro como fiera de combate, enfrentándolo a leones, elefantes y gladiadores armados. El bovino daba siempre muy buena pelea y nunca daba tregua. Sin embargo, estos combates no son los antecesores de las actuales corridas de toros, las cuales provienen de las diversas faenas y maniobras que los ganaderos y vaqueros españoles efectuaban para reducir a las reses más bravas y alborotadas de los rebaños.

En los países semiáridos, en los que la ganadería exige de grandes extensiones de pastoreo, es donde surgen los primeros vaqueros a caballo, donde aparecen las costumbres y modos de vida que más tarde darían forma a la tauromaquia. A diferencia de los países fértiles o en aquellos donde se domesticaron a especies más dóciles y pacíficas como el yak, el toro almizclero, el búfalo acuático, etc., no pudo surgir el arte y la fascinación que sobre mucha gente ejerce el enfrentamiento del hombre con el toro bravo.¹⁰

Lo más probable es que reyes y caballeros del medioevo español alanceando toros hayan querido por un lado mantener en las treguas la buena condición física más que un enfrentamiento guerrero; por otro, distraerse y distraer a sus súbditos y soldados de los patrióticos pero enfadosos quehaceres de la reconquista.

Y tan significó distracción alancear toros bravos, que los mismos moros, en sus ratos libres, se desentendían de matar cristianos para dedicarse a la novedosa actividad, sangrienta pero divertida. Valdrá la pena tener presente el factor diversión en los primitivos toreros.¹¹

⁹ Ibid, p.130.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Guillermo H. Cantú, **Muerte de azúcar**, 1984, pp. 26-27.



(2) Bisonte de la cueva de Altamira. h.13000-11000 a. C. (3) Ritón con cabeza de toro, h. 1600 a.C.
Fuente: Jorge Hernández Aquiles, *La Fiesta 1*, El Cossío 7, 2000, pp. 14 y 15.

En los siglos XVI y XVII las llamadas corridas dejan definitivamente de ser el supuesto entrenamiento militar, para convertirse en regocijo y solaz de una corte cansada y sorprendida por sucesos tan inusitados como el descubrimiento de América, la conquista e inimaginables reinos, territorios y su necesario aprovechamiento.

Es importante a la hora de entender los comienzos de la tauromaquia como un espectáculo, que con las peculiaridades que se quiera, se encausa a divertir y a distraer, no a entrenar y a salvar a la patria de enemigos. De otra manera los españoles se la hubieran pasado entrenando con toros para las guerras sucesivas con otros países.¹²

Las guerras continúan al igual que los esparcimientos que ayuden a sobrellevarlas; entre otras, las corridas. Los motivos eran lo de menos, la necesidad de divertirse y de distraerse con un espectáculo propio y original, era lo de más. El ascenso al trono de un nuevo monarca, el alumbramiento de una reina, bodas reales, beatificación o canonización de algún santo virtuoso, onomásticos de príncipes y princesas, un efímero tratado de paz, fiestas y ferias en honor de numerosos patronos y patronas durante casi todo el año y una que otra excusa menos trascendente, constituían el pretexto y la poderosa razón para que el pueblo se consolará de las nefastas empresas bélicas a las que sucesivas majestades los arrastraban.¹³

Quedan entonces algunos caballeros por romanticismo primero y por salario después, se dedican a rejonear en las fiestas cortesanas, ayudados por lacayos o "chulos" provistos de capas. Surgen así vaqueros convertidos en varilargueros y toreadores de a pie, organizados en

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibid.* p. 27.

cuadrillas, mientras que muchos nobles, interesados ya por las posesiones de ultramar, abandonan las actividades taurinas, aunque sólo momentáneamente, en lo que arriban a nuevas tierras.¹⁴

Entonces la expresión del toreo, ahora a cargo de plebeyos e individuos sin linaje, cobra vida e interés profundo entre sus iguales, entre los hombres comunes y corrientes del pueblo, quienes habrán de darle el giro definitivo e irreversible –por auténtico y popular- a aquel pretérito entrenamiento, diversión de la aristocracia.¹⁵

A lo largo del mil setecientos desfilan en España personalidades, que además de cobrar por su trabajo, aportan las bases técnicas, suertes, implementos e indumentaria que determinará la evolución de la tauromaquia hasta nuestros días. En las postrimetrías de dicho siglo el lidiador Pedro Romero será el primero en demostrar, durante casi 30 años de actividad, que la inteligencia y el dominio hacen al torero, antes que un posible holocausto, un juego entre el hombre y el toro.¹⁶

Como antecedente americano en la tauromaquia surge también desde la prehistoria, donde los pueblos de América, matan a cibolos con lanzas de madera, se llevaban su lengua como trofeo y vestían y calzaban con sus pieles. Fueron entre muchas otras tribus las de los comanches, los apaches, los manos prietas, los tilijayas..., más de un ciento hacían sus correrías por las llanuras de lo que ahora llamamos Coahuila, Texas, Nuevo León, Tamaulipas, San Luis Potosí y hacia el Norte algunos territorios de lo que actualmente son los Estados Unidos y aún Canadá.¹⁷

La mexicanización¹⁸ de la lidia de reses bravas data desde la primera mitad del siglo XVI, cuando indígenas, mestizos y criollos contemplaron a los propios conquistadores encabezados por Cortés, alancear toros a la usanza de la época española. Que después continuarían esta costumbre virreyes, nobles, oficiales de alto rango, capitanes insurgentes, peones de haciendas y finalmente toreros de oficio.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Guillermo H. Cantú, *op cit*, pp.26-27.

¹⁶ *Ibid*. p. 31.

¹⁷ Pablo Pérez y Fuentes, *Los toros en el tiempo*, 1977, pp. 11-13.

¹⁸ José Francisco Coello Ugalde comenta: “Habría que indicar o subrayar el contexto de mexicanización de la lidia, si como parte observadora pero que no pudo intervenir de forma contundente en el ejercicio caballeresco. O de aquella posición rebelde y a la vez discreta que empezó su labor de preparación en el campo y la terminó aplicando en condiciones favorables en la plaza, aprovechando el paso del tiempo. Por eso es importante dedicarle algunas líneas a la construcción de una tauromaquia en dos ámbitos: el urbano y el rural, con su consiguiente diálogo e intercomunicación entre uno y otro espacio”.

El espectáculo taurino en México surge con el país mismo, con su nacionalidad y con su historia "occidental", luego de su emancipación con España.

Con la supremacía del toreo de a pie y héroes auténticamente populares, el espectáculo taurino adquiere características propias que determinarán su evolución, con un paulatino desarrollo técnico y estético de la lidia de toros bravos, los cuales también, habrán de acusar las transformaciones impuestas por públicos, toreros y ganaderos de épocas subsecuentes.¹⁹

El 24 de Junio de 1526, día de San Juan, con motivo del regreso de Hernán Cortés de su viaje por las Hibueras, se celebra la primera corrida en la Nueva España. A partir de entonces, se fomentó el toreo caballeresco de la época. Los virreyes, aristócratas y otros funcionarios allegados al monarca, participaban en los pasatiempos taurinos de la nobleza en España y vieron con muy buenos ojos, salvo excepciones, la celebración de festejos en los que alancearon toros para esparcimiento de vencedores y vencidos.²⁰

Los vencidos, a la sombra del anonimato, contemplaban aquel espectáculo de sacrificio animal, vinculado con los que se realizaron entre diversas culturas prehispánicas. Más tarde con éstos mismos personajes auxiliaban a sus amos, prefigurando así el quehacer de un espectáculo donde participaron no sólo españoles; también indios, mestizos y criollos, entre otros.

En la Nueva España las corridas, desde sus inicios, se caracterizan por su espíritu distractivo, como oportunidad de escape a los traumas psicológicos y sociales de los conquistados. Después de todo la familiaridad de los indígenas con la sangre como resultado de su cercanía con los sacrificios, tendría en la fiesta brava aprobación y difusión por la corona.²¹

Se habla de que Hernán Cortés otorgó a su primo y compañero Juan Gutiérrez Altamirano el pueblo de Calimaya con sus sujetos, en el Valle de Toluca, donde el beneficiado formó la ganadería brava de Atenco, importando de Navarra doce pares de toros y vacas, supuestamente en el año de 1552.²²

¹⁹ Guillermo H. Cantú, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, pp. 33-34.

²² José Francisco Coello Ugalde, *Atenco: La ganadería de toros bravos más importante del siglo XIX. Esplendor y permanencia.* (en trámite) p. 69. "Al adentrarse en la historia de una ganadería tan importante como Atenco, el misterio de los "doce pares de toros y de vacas" con procedencia de la provincia española de Navarra y que Nicolás Rangel lo asentó en su obra *Historia del toreo en México*, es imposible aceptarla como real. El mucho ganado que llegó a la Nueva España debe haber sido reunido en la propia península luego de diversas operaciones en que se concentraban cientos, quizás miles de cabezas de ganado llegados de más de alguna provincia donde el ciclo de reproducción permitió que se efectuara el proceso de movilización al continente recién descubierto. Claro que una

El progreso técnico del toreo debió ser considerable. Ya para 1680 había cuadrillas organizadas de toreros que ejecutaban las suertes con toda perfección y maestría. La igualdad de tipo en los toros, las mejoras en la construcción de los cosos y el uso de mulillas fastuosas son datos que no deben pasar inadvertidos, significativos del progreso del toreo en México.²³

En punto tan subido la afición había de aprovechar todas las ocasiones para celebrar fiestas de toros. Habría que considerar el 13 agosto, como la que recuerda la capitulación de la ciudad de México-Tenochtitlán, que luego fue utilizada, por lo menos hasta 1812 para celebrar el “paseo del pendón”, había de estar dispuesta la Plaza Mayor para correrse en ella 50 toros en dos días, habiendo premios para quien diera la mejor lanzada y también para los toreadores de a pie, que hicieran mejores suertes.²⁴

1.1.2 LA PLAZA

1.1.2.1 BREVE SEMBLANZA DE LA PLAZA DE TOROS

Plaza de toros y de todos, lugar amplio y espacioso de encuentro, mercadeo, festejo y reunión donde se celebran corridas de toros y diversas actividades, en nuestras ciudades y pueblos. A partir del siglo XVIII se construyen los primeros edificios ex profeso para espectáculos taurinos, de arquitectura original, típica y tradicional, cuyo arte, estructura y formas constituyen un capítulo tan inédito como atractivo en la historia de la arquitectura y del urbanismo.

Las fiestas de toros, fueron regocijo del público y deporte caballeresco; se celebraron, según su distinto carácter en las calles y plazas públicas, bien atajadas en sus accesos para impedir que salieran los toros del cuadrilátero; preparadas cuidadosamente con el

buena cantidad de cabezas de ganado murieron en el trayecto, lo cual debe haber originado un constante tráfico marítimo que lograra satisfacer las necesidades de principio en la América recién conquistada y posteriormente colonizada.

Acaso habría que plantear si dentro de la intensa labor de evangelización, era necesario establecer una figura en el conjunto no de “doce pares de toros y de vacas”, sino de los “doce apóstoles” que parecen ser recordados por aquellos doce misioneros franciscanos que llegaron a México el 13 de mayo de 1524, enviados por el Papa Clemente VII: fray Martín de Valencia en calidad de Custodio, nueve frailes sacerdotes: Francisco de Soto, Martín de la Coruña, Antonio de Ciudad Rodrigo, García de Cisneros, Juan de Rivas, Francisco Jiménez, Juan Juárez, Luis de Fuensálida y Toribio de Benavente (Motolinía), más dos legos fray Juan de Palos y fray Andrés de Córdoba. Un año antes se habían instalado Pedro de Gante, Juan de Tecto y Juan de Ahora. En conjunto, se dedicaron a la conversión y defensa del indio”.

²³ Jorge Hernández Aquiles, *La plaza II*. El Cossío 6, 2000, p. 41.

²⁴ *Ibidem*.



levantamiento de tabladros y andamios para acomodar en ellos el mayor número de espectadores.²⁵

(4) Esta imagen muestra la forma en como utilizaron las plazas públicas para realizar las corridas de toros.

Fuente: Jorge Hernández Aquiles, *La Fiesta 1*, El Cossío 7, 2000, p. 70.

Esta costumbre especialmente en poblaciones populosas obligaba a montar andamios no muy seguros y hacía muy costosa la preparación de la fiesta, en ciertos casos había que achicar el ruedo. Se propuso entonces, que en los planes urbanos se incluyera la construcción de plazas públicas dispuestas para que desde los balcones de los edificios pudieran presenciar los acontecimientos.²⁶

Con el paso del tiempo, hubo la necesidad de construir un recinto cerrado con accesos para el público y susceptibles de ser vigilados los espectadores. Comienzan a construirse plazas primero provisionales, de madera, desmontables por cuenta de la institución que habría de beneficiarse de la fiesta.²⁷

Desde que se celebraron corridas de toros caballerescas en el siglo XVI, hasta las primeras que tuvieron lugar los diestros de a pie en pleno siglo XVIII los recintos utilizados para dar cobijo y marco a la fiesta brava, pasaron de las plazas públicas de plantas rectangulares o poligonales y fueron evolucionando hasta la creación de recintos circulares fabricados para el mismo fin que ahora.²⁸

La construcción circular surge por la necesidad que los toros no se arrinconen en ángulos de la plaza y se aquerencien, para que todos los espectadores tengan una mejor visión, más uniforme de la lidia y para que tenga más aforo el festejo; otro motivo es porque, al crearse la planta circular el toro pierde el sentido de orientación evitando que se frustren las corridas, por querer salir el toro por alguna puerta que recuerde para evitar ser lidiado y que no existan puntos muertos en el ruedo. Se adoptó a la arena sobre el suelo del ruedo para evitar resbalones tanto de los toros como de los toreros.

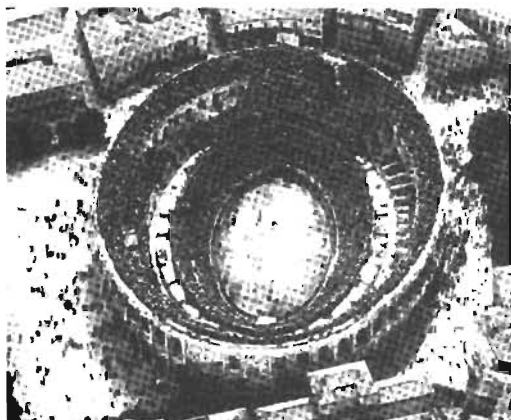
²⁵ Jorge Hernández Aquiles, *La plaza I*. El Cossío 5, 2000, pp. 9-10.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.* p.10

²⁸ José Antonio del Moral, *op. cit* , pp. 21-22.

Así van evolucionando las plazas de toros hasta llegar a la que conocemos actualmente. De planta circular, para centralizar la mirada de los espectadores sobre el enfrentamiento del hombre con las fieras. Referencia tardía de los circos romanos donde se celebraron espectáculos similares 2000 años atrás.²⁹



Las plazas de toros han tenido referencia del Coliseo de Roma y los anfiteatros de Arles y Nîmes. Han evolucionado arquitectónicamente en cuanto a estilos y épocas.

(5) Vista aérea de la arena de Nîmes, habilitado para celebrar corridas de toros.

Fuente: Jorge Hernández Aquiles, *La Fiesta* 1, El Cossío 7, 2000, p. 70.

Pasando por muy distintas fases, desde la barroca, rococó, neoclásica, modernista, neomudéjar, de hierro, mampostería, etc., pero muy fiel a las necesidades para la lidia. Los estilos preponderantes de cada época han tenido reflejo en las plazas de toros, edificios públicos, que configuran el paisaje urbano de las ciudades y pueblos.³⁰

Desde 1586 surge la plaza del “Volador”, espacio que hoy ocupa la Suprema Corte de Justicia de la Nación y que funcionó de manera intermitente hasta 1815. Era un coso desmontable, construido en diversas formas: ochavado, rectangular, oval. Pero en la capital de la Nueva España hubo infinidad de recintos destinados a esta diversión. Tal, es el caso del que se levantó en Chapultepec, muy cerca de la residencia virreinal, entre otros muchos, instalados incluso, al pie de los atrios de diversas iglesias o conventos.³¹

Entre las plazas más importantes mencionemos a la Plaza de San Pablo, la del Volador, la del Marqués, a un costado de la primitiva catedral, la de San Pablo, de Bucareli, el Toreo de la Condesa y la actual Plaza México. Del mismo modo, algunos lienzos charros y cortijos que también han funcionado con el mismo propósito.

²⁹ *Ibid.* pp. 21-22.

³⁰ *Ibid.* p. 23.

³¹ Pablo Pérez y Fuentes, *op cit*, p. 19.

1.1.2.2 DESCRIPCIÓN

La plaza de toros está formada por puertas de entrada y puertas que conducen al tendido, donde se acomodan los espectadores para ver la corrida de toros. Cada localidad debe estar señalizada con la numeración que identifica cada boleto. La plaza se divide en sol y sombra. El horario de inicio de casi todas las corridas en México, es generalmente a las cuatro de la tarde. Las primeras localidades situadas detrás del callejón se llaman barreras, las que le siguen son el tendido que a su vez se divide en primer tendido y en segundo tendido, dividido por un pasillo. Inmediatamente a la última fila del tendido están las gradas o los palcos con puertas independientes. Como es el caso de la Plaza México.

El *callejón*, es el espacio libre entre la barrera que circunda el redondel y el muro donde comienza el tendido. Separa las primeras localidades que ocupa el público del ruedo donde sucede la lidia. En esta valla que mide 160 cm de altura, tiene de 4 a 6 huecos para que puedan entrar los toreros, cubiertos por burladeros que son como escudos colocados delante de éstos. Existen también burladeros dentro del callejón que sirven para que se coloquen las personas relacionadas con la lidia desde: matadores, médicos, apoderados, ganaderos, periodistas, autoridades, cuadrillas, veterinarios, mozos, y monosabios.³²



El *ruedo*, espacio circular destinado a la lidia. Su dimensión oscila entre 45 y 60 metros de diámetro según lo establecido en el reglamento. La valla además de sus burladeros cuenta con 3 o 4 portones de tres metros, éstos son exactamente iguales por su exterior, con pasadores, resistentes, muy sólidos por la parte interior; unos están por puerta de chiqueros o toriles, otro por puerta de arrastre y de cuadrillas.³³

(6) Interior de la Plaza México, 1995.

Fuente: Jorge Hernández Aquiles, *La plaza II*, El Cossío 6, 2000, p.27.

³² José Antonio del Moral, *op cit*, p. 33.

³³ *Ibid*, pp. 34-35.

Detrás de cada portón están: el *patio de caballos* o el *de arrastre*, el acceso principal a la plaza desde la calle o "*puerta grande*", que el público suele utilizar para ingresar o abandonar la plaza; los toreros únicamente la traspasan, para salir en hombros después un gran triunfo.

Dentro de la plaza, se encuentra el *palco de presidencia*, donde se sitúa la autoridad, para cuidar el mejor orden de la corrida. En otro palco se encuentra la *banda de música*. Aunque en las plazas pequeñas donde no existen palcos, éstos se sitúan en un lugar cercano al juez. Los clarineros y timbaleros por lo regular se sitúan cerca de la autoridad o si no, son los mismos músicos de la banda. También existe la enfermería, lugar a donde son llevados los toreros cuando son heridos.

En las plazas de mayor importancia y aforo debe existir un reloj visible.

Existe un lugar llamado "*toriles*", donde por dentro se ubica un cubículo donde aguardan los toros y en este lugar se les coloca la divisa, sujeta a un arponcillo para distinguir la ganadería que se va a lidiar.³⁴

1.1.3 EL TORO

Animal misterioso. El toro ha cumplido muchos siglos de vida entre los hombres, entre sus cosas más profundas. Lo no humano de él, lo extraño, lo enigmático del animal, era lo que empujaba a los primitivos a considerarlo como portador de poder. De algo como una mezcla de miedo, vergüenza, reflexión, nació en otros tiempos el culto al animal.³⁵

La edad apropiada del toro para la lidia será, de 3 a 5 años, cuando ya tiene una experiencia muscular y una técnica en la acometida. En el campo ha jugado, peleado con los demás toros y en la lucha se ejercita y adquiere destreza, fuerza en la técnica defensiva; a la edad de becerro topa y cuando llega a novillo, cornea con fijeza en movimientos rápidos.³⁶

En los toros cuatreños, el peso promedio ideal para lidiarlos en una corrida normal (de matadores) debe oscilar entre los 460 y 500 kilos, éstos dan mejor juego que los de más de 500 kilos; son mejores los de bajos de agujas que los altos, los de manos más cortas que las patas traseras. Debe existir armonía de sus hechuras y flexibilidad en sus movimientos. Los novillos

³⁴ *Ibid*, p.43.

³⁵ Vicente Marreno. *Picasso y el toro*, 1955, p. 19

³⁶ Guillermo H. Cantú, *op cit*, pp.122-126.

de 2 a 3 años deben andar entre los 200 y 300 kilos, de 3 a 4 años entre 300 y 400 kilos ; sólo los de más de 5 años pueden llegar a tener más de 500 kilos.³⁷

El ganadero selecciona sus reses buscando bravura y nobleza, llevan a los becerros a un ruedo, a una prueba que se le llama *tienta*, examen de características psicológicas y presencia física. La *tienta* se realiza para los machos con un picador, con una garrocha y una pequeña puya y desde su caballo detiene al becerro de un año, sin que vea ningún capote en toda esa plaza, sin capote ni muleta a cuerpo limpio a distancia, para comprobar su embestida donde influye mucho la sangre (sus ancestros) y la pinta o el color de su capa.³⁸

La *tienta* para las becerras es semejante en cuanto a los antecedentes y a la pica, pero además se les torea a todas invariablemente de capa y muleta. Es por ello que todas las vacas bravas están toreadas.³⁹

El *trapío* en el toro es la presencia de éste, que causa respeto independientemente de su tamaño. El toro bravo, además de acometer con fuerza, embiste con nobleza. El toro avisa, jamás ataca a traición. Se cuadra y coloca frente a quien quiere ahuyentar. Debe embestir con

prontitud, nobleza sin cabecear, siguiendo con fijeza al objeto que persigue aunque nunca logre alcanzarlo, a menos que su matador muestre exceso de confianza o miedo.



(7) Imagen de un toro de lidia.

Fuente: Fotografía tomada por la autora, corrida en plaza de toros: La Florecita, Cd. Satélite, 2004.

El toro con *trapío* debe tener buena planta, peso acordado con su alzada, carnes justas y musculosas, las propias de un ser atlético, pelo brillante y limpio, fino, bien sentado, morrillo grueso, de patas finas, pezuñas redondeadas y pequeñas, cornamenta bien conformada y limpia, cola larga, espesa y ojos negros, vivaces, sin defectos. Y como cara es el espejo del alma, al mejor *trapío* suele corresponder la mejor bravura.⁴⁰

³⁷ José Antonio del Moral, *op cit*, pp.57-58.

³⁸ Pablo Pérez y Fuentes, *op cit*, pp.57-59.

³⁹ *Ibid*, pp.59-63.

⁴⁰ José Antonio del Moral, *op cit*, pp 58-61.

La *bravura*, es la acción de acometer resuelta y constante, la manifiesta un animal capaz de luchar. Se consideró como un instinto de defensa provocada por cólera del toro en el instante de ser molestado. Una de las características de la bravura es crecerse al castigo en vez de sucumbir o huir acobardado como cualquier otro animal.

La bravura es la valentía que el toro lleva dentro, la violencia que lo enciende; el instinto de defensa que lo pone en acción, de ataque furioso; el miedo que lo colocó en la encrucijada de tener que huir hacia delante, buscando ante todo defender su vida.⁴¹

1.1.4 LA CORRIDA DE TOROS

Organizar una corrida de toros es un acto administrativo: desde la compra de los toros, tenencia y arrendamiento de la plaza, contratación de los toreros, cumplir con lo reglamentado, manifestar ante la autoridad una garantía de solvencia económica, anuncio del espectáculo a través de carteles taurinos. En estos programas de papel se encuentran los nombres de los actuantes, pesos y fotos de los toros que se van a lidiar. La empresa habrá de vender el boletaje y cumplir lo establecido. La corrida en cuanto tal dependerá de la participación de: toreros, juez y del público.⁴²

La corrida tiene algunas variantes: *corrida de toros*; *corrida de novillos o novilladas*; *corridas de rejones*, en las que sólo actúan toreros a caballo o rejoneadores y *corridas mixtas*, en las que se mezclan dos o más modalidades de entre las mencionadas.



(8) Imagen de un cartel de la Plaza México
Fuente: Diario **Record**, Febrero 27, 2004, p.32.

Las corridas de toros y novilladas son las más habituales. En éstas se anuncia casi siempre la lidia de seis reses y suelen actuar tres diestros. También pueden programarse a base de dos espadas, se le conoce como *mano a mano* y corridas en las que un solo espada se enfrenta a los seis toros (*encerrona*), lo que suele representar un acontecimiento excepcional.⁴³

⁴¹ Luis Bollarán, "Las querencias", ¡**Toro y fiesta!**, 1966, pp. 37-38.

⁴² Pablo Pérez y Fuentes, *op cit*, p.63

⁴³ José Antonio del Moral, *op cit*, p. 45.

En las *corridos de toros* actúan diestros que han tomado la alternativa, requisito indispensable para poder lidiar toros en público, reses con más de cuatro años de edad cumplida.

La *alternativa*, ceremonia en la cual un novillero aspirante a matador de toros, alcanza el grado superior de su profesión. Este se entiende si se compara con la obtención de un doctorado universitario.⁴⁴

La *alternativa* es el acto que se celebra en algunas corridas de toros, anunciada como tal, en las que el matador más antiguo de la tema actuante cede el primer toro del festejo al aspirante. En la práctica esta cesión tiene lugar desde el principio de la lidia. El matador más veterano o “padrino”, se sitúa un paso al frente del aspirante, quien destocado y al tiempo de recibir la muleta plegada perpendicularmente sobre la espada de la mano izquierda de su padrino, deposita su capote de brega sobre el brazo derecho del primero, mientras éste le dedica unas palabras de bienvenida y suerte para su nuevo estado, fundiéndose ambos en un postrero abrazo. El matador testigo que ha permanecido a dos pasos de sus compañeros, felicitará en último lugar al nuevo espada.

Una vez terminada la ceremonia, el nuevo matador se puede considerar doctorado. La fecha de la alternativa es la que cuenta como dato oficial de dicha antigüedad. En las corridas donde se den alternativas, el nuevo doctorado está obligado a devolver los trastos de matar a su padrino invirtiéndose el rito anterior, antes que inicie éste su faena al segundo toro de la lidia ordinaria.⁴⁵

Cuando se lidian reses de uno y dos años se llama *becerrada*, añojos son los que no han cumplido el primer año. Las novilladas pueden ser de diferentes categorías según la edad de las reses:

- 3 a 4 años = *Novillada con caballos o picadores*
- 2 a 3 años = *Novillada sin caballos, no se pican a las reses*
- 1 a 2 años = *Becerrada*.

También existen *festivales*, donde los toreros se visten con ropa campera o del estilo de los vaqueros andaluces.

Parte importante en la corrida es el *sorteo* que se realiza unas horas antes de dar inicio a la corrida de toros y se celebra antes del apartado. Consiste en introducir las papeletas donde está escrito el número que identifican a las reses de cada lote, dentro del copo de un sombrero.

⁴⁴ *Ibid.*, pp.45-47.

⁴⁵ *Ibidem.*

Después cada uno de los representantes de los matadores procede a extraer del sombrero una papeleta según el riguroso orden de antigüedad profesional de cada espada. Una vez identificados los toros del lote que correspondido a cada cual se elige el definitivo orden de salida al ruedo de las reses. El apartado consiste en separar a los toros de cada corrida en los corrales de la plaza para encerrar cada uno en el chiquero que le corresponda, según el sorteo.

Si son tres espadas, la corrida de seis toros se divide en tres parejas:

- *1er. matador lidia al: 1º y 4º toro*
- *2º Matador : 2º y 5º toro*
- *3º Matador: 3º y 6º toro*

1.1.4.1 INICIO DEL FESTEJO: PASEÍLLO

Cuando las corridas de toros se celebraban en plazas públicas y abiertas era forzoso despejarlas de las gentes que en ellas se introducían para dar suelta al toro procurando así la garantía en el orden de la lidia. Construida la plaza de toros, el simbólico despejo, es hoy día un mero simulacro a cargo del alguacilillo al frente de las cuadrillas y en el ruedo no debe quedar nadie ajeno a la lidia, antes de dar salida al toro.⁴⁶

En una corrida normal, se anuncian tres matadores acompañados de sus cuadrillas, se lidiarán seis toros.

Cuando el reloj de la plaza marca la hora exacta del comienzo, el presidente agita un pañuelo blanco, suenan clarines y timbales. Inmediatamente aparecen en el ruedo los dos alguaciles montados a caballo, al tiempo que la banda de música arrancan los primeros compases de un paso doble. Los dos alguacilillos cruzan el ruedo desde la puerta por donde salen hasta el lugar del anillo sobre el que se encuentra el palco presidencial. Tras saludar destocados al presidente y corresponderles éste en pie, cada uno de ellos recorre junto a tablas el semicírculo que separa el lugar donde saludaron de la puerta de cuadrillas, donde nuevamente vuelven a avanzar, tras de ellos los matadores y sus respectivas cuadrillas, irán nuevamente todos a saludar al presidente.

Este desfile inicial de los toreros, realmente vistoso y muy celebrado por el público en la mayoría de las plazas es tan breve como solemne y se le conoce por el nombre de *paseíllo*.

⁴⁶ Hernández Aquiles Jorge, *El toreo I*, 2000, p. 82.

Alguacilillos
(Rejoneador)⁴⁷

1er. Espada (+ <i>antiguo</i>)	2º. Espada (+ <i>jóven</i>)	3er. Espada (<i>intermedio</i>)
1er. Subalterno (+ <i>antiguo</i>)	2º. Subalterno (+ <i>jóven</i>)	3er. Subalterno (Del 1er. Matador) (<i>intermedio</i>)
1er. Subalterno (+ <i>antiguo</i>)	2º. Subalterno (+ <i>jóven</i>)	3er. Subalterno (Del 2º. Matador). (<i>intermedio</i>)
1er. Subalterno (+ <i>antiguo</i>)	2º. Subalterno (+ <i>jóven</i>)	3er. Subalterno (Del 3er. Matador). (<i>intermedio</i>)
Picador (+ <i>antiguo</i>)	Picador (+ <i>jóven</i>)	(Del 1er. Matador)
Picador (+ <i>antiguo</i>)	Picador (+ <i>jóven</i>)	(Del 2º. Matador).
Picador (+ <i>antiguo</i>)	Picador (+ <i>jóven</i>)	(Del 3er. Matador).

Mozos de caballos

Areneros y monosabios

Mulillas y mulilleros

Este esquema muestra el orden en como desfilan en el paseíllo, todos relacionados directamente con la lidia. En cuanto a la antigüedad de la alternativa, no la edad de los matadores.

Al grupo que forma cada matador con sus *subalternos* o *banderilleros* se le llama *cuadrilla*. También forma parte de ella el mozo de espadas y el ayuda, éstos se encargan de atender lo que demande el matador, desde ayudarle a vestir y hasta quitarse las ropas de torear. Ellos no desfilan en el *paseíllo*. Cuando arriban a la plaza se encargan de sus respectivas misiones situados en el callejón.

- Los *mozos de caballos* se encargan de auxiliar a los picadores.
- Las *mulillas* son dos o tres mulas enjaezadas que se emplean para arrastrar a las reses bravas de donde han caído muertas, hasta el patio donde se encuentra el desolladero y los mulilleros se encargan de dirigir a estas mulillas.
- Los *areneros* son mozos con rastrillos para alisar y limpiar el ruedo antes y después de cada faena.

⁴⁷ Cuando se incluye un rejoneador, este desfilará detrás de los alguacilillos en su caballo y su cuadrilla irá detrás de la última cuadrilla del tercer matador.

Cabe mencionar que los *espadas* y sus *subalternos* en el paseíllo lucen un capote de lujo sobre sus vestidos, debidamente ceñidos de modo que el brazo derecho les quede libre y permaneciendo sujeto al tronco, bajo el brazo izquierdo.

Todos avanzan despacio y se dirigen hacia donde se sitúa el presidente, allí se destocan y lo saludan. Al terminar el paseíllo los toreros cambian su capote de paseo por el de brega, los de a caballo regresan a su patio. Los alguaciles regresan a guardar a sus caballos pero vuelven al callejón para observar cuidadosamente el orden de la lidia. Como en España, deben ser los encargados de transmitir las órdenes del presidente a los lidiadores, papel que en México cumple el “inspector autoridad”.

1.1.4.2 PRIMER TERCIO: SUERTE DE VARAS Y CAPA.

Cuando sale el toro a la arena, puede ser el matador a la brega quien lo reciba desde el principio sin que intervengan sus peones; ya cerciorado de la fijeza y nobleza del toro, lancea lúcidamente de capa. Aunque lo normal es que reciban al toro sus subalternos con capotazos.

La brega, momento en que el matador o los peones enseñan a embestir al toro, a la vez que descubren sus virtudes y defectos. El toro sale al ruedo, intacto, con fuerza y gran rapidez de movimientos, por lo que hay que dejar correr al toro para descubrir la intensidad de estas características.⁴⁸

Provocado el toro, tras el torero debe llevar el capote adelantado, con una o dos manos y andar o correr ante el toro, hacia atrás, llevando el capote de arriba abajo con velocidad adecuada para que no enganche el capote y dándole salida larga en cada capotazo. Suertes en las que no debe pasar el toro, porque el torero no para nunca.

Las **suertes de capa** se pueden dividir en dos:

- En las que **no pasa el toro**: la larga, la revolera, la serpentina, los galleos y recortes⁴⁹
(En éstas el torero no permanece quieto mientras lancea.)
- En las que **si pasa**: la verónica, la media verónica, el farol, la navarra, el toreo de frente por detrás y la chicuelina.

⁴⁸ José Antonio del Moral, *op cit*, pp.96-97.

⁴⁹ *Gallear*: es realizar las suertes de capa, andando corriendo delante del toro sin que éste pase. Son suertes vistosas, variadas y efectivas para llevar el toro al caballo o para sacarlo de un terreno y conducirlo a otro sin molestarlo. *Recortes*: Igualmente vistosos, sirven para finalizar una ronda de lances, que consiste en quebrar el viaje del toro cuando llega a jurisdicción para dejarlo parado.

La verónica. Su nombre viene de la semejanza que hay entre la forma con que el torero presenta su capote al toro, al citar lo y el modo en que Verónica enjugó en un paño el rostro de



Jesucristo cuando le conducían a la crucifixión. La verónica es el lance más antiguo del torero.

(9) Suerte denominada "Verónica".

Fuente: Fotografía tomada por la autora, en San Pedro Xalostoc, Edo.México, 2003

Los *remates* son suaves pinceladas, que pueden surgir con el torero quieto y acabar en

"*desplante*" o "*yéndose andando del toro*". Una especie de pausa de la inmediata escena del toreo. Entre los *remates* más vistosos y frecuentes son la "*revolera*" y la "*serpentina*".⁵⁰

El *quite* o quitar, alude a los lances lucidos, que el matador puede ejecutar según el repertorio de lances que prefiera, una vez que el toro haya sido picado y convenientemente alejado del caballo para lanzear sin que se distraiga o vuelva al equino. Después de realizado el quite, lo llevará otra vez ante el caballo para sucesivos puyazos, si lo cree conveniente, pudiendo intervenir entonces los otros matadores en los respectivos quites y lucirse también, si así lo desean.⁵¹

De las suertes más importantes y más determinantes para mejorar el comportamiento del toro: la **suerte de varas** ejecutada durante el primer tercio.

Su finalidad: quebrantar la pujanza violenta del toro para que sus acometidas se presten al torero; durante la faena de muleta. Esta suerte sirve para medir el grado de bravura del toro.

Los instrumentos para poder realizar esta suerte son: el caballo y la puya. El lidiador "*picador*" debe saber montar a caballo y estar protegido con un peto. La puya está provista de una cruceta al final para impedir que los picadores introduzcan el palo, por lo que debe ser utilizada para sangrarlos y no destrozarlos.

⁵⁰ Ibid., p. 112.

⁵¹ Ibidem.

Una vez que la res haya sido toreada con el capote por el espada en turno, el presidente ordenará la salida al ruedo de los picadores. El espada en turno dirigirá la ejecución de la suerte e intervendrá el mismo siempre que lo estimase oportuno.



El picador señalará el puyazo en lo alto aguantando la embestida de la res, una vez comprobado que la puya ha hecho sangre, despedirá al toro por delante, abriendo el caballo por el lado izquierdo, momento en que el lidiador de a pie en turno o uno de sus subalternos, tratará de llamar la atención del toro con su capote para sacarlo de la suerte.⁵²

(10) Picador.

Fuente: Fotografía tomada por la autora, Plaza de toros “ La Florecita”, 2004, en Cd. Satélite, Edo de México.

El matador indicará al juez cuando es necesario el cambio de tercio, quitándose la montera y dirigirse hacia éste. Entonces el presidente saca su pañuelo y los clarines suenan de nuevo para anunciar el cambio de tercio. Los picadores entonces abandonan el ruedo procurando no distraer al toro.⁵³

1.1.4.3 SEGUNDO TERCIO O SUERTE DE BANDERILLAS

El segundo tercio de banderillas tiende a reanimar o alegrar al toro. Esta labor está encomendada a los subalternos, quienes se les llaman banderilleros; por lucimiento lo practican algunas veces los toreros, o son toreros completos que cubren los tres tercios. En las plazas lo hacen al son de la música.⁵⁴

Una vez ordenado el cambio de tercio por el presidente el cambio de tercio, se procederá a banderillar a la res colocándole no menos de dos ni más de tres pares de banderillas. Los espadas si lo desean podrán banderillar a su res pudiendo compartir la suerte con otros espadas actuantes.

Las *banderillas* deben colocarse por ambos lados del toro: dos pares por un pitón y un par por el contrario según convenga, evitando la salida de las suertes en falso, sin clavar lo que provoca que el toro pueda taparse o defenderse; que podría perjudicar al último tercio.

⁵² *Ibid.*, p.120.

⁵³ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁴ Jorge Hernández Aquiles, *El toreo ...*, p. 97.

*“La banderilla es un palo cilíndrico de unos 70 centímetros de largo, adornado por lo general con papeles rizados de diversos colores y armado en uno de sus extremos con un arponcillo para que queden clavados en lo alto del toro. Su origen es tan antiguo como el toreo; en la última década de 1700 en tiempos de Pedro Romero ya se usaban para castigar a los toros, pero se clavaban uno a uno. Los banderilleros llevaban la banderilla en una mano y el capote en la otra para hacerse ellos mismos el quite. Entonces no se guardaba ningún orden y se clavaba donde mejor se podía. Fue precisamente durante la época de los Romero, cuando se impuso el orden de las cuadrillas y los turnos para banderillar”.*⁵⁵

Cuando el matador banderillea estará solo en el ruedo frente al toro, no contará con ayuda de los peones salvo para ponérselo en la suerte a no ser que comparta el tercio con otro o los otros compañeros del cartel.

En cada cuadrilla hay tres banderilleros. El primero clavará dos pares y el que vaya de tercero solo un par, el intermedio o el segundo de la cuadrilla actuará como peón de brega y auxilio. Suelen repartirse equitativamente el trabajo, el que banderillea en un toro brega en el otro y viceversa.

El tercio de banderillas debe ser breve. Lo justo para que el espada en turno descanse un poco del ajeteo de la lidia aunque sin perder nunca de vista el toro.

Es una suerte que se ejecuta en movimiento, y el torero tratará de llamar la atención del toro con movimientos de su cuerpo, de sus brazos o de su voz.

El buen banderillero tiene que citar dejándose ver por el toro, abrir los brazos en el cite, clavar las banderillas lo más cerca posible la una de la otra, con lo cual tendrá que hacerlo con las manos muy juntas y los codos altos, culminando la suerte con los pies emparejados y en contacto con el suelo. Generalmente, el toro continúa su viaje y el torero permanece en el suyo hasta salir andando airoso de la suerte.

1.1.4.4 ÚLTIMO TERCIO: TOREO DE MULETA Y LA ESTOCADA

Suena nuevamente el clarín y da inicio el último tercio de la lidia, que comprende la preparación del toro para la muerte con la muleta y estoque. Es el más trascendental de la lidia y aquel en que el matador da una muestra más cumplida de su habilidad y de su arte.⁵⁶

⁵⁵ José Antonio del Moral, *op cit*, p.131.

⁵⁶ *Ibid*, pp.144-145.

El diestro ha de requerir los trastos de matar, lleva la muleta en la mano izquierda y el estoque con la derecha sin que pueda éste cambiarse de mano. La muleta ha de sostenerse con ella apoyada por el estoque, así para el acto de brindar verifica descubierto con la montera en la mano derecha, firme y cuadrado ante el palco presidencial para pedir permiso y posteriormente se acerca a la persona a quien dirija el brindis⁵⁷, pronuncia las palabras de la dedicación.

Al terminar arroja al aire la montera o la entrega al mozo de espadas, que la espera entre barreras.



Inmediatamente después empieza la faena. El matador ha ordenado a sus peones que le coloquen al toro en el sitio, que previamente ha elegido para iniciarla.⁵⁸

(11) Último tercio: Suerte de muleta y la estocada.

Fuente: Fotografía tomada por la autora, Plaza de toros: “La Florecita”, 2004, en Cd. Satélite, Edo. de México.

Actualmente en las corridas de toros, la faena de muleta es la faceta de la lidia que prefiere la mayoría de los espectadores, por encima de la estocada que a pesar de ello sigue considerándose como suerte suprema. Toda la lidia gira alrededor de la faena de muleta, y cuanto se hace al toro hasta llegar el último tercio, se encamina en beneficio de ésta. Al torero actual se le considera más capaz cuanto más virtuoso es en el manejo de la muleta.

*“Hubo un tiempo en que la única suerte que se consideraba como tal en el último tercio era la estocada mediante la cual moría el toro. La muleta no era más que un lienzo blanco que pendía de un palillo y que solo servía de ayuda para estoquear a los toros. A medida que los toreros se fueron ajustando y perfeccionando en la forma de entrar a matar, el uso de la muleta también fue evolucionando de mero utensilio para defensa del torero, paso a tener la importancia de un engaño fundamental para modificar los resabios del toro y posteriormente, como doble instrumento (efectivo y artístico) convertido, una vez ampliado su tamaño y sus vuelos, en el utensilio de lo que ahora conocemos por faena de muleta: conjunto de suertes, a la par efectivas y de adorno, que forman la pieza más importante de la lidia”.*⁵⁹

⁵⁷ Todas las suertes son susceptibles de ser brindadas o dedicadas a alguna persona por el diestro, pero ninguna es tan recibida como ésta.

⁵⁸ José Antonio del Moral, *op cit*, p.145.

⁵⁹ *Ibid*, p. 146.

A las **suertes de muleta** se les llaman “*pases*”. La faena de muleta se compone, de un grupo de pases. Se llaman pases porque el toro “*pasa*” mientras el torero permanece quieto.

- Pases de muleta**
- *Naturales (con mano izquierda)*
 - *Cambiados* } *Por bajo o por alto*
 - *Ayudados* }
 - *Redondos (con mano derecha)*
 - *Altos (afarolados, de telón)*
 - *Pecho (remates)*
 - *De frente*
 - *Por la espalda*

Los **desplantes** casi siempre son a cuerpo limpio, prescindiendo del engaño. Son la expresión de un desafío, rasgo de valor; un gesto con el que el torero muestra a la vez desprecio por el peligro y remate en grado de “no va más” a una labor que acaba de entusiasmar al público. Éstos solo deben epilogar momentos estelares del toreo de muleta.⁶⁰

Los toreros muy arrojados y valientes suelen desplantarse de rodillas, dando la espalda al toro y arrojando lejos de sí muleta y espada o terminan tocando con la mano un pitón al toro. O apoyados sobre su cabeza y entre los cuernos con el codo. Otros prefieren desplantarse en pie mediante un gesto displicente para el toro, desentendidos de su mirada y vueltos hacia el público capacitados para imaginar e improvisar.⁶¹

Entregado el toro a la muleta, cansado por las sucesivas embestidas, suele mostrarse dispuesto para la **suerte de matar**. El matador debe acertar cuando llega el momento porque si continua toreándolo puede pasarse de faena, lo que provoca se descuelgue el toro (que agache la cabeza demasiado abajo), postura que dificulta la buena ejecución de la estocada y la hace más difícil; al tener la cabeza baja el toro y alzarla en el momento del embroque con el torero, derrota y se tapa propiciando el pinchazo.

Una vez cuadrado el toro y situado el matador frente a la res en corto a un metro y medio de su cabeza:

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 186-187.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 187-189.

1. *“Se perfilará (primer tiempo de la suerte), empuñado sobre las puntas de sus pies juntos en este preciso instante en medio de ambos cuernos. Sosteniendo el estoque por su empuñadura con la mano derecha a la altura del corazón y la muleta en la mano izquierda enrollada en el estaquillador, presentándola baja y rozando la arena.*

2. *Avanzará la pierna izquierda hacia adelante y al momento en que el matador arranca para herir (“arrancar” es el segundo tiempo de la suerte); adelantará con fuerza y determinación la mano que empuña la espada hacia la cruz y la muleta hasta las pezuñas del toro, para que éste humille al embestir y descubra mejor el sitio por donde penetrará la espada. Al mismo tiempo que el acero se hunde tras el morrillo del toro, la muleta conducirá su embestida hacia fuera.*

3. *El ajustado cruce entre toro y torero “hacer la cruz o “cruzar”; es el tercer y último tiempo de la suerte de matar; el torero pierde la vista al toro y sólo puede fiarse del mando de su mano izquierda, que sostiene la muleta para obligar al toro a desviarse en este instante mortal”.*⁶²

Las agresiones frustradas que hieren sin quedar dentro del cuerpo del toro se conocen como “pinchazos”.

- Pinchazos** {
- Sin soltar la espada de la mano
 - Soltando el estoque
 - Mete y saca (*resulta de introducir el acero y sacarlo de inmediatamente*)

Si ha quedado clavado el estoque en el toro, puede ser de diferentes maneras como:

- Tipos de estocadas** {
- “**pinchazo hondo**” (Si el estoque penetra unos veinte o veinticinco centímetros)
 - “**estocada corta**” (Si la espada se hunde en un tercio aproximado de su longitud)
 - “**media estocada**” (Si el estoque penetra en su mitad)
 - “**estocada honda**” (Si son dos terceras partes de estoque, las que se clavan)
 - “**estocada entera**” (Cuando todo el estoque queda dentro del cuerpo del toro).

La inclinación de la espada está en relación con la ideal (aproximadamente 45 grados respecto a la horizontal del espinazo del toro y en su rectitud. Una estocada, entera, clavada en todo lo alto, en la rectitud del toro y con la inclinación idónea suele herir mortal y fulminantemente por los destrozos que provoca, por lo que el toro rodará a los mismos pies del torero, una vez consumada la suerte.⁶³

⁶² *Ibid.*, pp. 189-196.

⁶³ *Ibid.*, pp. 198-199.

Puede ocurrir que haya la necesidad de utilizar otros instrumentos, por si el toro no muere con la estocada.

- *La espada de descabellar*: Un estoque, que tiene en su parte final un cuchillo de cuatro aristas, limitado por una cruceta para evitar que penetre más, que para seccionar la médula espinal del toro en dos vértebras cervicales.
- *La puntilla*: Se emplea para rematar a los toros, que no resultan fulminados por el estoque o descabello, especie de machete corto con empuñadura de madera que utiliza uno de los banderilleros de cada cuadrilla, para seccionar la médula espinal del toro.

Ya no se juzgará la actuación de un matador sólo en el acto de matar al toro. El nuevo "momento de la verdad" es la faena, con un animal fácil o difícil, bravo o manso, en la que los conocimientos y el arte del torero serán puestos a prueba.⁶⁴

1.1.4.5 CONCLUSIÓN DEL FESTEJO



Muerto el toro será arrastrado desde donde fue mortalmente herido, por un par de mulillas mandadas por los mulilleros para dirigirlas al lugar donde serán preparados para su comercialización.

(12) Arrastre del toro por las mulillas.

Fuente: Fotografía tomada por la autora, Plaza de toros : La Florecita Cd. Satélite, 2004.

Llega el veredicto del público. Los espectadores tendrán un verdadero protagonismo en el espectáculo, debe manifestarse a favor, en contra o silenciosamente indiferente, según el mérito o el fracaso del torero tras la lidia y muerte de cada res. Los aplausos, las ovaciones, las palmas, los ¡óles! (palabra espontánea que surge de los espectadores por exclamación al unísono cuando el torero logra lances de capa o muletazos buenos) son feliz y gozoso eco del mejor toreo y de la buena lidia. Pero los gritos y los silbidos con los que el público puede expresar su disgusto o censura hay que dejarlos para el final de la lidia, un vez que haya muerto el toro.⁶⁵

⁶⁴ Guillermo H. Cantú, *op cit*, p. 96.

⁶⁵ José Antonio del Moral, *op cit*, pp.200-207.

El presidente utiliza el pañuelo blanco para otorgar trofeos si el público los demanda tras el triunfo del matador.

Los premios o trofeos para los espadas consistirá en:



- El saludo desde el tercio,
- La vuelta al ruedo,
- La concesión de una o dos orejas del toro lidiado
- El corte del rabo de la res
- El indulto del toro
- La salida a hombros por la puerta grande ⁶⁶

(13) Vuelta al ruedo después de un triunfo.

Fuente: Fotografía tomada por la autora, Plaza de toros: La Florecita, Cd. Satélite, 2004.

Si es positivo, los espectadores pedirán los premios o trofeos ya mencionados o le aplaudirán simplemente. Concedidos los trofeos y entregados al matador por un alguacilillo, los exhibirá y dará junto a su cuadrilla una *vuelta al ruedo* para recibir las palmas y saludos del público, si no hay trofeos y la ovación es unánime y persistente el diestro también podrá dar una vuelta al ruedo acompañado de la cuadrilla. La cortesía y la tradición imponen saludar al presidente de la corrida una vez muerto el toro, para lo cual el diestro irá hasta debajo del palco presidencial.⁶⁷

Si el resultado es negativo, los espectadores podrán silbar o abuchear al torero en la medida y tiempo que crean conveniente, mientras éste se retira al callejón, pero nunca insultarle personalmente ni arrojar objetos al ruedo. En algunas plazas prefieren el silencio despectivo. El silencio significa su neutralidad respecto al desarrollo de la lidia.⁶⁸

Los avisos. Se anuncian a través de un breve toque de clarines y timbales de diferente duración y particular composición en cada plaza y siempre ordenados por el presidente mediante su pañuelo blanco.

⁶⁶ El *indulto* es cuando una res por su trapío y excelente comportamiento en todas las fases de la lidia, sin excepción, sea merecedora del perdón de la vida del toro; sólo posible también en concursos de ganaderías, para utilizarlo como semental. Entonces la faena de muleta puede continuar sin avisos hasta que el diestro simule la suerte de matar al toro, pasando el burel luego a los corrales para curarlo de las heridas recibidas durante su lidia.

⁶⁷ José Antonio del Moral, *op cit.* pp.200-207.

⁶⁸ *Ibidem.*

avisos

- Anuncian el comienzo de la corrida,
- La salida de cada uno de los toros al ruedo,
- Los cambios de tercio (inicio de las tres partes de la corrida)
- Los llamados "avisos" (pueden ser hasta tres) con los que se hace saber al lidiador y al público los minutos que faltan para que acabe el tiempo que debe durar una faena de muleta.⁶⁹

1.1.5 EL TRAJE DE TOREAR

El nacimiento del traje de torear se puede situar en los siglos XV y XVI, cuando los caballeros que alanceaban toros llevaban a sus criados para que les auxiliasen en caso de necesidad. Entonces comenzó a practicarse el toreo de a pie, este fenómeno impuso un atuendo especial que comienza a definirse en el siglo XVII, cuando aquellas primeras cuadrillas vestían una calzona de ante que llegaba hasta más debajo de la rodilla, medias de punto y zapatillas con hebilla; vestían también una camisa que llegaba por debajo de la cintura y se ajustaba al cuerpo.⁷⁰

En Sevilla, a quienes actuaban en la Maestranza se les vestía por cuenta de la plaza con chaquetilla y calzón granas ribeteados con un galón blanco. Costillares y Pepe Hillo adoptarán, la chaquetilla por encima de la cadera, de tela de gusanillo verde y galón de oro ancho y brillante con hojuela en las costuras. Los subalternos vestían igual, pero sin galón. La camisa blanca y la corbata ancha, la amplísima faja, el sombrero o bicornio y la redecilla sujetando el pelo complementaban aquel primitivo atuendo de torero.⁷¹

Francisco Montes Paquiro podría ser, quien diseñe el verdadero traje de luces en 1832. Él mandó a confeccionar una chaquetilla corta y ceñida con bolsillos en los laterales, muy abierta y con dos hombreras. Hizo que la cubrieran con bordados de hilo de oro y plata simulando hojas

⁶⁹ 1.- El **primer aviso** suena transcurridos diez minutos desde el instante en que el toro inicia la faena de muleta. A veces, se escucha en medio de un hermoso y largo trasteo, y no hay que darle importancia, da la señal para que el torero se acuerde de que su tiempo se acaba y decida terminar su obra.

2.- Tres minutos más tarde suena el **segundo**. Supone una seria advertencia y suele escucharse mientras el espada intenta matar al toro sin lograrlo.

3.- Dos minutos después se escucha el **tercero** y último. Consumados los quince minutos que ha de durar la faena como máximo, el matador está obligado a desistir y a retirarse al callejón, mientras el toro vuelve a los corrales o es apuntillado. Éste último aviso constata el fracaso del torero.

⁷⁰ Anónimo, "El vestido de Torear", *La pasión por los toros*, 1994, pp.141-143.

⁷¹ Ibidem.

y flores. El chaleco se parecía mucho al actual y, la calzona ajustada a la pierna, llegaba por debajo de la rodilla e incorpora bordados laterales, igual que en nuestros días la taleguilla. Pero lo más representativo de Paquiro ha sido la montera. La coleta natural entonces (artificial en la actualidad), sigue llevándose. Paquiro dio las directrices de la forma de vestir los toreros y el tiempo ha hecho el resto de su evolución. Es 1850, en tiempos de Cúchares y Chiclanero, cuando el traje sufrió una nueva transformación, adoptando los alamares (muletillas) y borlas que lo embellecen y lo hacen más pesado. Esta tendencia se acentuó con las innovaciones de Frascuelo, que aún hizo más bello el traje de luces.⁷²

Hasta finales del siglo XIX los colores más usados eran verdes, granas, corintos y tabaco, que predominaban por encima de lo demás. Con leves transformaciones, el traje de luces llegó casi sin cambios a la década de los veinte del siglo pasado, cuando el banderillero Magritas eliminó las muletillas y las aligeró extraordinariamente el peso del atuendo antiguo para poder banderillar con su asombrosa facilidad.⁷³

A partir de entonces, la chaquetilla se hace menos abierta y deja ver un poco el chaleco. La taleguilla se ajusta más y se sube el cuello de la camisa. La montera ha sufrido pocas transformaciones; antiguamente sus picos eran hacia arriba, a principios del siglo veinte se hicieron rectos y a partir de los años treinta se inclinaron hacia abajo definitivamente. En cuanto al capote se hizo más pequeño con los años y Juan Luis de la Rosa utilizaría un capotillo de reducidas dimensiones (lejos de aquel gigantesco de antes). El de la Rosa es el actual, cuyos bordados, siempre con advocaciones religiosas, que llaman la atención.⁷⁴

En la actualidad, los cambios introducidos se reducen a una gran abertura en las axilas que da facilidad de movimientos al brazo, la moda de los elásticos para la faja y la suela de las zapatillas con material de goma antideslizante. Lo que sí cambia es el color de los trajes. En los años veinte se pusieron de moda los tonos claros, como rosas, cremas, lilas, blancos, perlas, etc., hoy las telas cambian y los colores también como: vainillas, fresas, canelas y la vuelta a los azabaches y grana.

La chaquetilla llena de alamares y adornos luminosos, todos con nombre propio: los golpes, los machos, el chaleco, la camisa, el corbatín y la faja, que habrán de hacer juego con los vivos del traje. La faja antigua que hoy sólo es fajín hecho con un listón en la cintura. La taleguilla,

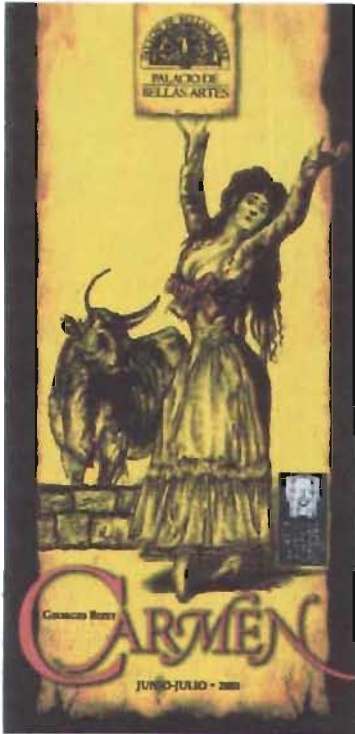
⁷² Ibid., p.143.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

ajustado pantalón hasta debajo de la rodilla de punto por dentro y con bordados en la cara externa. Las piernas cubiertas con medias rosas. Lo que vemos aquí, es el contraste del color de las medias que cubren los pies que llevan zapatillas, finísimas, de corte preciso para dejarlas plantadas en la arena. Así se visten los toreros.⁷⁵

1.1.6 LA MÚSICA EN LA CORRIDA DE TOROS



Al tocar este tema cabe mencionar tres sonidos musicales:

- La sinfonía de los *coros naturales*⁷⁶ de las plazas;
- Los *corridos*;
- Los *pasodobles*.

(14) Programa de la puesta en escena de la Ópera de Carmen
Palacio de Bellas Artes, Julio del 2003. Fuente perteneciente a la autora.

El coro es música precisa a la faena, cuando canta coreando ¡óle!, ¡ólee!, ¡torero, torero!, etc. Tienen valor musical y mientras acompaña al torero en la acción, no deber ser interrumpido con otro ritmo, por ello en las plazas de México y Madrid, no toca la banda durante las faenas de muleta, sino únicamente antes de la corrida y entre toro y toro.⁷⁷

La música alegre y puede falsear una faena, si se le acompaña con un ritmo inadecuado; el ritmo perfecto es el del coro. Ha sido llevada a las plazas de toros y son fermento de alegría, de entusiasmo, estimulante de la pasión loca del aficionado, quien siente vinculada su música a su torero.

Los *pasodobles* son música nacida en España para la fiesta brava, al modificar las marchas, resultó esta belleza como: el “Gato montés”, “Cielo andaluz” y los nacidos del inmortal Agustín Lara. Los *pasodobles* se cuentan por cientos, por miles, con gloriosa emoción los vivimos, con el espíritu y el alma.⁷⁸

⁷⁵ Pablo Pérez y Fuentes, op.cit. p. 53.

⁷⁶ Los coros naturales de las plazas corean a un ritmo perfectamente ajustado, todos los acontecimientos del ruedo y aún de los palcos y tendidos, son música de un belleza infinita, alguna vez ya captada en la ópera de “Carmen”, de Bizet.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Pablo Pérez y Fuentes, op.cit. p. 51.

El clarín es un instrumento de viento de metal, semejante a la trompeta pero más agudo, y el timbal es una especie de tambor con caja metálica en forma de media esfera, que acompaña al clarín en los distintos cambios de suerte en la corrida. Los cambios de tercio durante la lidia son ordenados por el presidente en cada momento y anunciados públicamente mediante toques de clarín y timbales. Cada vez que el presidente saca el pañuelo los músicos ejecutan la llamada que corresponde, sirve de notificación a todos, lidiadores y público de la orden dada por el presidente.

En el orden de la lidia se dan los siguientes toques:

- 1) Comienzo de la lidia (despejo);
- 2) Salida del toro
- 3) Salida de picadores
- 4) Banderillas
- 5) Muerte (tercio de matar), estos son toques fijos de la lidia. Eventualmente según las incidencias de la lidia pueden producirse otros
- 6) toro devuelto a corral
- 7) banderillas negras;
- 8) Avisos (primero, segundo y tercero) con devolución del toro a corral.⁷⁹

El más largo y complicado suele ser el primero, siguen en importancia el que anuncia la salida del toro y el que anuncia el último tercio, que muchas veces es el mismo. Para los demás se suelen utilizar toques muy simples, igual a una nota prolongada o un breve fragmento de los anteriores.

1.2 LA FIESTA BRAVA EN EL ARTE

Desde los orígenes de los primeros hombres, siempre se le ha identificado al toro entre otros animales, ejemplo de ello: las pinturas rupestres de Altamira. Todas las culturas tienen testimonio de que le han rendido admiración al toro y se encuentran en pinturas, relieves, modelados, esculturas desde Egipto hasta Creta y España.⁸⁰

Verdaderas obras de arte se han realizado desde la época antigua, que ha llegado hasta nuestros días con la expresión de distintas escuelas.

⁷⁹ Los avisos están estrechamente relacionados con los toques de timbales y clarines. (Véase en p.35 en apartado de los avisos).

⁸⁰ Humberto Peraza, **Los toros en la plástica**, 1994, p. 1.

Para esta investigación, sólo se mencionarán a cinco de los artistas que más han influido para mi propuesta, estos son: Francisco de Goya y Lucientes, Pablo Picasso, José Guadalupe Posada, Manuel Manilla y Alberto Gironella.

1.2.1 FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

Comencemos con Francisco José de Goya y Lucientes, que nació el 30 de marzo del año 1746. Crece y se desarrolla paralelamente con el recién nacido espectáculo taurino que surge, se puede decir, simultáneamente con Goya.⁸¹



Con sus aguafuertes, al mismo tiempo que se concretaba la fiesta en reglas de arte y pasaba a ser una propiedad del pueblo, por eso la obra de Goya, no sólo es documento de su época sino testimonio social de los albores del nacimiento del torero mismo, él destaca como un gigante entre todos los artistas de su tiempo.⁸²

(15) Modo con que los antiguos españoles cazaban los toros a caballo en el campo.

Fuente: Sigrun Pass Zeidler, **Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates**, 1980, p. 163.

La febril y constante vinculación de Francisco de Goya y Lucientes con la fiesta brava esta fuera de duda. Mantiene el auge artístico y la propagación de las corridas de toros en el mundo actual. La obra rebelde y señorial de Goya está cargada de entonaciones taurinas: garbosas, dramáticas y atrevidas. Toda la obra artística está envuelta en gracia, en las sombras y en las luces de una tarde de toros.⁸³

Siente en el ruedo toda la grandeza del drama que allí se representa y toda la hondura de su significación española. Descubre sobre la arena taurina, toda una conjunción de ritmos mágicos y toda una sinfonía de colores, que habría de pulir y de cuidar con el arma transparente de su paleta y al amparo de alma rebelde y aguerrida de su raza. Es evidente que a Goya le toca presenciar y seguramente intervenir en el embellecimiento artístico y en la evolución técnica de la fiesta nacional.⁸⁴

⁸¹ Manuel Gallo Mujica, *¿Fue Goya figura del torero?*, 1960, pp.87-103.

⁸² Humberto Peraza, *op cit*, pp. 2-4.

⁸³ Manuel Mujica Gallo, *op cit*, p. 9.

⁸⁴ *Ibid*, pp. 15-16.

Mucha de la esencia y colores de la fiesta brava surge bajo el imperio creador del mejor aficionado de su época. Actor y cultor de las corridas de toros a las que asiste con fidelidad y devoción.⁸⁵



(16) La desgraciada muerte de Pepe Hillo en la Plaza de Madrid.

Fuente: Sigrun Pass Zeidler, **Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates**, 1980, p. 189.

Él plasma el movimiento, el alma angustiada y airoso de la fiesta. A veces hace alarde de su perfección en el dibujo, la estructura anatómica del caballo o del toro; le interesa el

drama, el juego con la muerte, la composición y el movimiento.⁸⁶

Goya cronológicamente pudo alcanzar los primeros pasos torpes y bárbaros del toreo de a pie. Entonces los lances carecían de una presión armónica entre la bestia y el hombre.

La pintura taurina de Goya, el dibujo, el aguafuerte y la litografía dedicados a la fiesta de toros, son un testimonio vivo, elocuente e incontrovertible sobre la capacidad técnica del maestro aragonés que permite introducir y proclamar su militancia taurina en la creación del arte de torear. Ha dejado a la posteridad la prueba gráfica de su singular personalidad taurina; de su vocación torera, de su obsesivo afán de ser torero y hasta verse así mismo en plan de torero. Aquí se confunde la doble personalidad artística de Goya la de pintor y la de torero. La tauromaquia de Goya, encierra el historial de la lidia de toros en España.⁸⁷

Con sus grabados Los Toros, ilustra la “Carta Histórica sobre el origen y progreso de la fiesta de toros en España”, narrada por Nicolás Fernández Moratín; completando el número de grabados de la serie con sus recuerdos y experiencias personales.⁸⁸

La serie esta formada por treinta y tres grabados numerados. Que circularon muy poco durante su vida. Pero lo suficiente para hacerlo famoso sobre toda España. Fue una época donde el

⁸⁵ Ibid, pp. 17-19.

⁸⁶ Ibidem.

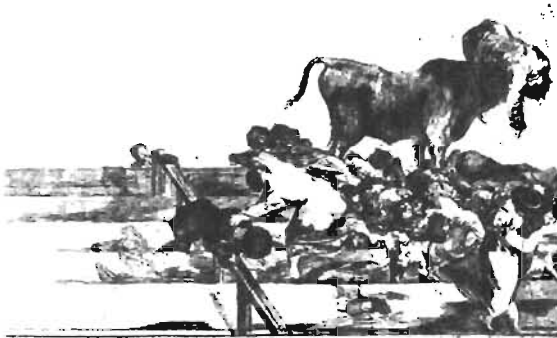
⁸⁷ Ibid, pp.54-65.

⁸⁸ Ibid, pp. 67-71.

grabado alcanzó acogida especial, que aún se arrastraba desde el siglo XVIII, que fue sin duda el siglo predilecto del grabado.⁸⁹

La tauromaquia de Goya: oprime la respiración, producen admiración e inspiran terror en este espectáculo, todo lleno de la mayor pasión, en que vibra el movimiento del hombre, del animal y el aire; los toros están acabados y graduados con una maestría que ni el propio Goya ha sobrepujado en ninguna de sus obras.⁹⁰

El fuego de su pasión taurina, alumbró el movimiento de los aguafuertes taurinos, de los grises, negros y blancos que la proyectan. Juega con las luces y las sombras, igual que juega con los toros y los toreros, imaginando y evocando pruebas suicidas, trazando faenas taurinas plenas de tragedia y de emoción humana, de desprecio por la vida y de fácil entrega al fantasma de la muerte.⁹¹



(17) Desgracias acaecidas en el tendido de la Plaza.

Fuente: Sigrun Pass Zeidler, **Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates**, 1980, p. 180.

Todo en el ruedo esta saturado de aire goyesco. Y no es una simple casualidad pues Goya interviene personalmente en la organización de los grandes festejos taurinos. Hay una referencia histórica con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, celebra dos corridas: Goya ahí dirigió, interviniendo personalmente en el adorno y presentación de la plaza destinada a la gran corrida real.⁹²

Goya además de pintor es el torero Goya, el maestro Goya, el matador Francisco Goya, es decir "don Paco el de los toros". Este simple sobrenombre popular ilustra hasta que punto fue de inconfundible la personalidad taurina del genial aragonés.⁹³

Frente a sus escenas taurinas, provoca en ellas la emoción del toreo: el garbo, el coraje y el entusiasmo de una tarde febril de toros, tenebrosa y vibrante.

⁸⁹ Ibidem.

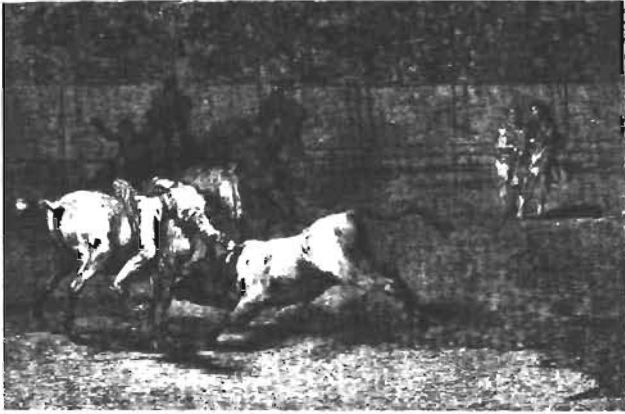
⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Ibid. pp. 81-83.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem.

Los acentos y los colores que le da Goya lo dicen todo. No es un circo, ni un deporte. Allí se juega la vida, alegre y artísticamente; allí se busca la muerte despectivamente. Un hombre enfrentando a un toro es, ni más ni menos, que un hombre enfrentado a la muerte. García Lorca dice: "España, es el único país en donde la muerte es el espectáculo nacional." Y Hemingway: "El toreo es el único arte donde el artista está en peligro de muerte y donde el grado de brillantez de la ejecución depende del honor del lidiador".⁹⁴



Goya muere de viejo, en Burdeos el 16 de abril de 1928 a los 82 años; dictando su curso de rebeldía con el arma de sus pinceles al mismo tiempo que, sortea los peligros con coraje y habilidad admirables.⁹⁵

(18) Mariano Ceballos, alias El Indio, mata el toro desde su caballo.

Fuente: Sigrun Pass Zeidler, **Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates**, 1980, p. 182

La maestría de su concepción taurina, el garbo y la emoción dramática que pone a Goya como uno de los precursores y más altos creadores de la fiesta brava, de aquí que el maestro tiene títulos taurinos de tal jerarquía, que puede ser considerado una gran figura del toreo. La riqueza y la oportunidad de su influjo le conceden a Goya un sitio de honor máximo en la creación del estilo y del rumbo contemporáneo –con sentido de eternidad- de la fiesta brava.⁹⁶

La más célebre de todas, la tauromaquia de Goya, sobrepasa los límites de una maestra ilustración. Es una reseña, un manual gráfico de las distintas formas y maneras de mostrar el valor, de arriesgar la vida.⁹⁷

Goya no sólo se conformó con ilustrar las fases principales que componían una corrida de toros, sino que estudia el desarrollo histórico de las corridas en libros y los incluye en su serie. Ésta concluye con la muerte de Pépe Hillo, una lámina muestra esta imagen, aquí se describe

⁹⁴ *Ibid.* pp. 87-103.

⁹⁵ *Ibid.* pp. 107-116.

⁹⁶ *Ibid.* pp. 116-132.

⁹⁷ Vicente Marreno, *op cit.* p. 22.

la forma en como muere el torero y como lo coge y zarandea el toro después de muerto; se observa una gran maestría en la técnica del grabado al aguatinta. En su serie, el claroscuro subraya el drama entre la lucha del hombre y la bestia.⁹⁸

En su etapa tardía logra simplificaciones, los accesorios quedan fuera, al igual que los paisajes, casas y plazas. Lo principal era el toro y el torero. Aumentado el tamaño de las figuras y el espacio que las rodea quedó indefinido; el dibujo es vigoroso realizado en delicados tonos al aguatinta.⁹⁹

Su serie de *Tauromaquia*, fue expuesta en el 2004, en una sala del Museo Dolores Olmedo, titulada *Grabados de Goya*. Allí pudimos observar los diversos temas entre los que se encuentran momentos históricos de las corridas de toros, claros antecedentes de las actuales: el modo como los antiguos españoles cazaban a los toros a caballo en el campo, la presencia de los moros en los actos taurinos, la participación de caballeros y nobles como Carlos V, alanceando un toro, y el Cid campeador. También aparecen los toreros famosos de la época, como José Delgado, conocido como *Pepe-Hillo*, Mariano Ceballos, *Martincho*, Juanito Apiñani, y Pedro Romero. También refleja la tragedia de la fiesta, con terribles cogidas y el público huyendo despavorido, caídas de picadores y caballos, sin faltar la dramática muerte de *Pepe-Hillo*. Allí están ilustradas las formas poco convencionales de encarar a los toros con banderillas de fuego o echándoles perros.¹⁰⁰

Podemos conocer y reconocer varios aspectos en la obra de Goya, como el tipo de vestimenta que usaban estos personajes, las suertes que ejecutaban y la temeridad de que eran poseedores aquellos hombres al enfrentarse a un animal.

1.2.2 PABLO RUIZ PICASSO

Pablo Picasso, nace el 25 de octubre de 1881 en Málaga, España. Empieza a pintar y dibujar desde temprana edad. Pintor muy moderno, universal, revolucionario, sofisticado, arbitrario e infantil, pero vigoroso. Los toros en pintura, grabado y cerámica, empiezan a ser uno de los temas más recurrentes. El maestro que transita por todas las épocas del arte y que no quiso seguir la tradición (aunque en sus principios tiene unos cuadros muy realistas.) Regresa a la

⁹⁸ Sigrun Pass Zeidler, *op cit*, pp. 160

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Josefina García Hernández, *Grabados de Goya*, 2004, p. 7.

entraña de la pintura rupestre; cierra el ciclo de una civilización taurina, resume toda esencia del drama taurino con toda la pujanza del toro totémico.¹⁰¹

Para nadie es un secreto que Picasso fue un gran aficionado a los toros durante toda su vida, solía acompañar a su padre a la plaza de toros en Málaga y fue él quien le inculcó el gusto por la fiesta brava. Sólo contaba con 8 años de edad cuando realizó los primeros dibujos y pinturas relacionadas con el tema.¹⁰²



La fiesta de los toros en Picasso transgrede las barreras del tiempo, tendencias artísticas, técnicas plásticas que practicó y lugares en donde vivió. En su producción artística existen varias series relacionadas, ya sea con la lidia en general, así como trabajos enfocados propiamente al toro. Fue amigo de toreros y rejoneadores, siendo quizá el más famoso Luis Miguel Dominguín.¹⁰³

(19) De su serie *Tauromaquia* realizada en tinta china.

Fuente: Tríptico de la exposición: **Picasso 1ª (Parte) Tauromaquia**, 2004, portada.

El genio de la pintura abstracta, el explorador, se encontró de continuo, a lo largo de su vida, fue atraído por el tema de los toros, para prender en el arabesco de sus ritmos osados y originales. En cuadros, dibujos y aguafuertes, el tema de los toros hace su aparición persistente a sus horas. Para Picasso, el motivo es una mera sugestión de formas, sobre las que vierte caprichos lineales o colorista apoyando su fantasía.¹⁰⁴

El tema de los toros aparece en su obra grabada. Su obra más completa sobre el tema taurino es la preparación de una curiosa serie de ilustraciones para una edición de la tauromaquia de Pepe Hillo, que inicialmente editó Gustavo Gilli.¹⁰⁵

Aguafuertes sobre cobre que el autor realizó de 1907 a 1929 y en algunos de los cuales vuelve a repetir el tema del piquero, tratado con esquematismo de contorno y pura línea en el que se complace una buena parte de la obra gráfica de Picasso. Hélène Parmelin decía del artista: *"Hay tantos toros de Picasso, toros en su vida, en su cabeza, como para llenar praderas y praderas. Hay tauromaquias enteras, desde el ruedo vacío hasta la suerte de matar; centenares de*

¹⁰¹ Josefina García Hernández, **Picasso (1ª. Parte) Tauromaquia**, 2004, pp. 2-3.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Jorge Hernández Aquiles, **La Fiesta II**, 2000, p. 132.

¹⁰⁵ Ibidem.

banderilleros, de picadores y de espadas, muertes de toros y muertes de hombres; grabadas, pintadas, litografiadas, salidas de los hornos en vasijas, platos, bandejas, etc." ¹⁰⁶ Hay toros de bronce y cerámicas de cabecitas de toros. Existen páginas enteras de toritos. Hay mujeres con mantillas ante caballos agonizantes, las arenas rojas con caballos derribados, todo lo que pueda sucederle al picador, todas las muertes del torero, todas sus victorias, todas las clases de muerte de los toros, el rejoneo, los toros quietos y la arena en peligro con todas las capas arremolinadas sobre el toro que pisotea al torero caído, con la cabeza entre los brazos. Cabezas, cuernos, capas, caballos. Sin olvidar el toro *Guernica*.

La atmósfera que rodea a la corrida es una atmósfera preñada de cosas ocultas que Picasso ha sabido ver profundamente. Uno de los mitos más extendido en todos los pueblos primitivos es el mito de la luz y la sombra: es el mito que vive en Picasso y que fundamenta la clave de su visión de la corrida.¹⁰⁷

Sangre y aliento son los elementos importantes en todos los ritos. Sangre hay en la corrida. Demasiado para muchos, pero la púrpura sangre es agradable a los ojos de los dioses. ¹⁰⁸

El torero es como un cura. Desde el andar al vestir, desde el mirar hasta el pensar y el sentir, se alzaba el símbolo de su gloria garbosa. Un torero es un ser que juega la vida en aras de la belleza. Con los toros sucede algo parecido. El pueblo quiere al tótem de Iberia, al toro bravo, al viejo símbolo, sin trampas. Ésto Picasso, lo toma muy en cuenta dentro de su visión de las corridas de toros.¹⁰⁹

En la plaza hay colores, sol, banderas, sangre. El contraste tan radical que divide la composición en dos mitades, una clara y otra oscura, sol y sombra, puede significar a primera vista dos categorías distintas. Dos son las partes de la corrida, una oscura, salvaje, brava, sin formas, que encarna el toro; y la otra clara, de gracia, de luz, forma, soltura, gesto, despejo, dominio..., que forman tanto el torero como el picador y el caballo. Este contraste, que existe en el fondo de toda corrida, es el punto básico que no abandonará en sus sucesivas composiciones Pablo Picasso.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Vicente Marreno, op. cit., p. 56

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ibid., p.58.

¹¹⁰ Ibid., pp. 75-76.



(20) Imagen tomada del tríptico para la exposición realizada en el Museo Dolores Olmedo.

Fuente: Tríptico de la exposición: **Picasso 1ª (Parte) Tauromaquia**, 2004, p. 3.

La abstracción es aún mayor. El ruedo en dos mitades: clarooscuro, sol y sombra. La una, para el caballo y el picador; la otra, la oscura, para el toro. Se renuncia a todos los otros elementos del público y plaza. Las dos mitades aparecen decidida y distintamente trazadas.¹¹¹

Nada hay de repelente u horrible en sus caballos, sin bridas ni monturas. No son amanerados ni carecen de fuerzas. Tiene algo de indomables, pero hay algo de ellos inocencia, pureza, la calma del caballo, que ha mecido notablemente el paso entre la vida y la espuela.¹¹²

Picasso acentúa en el toro sólo un aspecto monstruoso. Nos pinta un toro que casi es un dragón. No son los toros eléctricos, ágiles, saltarines, estilizados a lo Goya, con esbeltez de torillo. Violenta la realidad aparente, no es capricho torcerle las patas al toro, endemoniarle los ojos. Una cabeza desproporcionada a su cuerpo, dientes de bestia descomunal, hombros deformes unidos casi a las mismas patas. Así como el estirarle el cuello al caballo.¹¹³

Lo sorprendente y característico en la obra del pintor es, que en sus cuadros casi siempre es el toro quien triunfa sobre el resto. Esta es la clave de la versión taurina de Picasso. A sus toros, no hay caballos ni toreros, ni toro de ninguna clase que se le resista. Sus toros son sencillamente el toro en Picasso, señorea en el mundo que pinta. El toro significa algo más que un problema de formas en cuanto formas artísticas y puras. Toros y caballos, se destacan siempre, en el fondo oscuro de uno, las siluetas claras del otro. Siempre superpuestos o contrapuestos.¹¹⁴

¹¹¹ Ibid, p. 76.

¹¹² Ibid, p. 77.

¹¹³ Ibid, p. 79.

¹¹⁴ Ibid, p 84.

Una buena parte de los grabados (aguafuertes, grabados sobre zinc), de Picasso están consagrados a la representación de toros y caballos, cargados de sentimiento aterrador, dual y trágico. En el grabado sobre zinc, hay más allá de meras preocupaciones de volumen. Es aquí, en los grabados, donde el mismo espíritu pesado, trágico y oscuro de Picasso logra y se vale de una interpretación exquisita de sus formas, sólo definidas por sus puros contornos, con una sencillez y pureza que tan cerca lo sitúan del vaso griego.¹¹⁵

De la corrida, Picasso acentúa lo que tiene de contraste, de bipolaridad, contrariedad, claroscuro, toro-caballo.



(21) Cerámica presentada dentro de ésta exposición.
Fuente: Tríptico de la exposición: **Picasso 1ª (Parte) Tauromaquia**, 2004, p. 5.

El torero, queda corto, apenas aparece en sus cuadros. Es siempre acorralado por el toro o huye. Lo dibuja con pechos de mujer, descubiertos, que acentúan su debilidad. El hecho de que un torero apenas ocupe un lugar importante en su arte como le corresponde a su faena central, cumbre de la corrida, no es porque Picasso deje de necesitarlo en la composición del grupo, sino que el torero ocupa un paso más allá, un lugar situado, en otra parte de los límites de su producción artística.¹¹⁶

El toro en Picasso es una visión. Está dentro de la esfera del mito, del misterio y no en la esfera de la utopía, ni del problema siquiera, y más especialmente cuando pinta toros. A la utopía se va, en el mito, se está, se viene de él. Su obra no se encuentra frente a un problema que tendría que resolver, sino dentro de un misterio que hay que vivir para entenderlo. El misterio, nos compromete, nos está delante, nos envuelve. Sólo desde este punto de vista son comprensibles las últimas raíces del arte de Picasso.¹¹⁷



(22) Imagen presentada en la exposición del Museo Dolores Olmedo.
Fuente: Tríptico de la exposición: **Picasso 1ª (Parte) Tauromaquia**, 2004, p. 5.

¹¹⁵ Ibid., p. 87.

¹¹⁶ Ibid., pp. 91-92.

¹¹⁷ Ibid., pp. 95-96.

Al pintarnos toros horribles, repelentes, ha dicho la verdad sobre el pedazo de historia que nos ha tocado vivir a nosotros. Su protesta y revuelta es la protesta y revuelta de un artista.

Para resaltar más aún el papel del toro, explota, exagera su lucha con el caballo. El caballo es de todos los elementos de la corrida el más inocente, el más indefenso; el blanco de la compasión de todos. Lo indefenso se contrapone frente a lo embravecido y arrollador de la fuerza bruta.¹¹⁸

Muy próximo a los 80 años de edad realizó una de las famosas series taurinas: denominada *Tauromaquia*, que consta de 28 ilustraciones; en las cuales se pueden apreciar grabados que van desde la estancia de los toros en el campo, el momento en el cual el animal sale del toril, cuando se enfrenta al picador, o le colocan las banderillas; los pases con la muleta, la estocada, el arrastre y la salida triunfal en hombros del matador.

El Museo Dolores Olmedo presentó la exposición "*Picasso (primera parte) y tauromaquia*" reuniendo dibujos, grabados, aguadas y cerámica.

A los 91 años Picasso seguía tan activo como en sus primeros años haciendo de cada experimentación un capítulo plástico y biográfico. Muere el 8 de abril de 1973.

1.2.3 JOSÉ GUADALUPE POSADA

Nació en la ciudad de Aguascalientes, el 2 de febrero de 1851. Sus padres fueron Germán Posada y Petra Aguilar. En 1873 se trasladó a León, Guanajuato, donde dirigió una escuela y trabajó allí hasta 1887, en cuyo año vino a México. Su primer taller estuvo en la calle Santa Teresa (hoy Av. Guatemala), y después se cambia al número cinco de Santa Inés (hoy Moneda). Desde el primer año que llegó a México estuvo empleado en la casa Vanegas Arroyo, con sueldo fijo.¹¹⁹

A un artista como el grabador José Guadalupe Posada, las diversiones populares no le eran ajenas. Igual que sus contemporáneos fue, además de admirador de los toreros, de tronío, buen conocedor de la fiesta. De esto, dejó constancia en las planchas que en madera, zinc y otros metales grabó con temas taurinos, a los que tocó con su habitual manera imaginativa, ingenua e irónica.¹²⁰

¹¹⁸ Ibid, p. 100.

¹¹⁹ Francés Toor, Paul O'Higgins, *et al*, **Monografía de las obras de José Guadalupe Posada grabador mexicano**, 1991, pp. 3-4.

¹²⁰ Carlos Haces, **Los toros de José Guadalupe Posada**, 1985, pp. 1-2.

En el aspecto taurino, como en tantos otros, la época de Posada fue brillante. Benito Juárez había prohibido las corridas,¹²¹ más durante el porfirismo volvieron a celebrarse y rápidamente entraron en auge. Predominaban en el ambiente los matadores españoles: el Gallo, Frascuelo, Machaquito, Guerrita y Mazzantini, a los que daban pelea los mexicanos Arcadio Ramírez Reverte, Vicente Segura, Arcadio Reyes, que toreaba con atuendo de charro y sobre todo el famosísimo Ponciano Díaz, y el Indio Grande, Rodolfo Gaona.¹²²

Posada, el más grande grabador mexicano de todos los tiempos. Su amplia producción gráfica (veinte mil grabados) y su extraordinaria calidad lo elevan al rango de la primera figura latinoamericana de alcance universal.¹²³

¹²¹ José Francisco Coello Ugalde, **Cuando el curso de la fiesta de toros en México, fue alterado en 1867 por una prohibición. Sentido del espectáculo entre lo histórico, estético y social durante el siglo XIX**, 1996, p. 217-221.

“... el efecto de la prohibición...significó ...el desacuerdo ... entre empresa y autoridades hacendarias, porque su orientación se da sin conceder licencias para llevar a cabo corridas de toros en el Distrito Federal. De ese modo, la fiesta pasó a formar parte de la vida provinciana durante el tiempo en que no se permitieron en la capital del país los espectáculos taurinos. Fueron casi 20 años...Surgieron figuras popularísimas (Ponciano Díaz es el modelo principal)... también fueron llegando los primeros matadores españoles, de no mucha importancia, como la que sí tendrían a quienes les prepararon el terreno.

... a fines de 1886 ... la derogación fue lograda, no sin someterse a dificultades. Largos debates, muy cerrados y peleados también condujeron al alumbramiento en México de la nueva época del toreo moderno de a pie, a la usanza española...a partir del 20 de febrero de 1887 con la presencia trascendente de toreros como Luis Mazzantini, Diego Prieto, Ramón López o Saturnino Frutos, como cuatro columnas vertebrales sólidas, vitales para el nuevo amanecer taurómico que se enfrentaba al potente género ... mexicano, abanderado por Ponciano Díaz, Pedro Nolasco Acosta, Ignacio Gadea, Gerardo Santa Cruz Polanco y algunos otros...

El siglo XX recibe y da grandes experiencias así como muestras potenciales inmensas de toreros españoles quienes van forjando la expresión que cada vez es más del gusto de aficionados entendidos como tal. Y ante ellos, surgen figuras nuestras que ya podían enfrentarse y ponerse a alturas tan elevadas como las de Fuentes, "Machaquito" o Vicente Pastor, por ejemplo. Me refiero a Arcadio Ramírez "Reverte mexicano", Vicente Segura, pero sobre todo Rodolfo Gaona, figura que va a alcanzar calificativos de torero de órdenes universales, porque les regresa la conquista a los españoles en sus propias tierras (o mejor dicho en sus propios ruidos) para lograr junto con José Gómez Ortega "Joselito" y Juan Belmonte la puesta en escena -grandiosa por cierto- de la "época de oro del toreo".

... parece oportuno agregar las notas del periódico "La Pluma roja. Periódico destinado a defender los intereses del pueblo", (Redactor en Jefe: Joaquín Villalobos), tanto del martes 19 de noviembre, T. I., N° 20...de 1867, ... notas que... permiten entender que existieron otros factores que indujeron la aplicación de la ya conocida "Ley de dotación de fondos municipales"...

La del martes 19 de noviembre va así:

TOROS

Sigue la barbarie a pasos agigantados: a nuestro pueblo, que debieran quitarle todo espectáculo de sangre y de muerte, le damos domingo por domingo las suficientes lecciones para arraigar en su educación todos los instintos de sangre.

En la función del domingo (17 de noviembre) pasado nos dicen que por arrebatarse un sombrero, del toro embolado, hubo un asesinato. ...”

¹²² Carlos Haces, **Los toros de José Guadalupe Posada**, 1985, p. 2

¹²³ Ibidem.

Enamorado de la gráfica. Muy pronto creó su propio lenguaje y estilo apoyados en la realidad, no para imitarla sino para captar su esencia y transformarla en obra de arte. Su lenguaje posee un vínculo estrecho con el pueblo y su obra nace de la imaginaria popular. Todos sus conceptos nacen de los acontecimientos cotidianos, los retoma, los lleva a sus placas e incluso, hace que la obra supere su acontecimiento mismo dándole una dimensión de alto contenido plástico. Sin embargo, su obra nace de manera marginal, para reconstruir con imparcialidad la grandeza y miseria del pueblo. Ante todo, asumió siempre con una actitud crítica y eso le da gran validez a su obra, lejana de la obsequiosidad con el clero, con algún partido político, con los poderosos o con la clase baja.¹²⁴

El manejo delicado del buril de velo es magistral. Le permite lograr una amplia gama de tonalidades que van del negro a la más clara, logrando un equilibrio perfecto en la superficie. Esta destreza extraordinaria permitió que el genio grabador, dejara una huella profunda en la historia gráfica mexicana.¹²⁵

Posada intérprete del dolor, la alegría del pueblo mexicano. Ilustrador de los cuentos, las historias, las canciones y plegarias de la gente pobre. Combatiente tenaz, burlón y feroz, bueno con el pan y amigo de diversiones.¹²⁶



(23) Capitulat de un cartel taurino.



(24) "Un capotazo".

Fuente: Carlos Haces. *Los toros de José Guadalupe Posada*, 1984, pp. 5 y 6.

¹²⁴ Jaime Soler, *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencia*, 1996, p 13.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁶ Frances Toor, Paul O'Higgins, *et al*, *op cit*, p.5.

La producción de Posada, libre hasta de la sombra de una imitación, tiene un acento mexicano puro. Analizando la labor de Posada, puede realizarse el análisis completo de la vida social del pueblo de México.

El rasgo singular en el arte de Posada, no es que sus grabados sean descripciones magistrales del mundo de la gente pobre, de los diferentes tipos populares, de las escenas de la vida cotidiana. Lo extraordinario, aquello en que estriba su importancia social, histórico-cultural y también artística, es que haya logrado mostrarnos ese pequeño mundo tal como lo ven aquellos de que se compone: el hombre en la calle y en la pulquería, la mujer en la cocina, la comadre de los mercados. En esos grabados suyos, de tamaño pequeño, se expresa el pensar y sentir del pueblo. Del pueblo mexicano, con propio lenguaje formal y con su propio estilo gráfico.¹²⁷

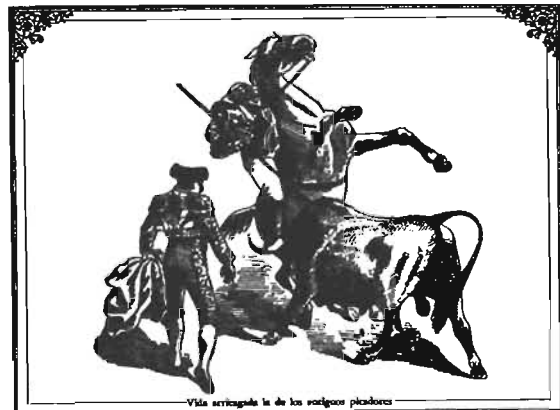
Aprovecha todos los recursos que ofrece el grabado para producir dentro de la superficie, mediante una estupenda distribución de los blancos y los negros, movimiento dinámico, contrastes, ritmos, tensión.¹²⁸

Los valores plásticos que contiene la obra de Posada son todos los más esenciales y permanentes de la obra de arte. La composición de Posada, tiene un extraño dinamismo, mantiene el equilibrio más grande entre los claros y oscuros en relación con la superficie del grabado.

Posada es el gran crítico social de su época, objetivo e irónico. Para Manilla y Posada el camino hacia las masas son: hojas volantes, los corridos, etc., editados por Vanegas Arroyo, que en aquel entonces gozaban de enorme difusión.¹²⁹

(25) Vida arriesgada de los antiguos picadores.

Fuente: Carlos Haces. **Los toros de José Guadalupe Posada**, 1984, p. 22.



¹²⁷ Paul Westheim, **El grabado en madera**, 1954, pp. 239-243.

¹²⁸ **Ibidem.**

¹²⁹ **Ibid.**, pp. 236-239.

Realizó diversos grabados con el tema taurino y dentro de su producción, podemos encontrar un juego de la oca taurina, y en una lotería realizada por él, se encuentra también un torero, entre otras imágenes.

1.2.4 MANUEL MANILLA

La obra de Manuel Manilla se desarrolló durante el porfiriato, muestra en parte los procesos de cambio del poco conocido fenómeno de la gráfica ilustrativa de fines del siglo XIX, la cual atestiguó el tránsito de las técnicas artesanales a las técnicas industriales de producción y a su vez formó parte del entramado de procesos culturales, económicos y políticos que ocurrieron durante la época.¹³⁰

La obra de Manilla pone de manifiesto diferentes problemáticas; las relaciones entre tradición e innovación, entre los procesos culturales y económicos del centro y los de la periferia, la asimilación de modelos visuales y técnicos, la complejidad de definir lo popular, etc. Así mismo, plantea la necesidad de entender las imágenes en el contexto de los impresos para los que se crearon, pone de relieve la especificidad de los géneros ilustrativos, la existencia de una especialización de tareas entre los ilustradores y la división de trabajo entre los talleres. Además revela la estrecha vinculación que Manilla tuvo con José Guadalupe Posada, expresada en la obra de ambos de múltiples formas.¹³¹

Aunque algunas imágenes de Manilla son familiares en el ámbito de la historia del mexicano, su vida y la mayor parte de su obra han permanecido en oscuridad. El escaso interés que han despertado se debe primordialmente a la influencia que ejerció sobre Posada.¹³²

Sus creaciones respondieron a las demandas económicas, sociales y culturales de un momento histórico específico, tuvieron variados matices y fueron alentadas por editores e impresores de carácter heterogéneo, y por pequeños comerciantes.

Su gráfica debió ser recibida por públicos tan diversos como los impresos donde aparecen sus imágenes.¹³³

Fue un artesano independiente que atendió requerimientos diversos, incursionando en otras vertientes de la gráfica mexicana utilizando los recursos técnicos, para atender a una creciente demanda de imágenes.

¹³⁰ Helia Emma Bonilla Reyna, **Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico**. 2000. pp. 5-7.

¹³¹ *Ibid.*, p.7.

¹³² *Ibidem.*

¹³³ *Ibid.*, pp. 8-12.

En cuanto a su vida poco puede saberse. Se ha dicho que nació en 1830, que inició en 1882, su labor con Antonio Vanegas Arroyo —en cuyo taller conoció a Posada— que se retiró en 1892 y que en 1895 murió de tifo. Su obra permite ubicarlo en el último tercio del siglo XIX. Manilla está activo en la ciudad de México desde 1873, pues varios grabados suyos ilustran páginas de la Edad Feliz, publicación infantil.¹³⁴

Un dato biográfico muy importante es el hecho de que trabajó de manera conjunta, a lo largo de muchos años con su hijo, por lo que es posible que buena parte de su obra sea atribuible a los dos. Grabados en madera y metal, madreperla y caré; letreros pintados para comercios; asimismo grababan sellos en goma y metal; diseñaban estampillas y monogramas.¹³⁵

La producción de Manilla posee en general gran homogeneidad estilística, aparece en una diversidad de impresos, mostrando las tareas de un grabador comercial de fines del siglo XIX: ilustraciones para programas y carteles que promocionaban entretenimientos diversos, como funciones de teatro y circo, *corridas de toros*, peleas de gallos, etc., ilustraciones de hojas volantes y cuadernillos con cuentos y adivinanzas para niños, recetas de cocina, calendarios,



(26 y 27) Imágenes realizadas por Manilla para carteles de corridas de toros.
Fuente: Material Fotocopiado: Archivo del Mtro. José Francisco Coello Ugalde.

periódicos, como encabezados, caricaturas, viñetas, noticias y anuncios comerciales; en suma imágenes para publicaciones diversas.¹³⁶

En *La edad Feliz*, 1873, puede encontrarse el mayor número de imágenes de Manilla. Durante este año, ilustra textos diversos: fábulas, artículos didácticos de asuntos varios, historias fantásticas, chistes y los llamados jeroglíficos, donde se suman y combinan signos,

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibid., p. 12- 17.

¹³⁶ Ibid., pp.15-16.

letras e imágenes, para dar lugar a un texto. Por cierto, el encabezado que Manilla produjo para esta revista destaca la intención didáctica y lúdica de la misma. Otra publicación en el que encontramos cierto número de imágenes es *El Corredor de los Niños*, donde nuevamente hace imágenes para textos didácticos y de entretenimiento.¹³⁷

Trabajo estos géneros en escala menor, también para otros editores, pero es probable que los que realizó para Ildefonso T. Orellana tengan relevancia, pues los pocos ejemplos de ellos que se conservan ostentan una mayor complejidad compositiva. Orellana había sido empleado del conocido editor Ignacio Cumplido, y en 1877 había abierto un curioso establecimiento que denominó *Estampería El Teatro*; Manilla hizo ilustraciones de juegos de niños (ilustró juegos de



oca, naipes y otros pasatiempos). Por su parte Orellana, se perfila como un inquieto empresario y promotor de entretenimientos infantiles, además de hacer impresiones, imprimir gran variedad de comedias de teatro infantil y publicaciones diversas de juegos y magia, vendía también juguetes, hacía sus decoraciones para representaciones infantiles que ofrecía a domicilio espectáculos vistosos.¹³⁸

(28) Lotería.

Fuente: Helia Emma Bonilla Reyna, **Manuel Manilla. Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico.** 2000, p. 43

Hacia los años 80 y 90, el trabajo de Manilla experimenta un amplio desarrollo, aumenta en cantidad, se diversifica en cuanto a géneros ilustrativos y recurre a la copia y reproducción de imágenes propias y a la reelaboración de imágenes ajenas para agilizar su producción y cubrir un mayor mercado.¹³⁹

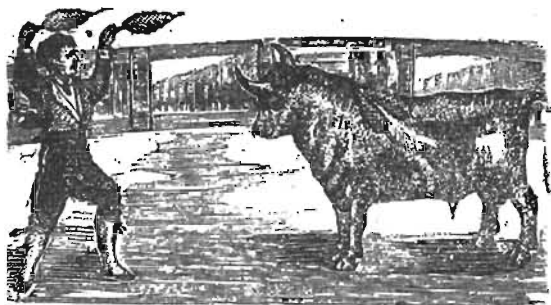
Sólo se localizaron una treintena de grabados de anuncios comerciales que Manilla hizo para diferentes periódicos, pero los carteles que ilustró a menos desde 1880 ascienden a tal cantidad que se puede afirmar que gran parte de su labor se desarrolló en el campo de la publicidad. Dichos carteles publicaban espectáculos y bailes de diversa índole organizados por gran cantidad de compañías, algunos eran modestos pero otras contaban con más recursos, lo cual se reflejaba en su publicidad. Unas mandaban a imprimir pequeños y sencillos carteles o

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Ibid., pp17-18.

¹³⁹ Ibidem.

volantes con viñetas pequeñas; otras invertían en carteles de tamaño mucho mayor, con grabados más grandes y en cuanto a composición más complejos.¹⁴⁰



En las estampas destinadas a anunciar corridas de toros, aparecen, por supuesto, toreros, a veces aislados o en plena faena. Su producción apareció en publicaciones diversas: periódicos infantiles, religiosos, informativos o comerciales, prensa obrera de carácter semindustrial y la llamada prensa artesanal o “de a cuartilla”.¹⁴¹

(29) Fuente: Material Fotocopiado del Archivo: Mtro. José Francisco Coello Ugalde.

Manilla es un claro ejemplo de adaptabilidad a las exigencias de un mundo en tránsito, conjuntamente al usar el velo para lograr efectos rápidos y variados, duplicó planchas o reutilizó fragmentos de ellos. Para conseguir una venta mayor, con módicos precios, y la multiplicación de las planchas o la reutilización del permitía abreviar el trabajo y abaratar los costos.¹⁴²

Además de crear imágenes sobre pedido contaba con un amplio repertorio de imágenes donde el cliente podía escoger el grabado de su conveniencia según el tema y el precio.

Es seguro que, Manilla tuvo un archivo de imágenes, ya que volvía a copiar las imágenes o reproducir las planchas cuando le era necesario, incluso guardó imágenes de otros grabadores, que utilizó en distintas ocasiones y de diferente manera. Desde 1887, además de reproducir grabados, había encontrado la manera de reinsertar partes de una imagen ya elaborada de manera exacta.¹⁴³

Aunque en gran parte de su amplia producción se queda dentro de lo convencional, un número considerable de sus grabados se eleva notablemente por encima del nivel contemporáneo. Logra caracterizar con acierto y existen de él algunas estampas asombrosas por su estructura. Entre ellas figuran sus escenas de *toreo* y de circo.¹⁴⁴

¹⁴⁰ *Ibid*, pp. 19-23.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibid*, pp. 24-27.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Paul Whestheim, *El grabado en madera*, 1954, pp.244-246.

1.2.5 ALBERTO GIRONELLA

Alberto Gironella nació el 26 de septiembre de 1929, en el corazón de la ciudad de México, en un sitio levemente desplazado de su centro, pero casi tan intenso como éste: la colonia Santa María. Hijo de mercader catalán y dama yucateca. Coincide su nacimiento con el segundo manifiesto del surrealismo, la película de Dalí y Buñuel: Un perro andaluz, el crack de Wall Street y el invento de la Coca Cola.¹⁴⁵

La primordial forma de expresión visual en Gironella se manifiesta con el dibujo, sus incursiones iniciales por el mundo de la imagen son el lápiz y tinta.¹⁴⁶

En Gironella, dibujante y grabador, no sólo puede observarse un estilo distinto sino también distintas imágenes. Existen desde luego bocetos preparatorios para obras y otros se convierten en variaciones sobre el tema.¹⁴⁷

El tiempo le interesa mucho, ello no sólo se advierte en la metamorfosis sino también en las imágenes móviles que caminan unas hacia otras. Su imaginaria se detiene en la fase última, aquella en las que unas cosas están por suceder, o apunto de convertirse en otra realidad.¹⁴⁸

Gironella creaba una circulación dinámica y constante entre su pintura, sus relieves cargados de objetos entrelazándose con lo pintado, y la literatura. En sus collages tan libres como desbordantes, generados a partir de elementos insólitos, contrastantes entre sí, pero que hallaban una singular coherencia, una cadena de significados en cuyo centro siempre, encendidamente refulgía el autor.¹⁴⁹



El personaje donde ficción y realidad, que se permitía romper todas las reglas, diluir los límites entre relato de sí mismo y lo real, entre vida y obra, resaltar su densidad corpórea y protagónica, ir y venir de la pintura a los gestos, de la historia de la cultura al relampagueo de su discurso personal.¹⁵⁰

(30) Aguafuerte expuesto en la exposición del Palacio de Bellas Artes en 2004. Realizados en coproducción con Alechinsky.

Fuente: Fotografía por la autora tomada en la exposición de Gironella.

¹⁴⁵ Lelia Driben, **Alberto Gironella**, 2001, p. 15.

¹⁴⁶ Rita Eder, **Gironella**, 1981, pp. 66-68.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Lelia Driben, op cit, pp. 16-17.

¹⁵⁰ Ibidem.

Actor desmesurado de su propio lenguaje, de la pintura y el de su habla, Gironella sabía combinar, en gestos simultáneos, la propia afirmación consagratória y el humor sobre sí mismo. Y en esa acción que combinaba la ironía sagaz con el desborde, la obra con el habla, siempre mordaces ambas.¹⁵¹

La construcción de su lenguaje oral, lo perfilaba como un surrealista intenso. Y su amistad con Buñuel, marca en parte, esas formas de su habla, llena de asociaciones insólitas y desparpajo. Así mismo André Bretón lo designó miembro del movimiento, pero el pintor establecía diferencias y, de paso, definía su obra: "Soy tan surrealista como barroco en mi trabajo: mi relación con el surrealismo es un tanto superficial. Claro, como fui acogido por Bretón quedé marcado a los ojos de los demás como surrealista. Lo mío va más lejos".¹⁵²

El artista introducirá con frecuencia corcholatas en cuadros que combinan la pintura con diversos objetos de desecho. El desecho, de ese modo, se transforma el elemento perdurable, cambia su vulgar destino fugaz por la presencia, perenne e inmutable, en el interior de obras que –dentro de la producción gironelliana– hacen historia. La reserva de objetos rústicos incorporados a las superficies pintadas por Gironella se amplían a otros materiales: latas de sardinas, botellas de anís el Mono, tablas. Trozos de ornamentos arquitectónicos, troncos, pero predominan los embutidos. Superficialmente podría decirse que el autor los emplea a modo de un pop local.¹⁵³

Gironella no relata, pero realiza un giro retrospectivo de la mirada hacia las obras de la historia del arte y hacia ciertas zonas de la historia misma, mediante una transfiguración destructora. El arte de Alberto Gironella se sitúa en la intersección entre la palabra y la imagen.

A diferencia de otros pintores-poetas, no es poeta de palabras sino de imágenes visuales. Concibe al cuadro no sólo como una composición plástica sino como una metáfora de sus obsesiones, sueños, cóleras, miedos y deseos. El cuadro se transforma en poema y se ofrece al espectador como un manojo de metáforas entrelazadas. Aunque esas metáforas no son verbales sino visuales, obedecen a las mismas leyes rítmicas de las metáforas poéticas.¹⁵⁴

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵² *Ibid.*, p. 19.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 20-22.

¹⁵⁴ Rita Eder, *op cit.*, p 130.



(31) “El repeluzno”, 1997. (Detalle)
Fuente: Rita Eder, **Gironella**, 1981, p. 135.

Están sus relieves, precursores en México de las ya desgastadas cajas correspondientes al arte objeto. Sus famosos embutidos, sus seductoras latas de sardinas, las etiquetas de tequila Sauza, las piernas de jamón, el as de oros de las cartas españolas colocado junto a la figura doble de Emiliano Zapata, todos estos elementos funcionan según Gironella, a modo de reliquias, “son el resto de algo”.¹⁵⁵

Gironella emprende el sarcasmo consigo mismo. La nostalgia y la recuperación iconizada sin mediaciones (de los objetos puestos sobre la superficie) descontextualizándolos de aquel mundo perdido.

En los últimos años Gironella ha explotado nuevas técnicas de grabado y de la aguafuente, que fue su medio preferido, ha saltado a la punta seca y sobre todo a la litografía en color. En el taller de Bramsen en París, en el que trabajó por espacio de 2 años produjo una serie de litografías siempre relacionadas con sus temas favoritos: el Vanitas, los toros, las meninas, etc., en donde se advierte gran soltura ante medios duros (la piedra o la punta seca.)



(32) Aguafuente expuesto en la exposición del Palacio de Bellas Artes en 2004. Realizados en coproducción con Alechinsky.

Fuente: Fotografía por la autora tomada en la exposición de Gironella.

Trabaja deprisa para amarrar las ideas que atacan su fantasía; lo efímero de la condición humana es apresado y transformado con nerviosos trazos que intentan expresar un pasado aparentemente imaginario que sin embargo permanece como vida cotidiana.¹⁵⁶

Alberto Gironella, pintor mexicano premiado en la Bienal de París, vive enfrascado en singular faena. Y aquí escribir faena es de lo más congruente puesto que el artista se desvive por plasmar los toros y toreros.

Aunque, genio al fin, incluye en la brega personal estilo: el erotismo.

¹⁵⁵ Lelia Driben, *op cit*, p. 24.

¹⁵⁶ Rita Eder, *op cit*, pp. 66-68.

Mucho se ha escrito, de la correlación amor-toros pero es, desde luego, Gironella el primero en pintar la fiesta brava a partir de la mujer y excluye, en muchos casos, “toros y toreros”. Otro motivo además de la mujer es el número ocho.



Y esto, si es taurino porque ese número ocho está pintado en la zona de mayor peligro de la plaza. La puerta de toriles de donde a veces vestida de negro sale la muerte.

Aunque también, pinta ese ocho por ser símbolo de infinito y como Carpentier, le dijo que significa el laberinto del que no se puede escapar.

(33) Aguafuerte expuesto en la exposición del Palacio de Bellas Artes en 2004. Realizados con Alechinsky.
Fuente: Fotografía por la autora tomada dentro de la exposición: Gironella, 2004.

“En la fiesta brava, el erotismo está siempre latente y esto Gironella lo tenía muy claro. Sin embargo, la fuerza erótica presente en el escenario del toro trasciende, para el artista, el universo visual para impregnar con un peso, quizá más importante, el universo intangible de las ideas. En un marco de sensualidad ritual, la ceremonia taurina, recuerda, en cada pase, la fragilidad de la vida y el peligro de la muerte, y despierta en el público sentimientos convulsivos, o como los llamara Unamuno: pensamientos conmocionados. La revelación mágica del toreo con su música callada y su soledad sonora, magnificada por Bergamín, exalta los sentidos y es también, una suerte de musa inspiradora que se transmuta en imágenes y en palabras.”¹⁵⁷

En 1942 conoce al matador de toros Joaquín Rodríguez “Cagancho”. El 1973 presenta su exposición dedicada a *Manolo* Martínez, matador de toros, en el Palacio de Bellas Artes. En 1980, viaja Alechinsky a México, con quien realiza 12 tauromaquias al alimón.¹⁵⁸

El homenaje a *Manolo* Martínez, es una manera de exorcizar su gusto por los toros y su obsesión por la muerte, su atracción por la barbarie. Los cuadros son una gradual transformación de *Manolo* Martínez hombre en *Manolo* Martínez calavera.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Texto de Mercedes Iturbe, tomado de la exposición en Bellas Artes de Alberto Gironella en 2004.

¹⁵⁸ Datos biográficos tomados de la exposición en Bellas Artes de Gironella en 2004.

¹⁵⁹ Rita Eder, *op cit*, p. 59.

La creciente libertad para aplicar los tubos de color e incorporar objetos como la lata de sardinas se inicia en los años sesenta. Gironella mismo habla del predominio que sobre él ejerció Louise Nevelson en la construcción de sus ensamblados divididos en pequeños recuadros de madera donde va instalando objetos destinados a expresar, de varias maneras, la obsesión de la desintegración. A veces el manejo de distintos objetos tienen como fin, a través de un contexto aparentemente aislado de los demás significados, añadir un comentario irónico.¹⁶⁰



(34) “Homenaje a Manolo Martínez”, 1972, (Detalle).
Fuente: Rita Eder, **Gironella**, 1981, p. 135.

Dentro de la exposición que se presentó en el Museo de Bellas Artes entre finales del 2003 y principios del 2004, fue incluida una sala especial, para el tema taurino, en la que pudimos encontrar a la entrada un capote de paseíllo, sobre un burladero, objetos, boletos de entrada a los toros, fotografías, todo relacionado con el mundo taurino. En esta sala estuvieron expuestas diversas pinturas del genial y controvertido artista, tales como: óleo sobre tela, litografías,

collages o ensamblajes (cajas objetos) técnicas mixtas y aguafuertes realizados en coproducción con Alechinsky.

En la pintura de Gironella los colores y las formas riman. Aparecen y desaparecen, se enlazan y desenlazan según las leyes de repetición y variación del verso. El eco tiene una función cardinal en su obra y consiste en la repetición casi maniaca de ciertas imágenes, sometidas a deformaciones y mutilaciones inquietantes. El eco es la manifestación rítmica de la obsesión. Es una metáfora de la obsesión; a través de repeticiones y variaciones, la imagen obsesiva se convierte en ritmo.¹⁶¹

Alberto Gironella es pintor de nacimiento: piensa, siente y habla en líneas, colores y formas; asimismo y con la misma fatalidad, es un poeta al que su imaginación lo lleva más allá de la vista. Sus ojos de pintor sirven a sus obsesiones y sus cuadros son obsesiones. Su imaginación no se contenta con presentar; quiere decir y con frecuencia dice. Su pintura no

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 64.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 130.

cuenta ni relata; su pintura no es para leer, es para ver y oír. A través de esas imágenes mudas habla la otra voz, la voz que no oímos con los oídos sino con los ojos y con el espíritu.¹⁶²

En otro texto tomado de su exposición en Bellas Artes Gironella dice: *“Yo no soy un santón que quiere ponerle orden al mundo. Simplemente hago lo que quiero y digo lo que creo, sin importarme si mi contrincante es mi padre, mi hijo o mi mejor amigo. Mi vocación más que la de escritor, pintor, torero, o cualquier otra cosa es la de provocador”.*

Alberto Gironella vivió sus últimos diecisiete años en una hermosa y rústica casona de Valle de Bravo. Murió el 2 de agosto de 1999, a los sesenta y nueve años.

¹⁶² Ibidem.

CONCLUSIÓN

Por lo expuesto he concluido que, en el transcurso de la realización de este capítulo pude introducirme a la fiesta brava.

Descubriendo que forma parte de nuestro patrimonio cultural, que ha sido implantada en México desde la Conquista. Y al igual que la historia del hombre tiene origen y evolución, así como la historia del libro -que veremos páginas más adelante-.

Las corridas de toros podrían tener sus antecedentes desde la prehistoria, o en la forma en como saltaban las cretentes sobre los toros, o más propiamente en la forma en como los vaqueros hacían sus maniobras en el campo para aplacar a las reses más bravas, a partir de este momento surge el alanceamiento de los toros, realizados en las plazas públicas hasta llegar al toreo de a pie; el que actualmente conocemos y que se han construido plazas para la realización de este tipo de festejos.

En esta investigación se describen las partes de una corrida de toros: comenzando por el sorteo, el apartado, más tarde ya en la hora estipulada inicia con el paseíllo además de incluir los tres tercios (de vara y capa, suerte de banderillas, la faena de muleta y muerte del toro), donde existe una constante lucha entre torero y toro, estando siempre en peligro ya que busca dominarlo y al mismo tiempo crear instantes irrepetibles llenos de colorido y plasticidad.

Conocí que el toro de lidia es creado con ese propósito la lidia, y que debe tener ciertas características para cumplir con los requisitos para poder ser calificado para una corrida de toros.

Y que existe música especialmente dedicada a las corridas de toros y que han inspirado a diversos compositores como lo ha sido Bizet y su ópera de "Carmen".

Lo más fundamental para esta propuesta (que páginas más adelante conocerán) es: haber encontrado el antecedente para esta propuesta y que artistas tan conocidos como lo fueron Goya, Picasso, Posada, Manilla y Gironella, también han dedicado parte de su producción artística a la Tauromaquia.

He percibido como estos artistas han abordado el tema: la técnica que utilizaron, el enfoque que cada uno le dio, su estilo personal y lo que significó para ellos el tema taurino.

Por ejemplo el enfoque que le dio Goya fue: reflejar la tragedia, el drama, el juego con la muerte, evocando pruebas suicidas.

- Mientras que a *Picasso*, le interesa la mera sugestión de formas lineales y coloristas, le interesan las cosas ocultas y místicas.
- En *Posada* fue el intérprete de la alegría y del dolor del pueblo mexicano, retratar la cotidianidad y los espectáculos que se viven en su época.
- Para *Manilla* su enfoque es meramente ilustrativo y de publicación.
- Para *Gironella* ha sido exorcizar su gusto por los toros, la obsesión por la muerte y la atracción por la barbarie.

En cuanto a **objetivo y finalidad** en:

- Goya es el más alto precursor de la fiesta brava, no sólo ilustra las facetas de la lidia, estudia el desarrollo histórico de la corrida en libros, ilustrando el drama que se vive.
- A *Picasso* le interesa el mito de la luz y la sombra, mostrar a través del toro el pedazo de historia que nos toca vivir.
- *Posada* es el ilustrador de cuentos, historias, canciones y plegarias de la gente pobre.
- *Manilla* es el ilustrador de su tiempo, dedicado a la publicación y venta teniendo un amplio repertorio para complacer todo tipo de pedido, su obra la dedica también a los juegos y materiales didácticos y lúdicos; fue un grabador comercial que ilustra entretenimientos diversos.
- Para *Gironella* su objetivo fue explotar nuevas técnicas del grabado, materiales, realizar collages y ensamblajes.

En cuanto a **estilos, formas y técnicas**:

- En Goya podemos apreciar un estilo dramático, atrevido envuelto en gracia de luces y sombras, trabaja al claroscuro y descubre en el ruedo toda una conjunción de ritmos mágicos y una sinfonía de colores. Su obra es una reseña, un manual gráfico de distintas formas de mostrar valor y de arriesgar la vida. En su etapa tardía logra simplificaciones; paisajes, casas, plazas y accesorios quedan fuera, lo principal es toro y torero. En cuanto a su técnica tiene un dibujo vigoroso, realizado en aguafuertes y aguatinas, juega con toros y toreros a sí como juega con la luz y la sombra. Aumenta el tamaño de las formas y, el espacio queda indefinido por el claroscuro, logra un perfeccionamiento en el dibujo de la estructura anatómica del toro y del caballo.
- El estilo en *Picasso* fue universal, moderno, sofisticado e infantil, regresa a la pintura rupestre. Pinta toros horribles, monstruosos, con cabezas desproporcionadas y patas torcidas; mientras que los caballos se muestran inocentes y puros; los toreros tienen un aire femenino

que acentúa su debilidad frente a la bestia. Hay un contraste en la composición de luz y sombra, mostrando por un lado la oscuridad salvaje y sin forma por parte del toro; por otro la luz nos evoca a la gracia, forma y gesto del torero. Renuncia a los elementos del público y la plaza.

- *Posada* aprovecha los recursos que ofrece el grabado, para producir dentro de la superficie una distribución y dinamismo entre blancos y negros. Utiliza madera, zinc, maneja el buril de una manera excepcional, creando movimiento, ritmo, tensión y contraste de forma armónica. Sus formas son meras descripciones del mundo pobre, escenas cotidianas, que expresa el pensar y sentir del pueblo. Su estilo es ingenuo, imaginativo e irónico con su propio acento mexicano. El lenguaje y estilo está apoyado en la realidad para captar su esencia y transformarla en obra de arte.

- *Manilla* reutiliza fragmentos de otras planchas, usa el velo para lograr efectos rápidos y variados, maneja complicadas composiciones, manteniendo un estilo muy homogéneo, tradicional y popular, retratando la vida del pueblo mexicano. Aunque lo primordial de éste artista es su interés por promocionar e ilustrar, adecuándose a las posibilidades de sus compradores, fomentando el aprendizaje a través de juegos y materiales didácticos y lúdicos. En cuanto a sus formas presenta a toreros aislados o en plena faena.

- *Gironella* tiene un estilo surrealista, su estilo es a manera de pop local. Pinta toros a partir de la mujer o del 8, utiliza objetos de desecho, para cambiar su destino fugaz y hacerlo perdurable; realiza cajas objeto, ensamblajes. Introduce corcholatas, botellas de anís del mono, latas de sardinas, tablas, trozos de ornamentos arquitectónicos y libros. También hace grabados en litografía, aguatinta y punta seca. Tiene un estilo irónico y le interesa mucho el tiempo. En cuanto a su pintura los colores y formas rítmicamente se entrelazan y desenlazan, recurre mucho a la repetición casi maniaca de imágenes (que se mutilan o deforman) y de ciertos elementos que se convierten en ritmo.

En cuanto a las **épocas** que les tocó vivir:

- *Goya* crece y se desarrolla con los orígenes del toreo, logra alcanzar los primeros pasos del toreo de a pie. En su obra puede reconocerse aspectos como la vestimenta o las suertes que se ejecutaban en su momento.

- A *Picasso* le toca vivir la época de la guerra.

- *Posada* y *Manilla* son contemporáneos. Pueden ubicarse a finales del siglo XIX. Les toca conocer a Gaona, Ponciano Díaz, Mazzantini, etc.

- *Gironella* puede ubicarse a partir de los 60's; en la época que se relacionó más con los toros fue a partir de los 80's, conociendo a Manolo Martínez y también en la misma década expone en el Palacio de Bellas Artes con el tema taurino.

Su **necesidad** y los que les motiva a abordar este tema es :

- Porque *Goya* fue gran aficionado a los toros y militante taurino, su necesidad radica en trazar faenas de tragedia y emoción humana, mostrar el desprecio por la vida, de fácil entrega a la muerte. Fue muy buen amigo de lidiador Pedro Romero. Mantiene el auge artístico y la propagación de las corridas en el mundo actual a través de sus imágenes taurinas.
- También *Picasso* fue un aficionado a los toros y amigo de Luis Miguel Dominguín, su necesidad radica en reflejar a través de toros horribles la época en la que nos toca vivir. Yéndose por el lado de lo místico y lo ritual.
- No puedo afirmar que *Posada* y *Manilla* eran grandes aficionados a los toros, lo que sí diré que se dedicaban a la publicidad y que tal vez, no les fueron ajenos este tipo de espectáculos.
- *Gironella* parece haber sido otro aficionado más a los toros, haciéndose amigo de Manolo Martínez, se desvive por plasmar toros y toreros.

En cuanto a **idea, concepto y significado**:

- *Goya* plasma el movimiento de toro y torero, produce admiración, inspira terror, lleno de pasión; es un documento de su época y testimonio social de los albores del nacimiento del toreo. Siente en el ruedo la grandeza del drama que allí se presenta. Provoca emoción, garbo, coraje y entusiasmo.
 - *Picasso* su idea es el mito y el rito, la sangre que ofrece el torero, al oficiar una ceremonia como un cura, que se juega la vida. Aunque el toro triunfa sobre todos. Porque el toro simboliza una mala tarde, la destrucción, la guerra, la muerte.
 - Para *Posada* el concepto nace de los acontecimientos cotidianos que los retoma, haciendo que la obra los supere, favoreciendo a los grabados con un alto contenido artístico convirtiéndolos en verdaderas obra de arte.
- Posada* posee un vínculo con el pueblo y nace de la imaginería popular. Siempre asumió una actitud crítica, objetiva e irónica de su época.
- *Manilla* su idea o concepto es el ilustrar y publicar; crea materiales didácticos y lúdicos, para promover el juego con el espectador.
 - *Gironella* Concibe al cuadro como una metáfora de obsesiones, sueños, cóleras, miedos y deseos. Refleja la sensualidad ritual y ceremonial taurina; la fragilidad de la vida y el peligro ante la muerte.

CAPÍTULO 2 LIBRO ALTERNATIVO

2.1 ANTECEDENTES

El hombre antes de crear el libro, como el que actualmente todos conocemos, el hombre hizo los *otros libros*, que podríamos denominar los *prelibros*. De los cuales hablaremos páginas posteriores.

2.1.1 SEMBLANZA DE LA ESCRITURA

El hombre antes de hacer un libro hizo líneas. Parece que las paredes de las cavernas fueron utilizadas como lienzos para la representación de ritos mágicos-religiosos en donde los cazadores eran favorecidos por los dioses para obtener una buena caza. Las pinturas fueron realizadas con tierra ocre y muchos otros pigmentos de la naturaleza que producían distintos colores.

A través de sus líneas logró la representación de animales, objetos y de él mismo. Así pasaron largos años para que descubriera la escritura. Aunque sabemos, que el arte de la escritura tiene una larga historia y que es precisamente su historia lo que constituye un factor importante.

Cabe hacer remontar quinientos mil años atrás, la aparición del hombre que elabora armas, utensilios y herramientas diversas. Los de piedra se han podido encontrar; los fabricados con materiales vegetales desaparecieron junto con sus autores. En una época más cercana a nosotros 40 000 años atrás, se encuentra al hombre provisto de una serie de herramientas relativamente perfeccionadas, capaz de (en ciertas poblaciones) tallar, modelar y pintar representaciones de seres vivos en una forma que nos procura todavía un placer estético.¹ Para éstos hombres, lo agradable se unía ya a lo útil. Se cree que para ellos, la utilidad consistía en producir, en ciertas condiciones, las representaciones deseadas y en servirse de ellas adecuadamente (recitando conjuros, haciendo imposiciones de manos o transfixiones) a fin de lograr una caza abundante.²

Hay que pensar que no se trataba sólo de arte plástico, fuera cual fuera la eficacia mágica de éste.

En el principio, los libros eran armas mágicas, objetos rituales de arcilla, papiro o pergamino, que vinculaban al hombre con lo sobrenatural.³

¹ Hipólito Escolar, *De la escritura al libro*, 1976, p. 13.

² *Ibidem*.

³ Anne Rosenthal, "libros únicos", *Catálogo de la exposición: Libros de artistas en Madrid*, 1982, p. 25.

Es probable que en el curso de la evolución que fue perfeccionando el lenguaje, aparecieran ciertos medios materiales de suplirlo y de conservarlo más o menos bien. Aquí encuentra su lugar el gran capítulo de las “marcas” (en el sentido más amplio de la expresión) que precedieron a la escritura y subsistieron junto a ella para ciertos usos.⁴

En todas partes se encuentra primero la pictografía (de la raíz latina “pintar” y de la griega “trazar, “escribir”) en las diversas manifestaciones de la protoescritura, transmitiendo al que mira un fragmento de discurso figurado sin que éste se descomponga en palabras, y por consiguiente sin que haya vínculo efectivo con un idioma determinado.

Se trata, en general de “cuentos sin palabras”, con imágenes-situaciones o signos-cosas. Estos signos, de tipos variados, corresponden a formas y usos diferentes en sociedades diferentes de por sí, pero que se han quedado todas en alguna etapa materialmente inferior: sociedades de cazadores, pescadores y agricultores modestos; en África, en el Asia septentrional, en América y en Oceanía.⁵

La verdadera escritura, que corresponde al análisis de la frase en palabras figuradas sucesivamente, sólo aparece, como testimonio de observación y de abstracción en sociedades evolucionadas hasta el punto de llegar a crear ciudades, lo que supone intercambios complejos y regulares, para garantizar la alimentación de los habitantes de la urbe por los trabajadores del campo y, en primer lugar el desarrollo de la arquitectura, actividad de artesanos y artistas.⁶

Como máximo absoluto en conjunto la escritura que no es indispensable para la vida, sólo tiene una historia de 6 000 años aproximadamente, y ahora no es objeto de uso universal, ya que cerca de la mitad de los habitantes de la tierra no se sirve de ella.⁷

En cuanto a su funcionamiento, la escritura pictográfica ideal supondría el que cada palabra se viera representada por un dibujo especial reconocible. Desde el punto de vista del trazado, siempre que se trate de dibujos realistas se puede hablar de jeroglíficos a los caracteres de la antigua escritura egipcia. En la etapa siguiente de la invención de la escritura surge la notación de los sonidos que en un principio, y sólo parcialmente se hace fonográfica (del griego *phone*, sonido). Sin dejar la pictoideografía, tal resultado se consigue por el procedimiento del

⁴ Hipólito Escolar, *op cit*, p. 14.

⁵ *Ibid*, pp. 14- 15.

⁶ *Ibid*, p. 15.

⁷ *Ibidem*.

acertijo, en que un dibujo sirve para representar palabras o sílabas que suenan igual pero son distintas.⁸

En Egipto desde una época anterior a 3 000 años, existían Estados organizados con grandes ciudades, se utilizaba una escritura jeroglífica con dibujos reconocibles y elegantes en su pequeñez, algunos de los cuales representaban gestos convencionales.⁹

Los dibujos grabados o pintados en los monumentos, incluso las estelas pequeñas con inscripciones y las pinturas que adornan el interior de las cámaras sepulcrales, subsistieron aproximadamente hasta el comienzo de la era cristiana, época en la que cedieron lugar a la escritura alfabética tomada de los griegos en la forma que llamamos copta (es decir, egipcia) y que sirve al idioma ya evolucionado. El uso litúrgico cristiano ha conservado esta escritura hasta nuestros días.¹⁰

En otra región de lo que hoy es para nosotros el cercano Oriente, nació por la misma época, un sistema de escritura emparentado en espíritu con el egipcio aunque diferente en la realización. Hay cerca de mil años de intervalo entre los pictogramas, (hacia el 3500) y la escritura cuneiforme clásica, expresión de las dos lenguas a las que ha cabido un gran papel en esta región; el sumerio, que no se ha podido encontrar parentesco alguno, y el acadio (asirio-babilonio) que es el idioma semítico del oriente. De los dibujos más bien toscos, sin atractivo artístico alguno, se fue pasando poco a poco a las combinaciones de esos rasgos que llevan un pequeño triángulo en un extremo y que merecen el nombre de clavos, así como las de esos otros triángulos con dos pequeñas prolongaciones que merecen el de cuñas (de donde surgió la expresión de *escritura cuneiforme*.¹¹)

2.1.2 LA ESCRITURA EN AMÉRICA

La etapa de vida urbana, con empleo de la escritura se logró en América central. Parece que el imperio maya existió en el siglo IV de nuestra era, que sufrió diversas vicisitudes y que antes de la conquista española ya había desaparecido. La escritura iba unida a la arquitectura; los peldaños de determinadas escaleras estaban adornados con grandes jeroglíficos esculpidos.

⁸ *Ibid*, pp. 15- 16.

⁹ *Ibid*, p. 22.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Escritura cuneiforme*: son aquellos trazados que se realizan por el hundimiento más o menos profundo de una punta de caña tallada en una tablilla de arcilla, material que tiene el mérito de poderse conservar a perpetuidad.

Se conocen también las figuras de yeso y los frescos. El color se utilizaba en los códices de papel. Se dice que entre los mayas el conocimiento de la escritura estaba reservado para las familias de los sacerdotes y de los grandes señores.

Los aztecas, establecidos en el valle de México en el siglo XIV y cuya civilización sufrió la influencia de los mayas. Debieron tener monumentos como los de éstos últimos, pero después de la conquista española muy poco quedó de ellos. Afortunadamente, mientras sólo se conocen tres manuscritos mayas auténticos hay varias decenas de manuscritos aztecas. En ellos se disciernen datos religiosos, históricos y geográficos.¹²

La escritura es, a lo largo del tiempo una forma de comunicar, aprender, conocer la vida de otras civilizaciones a través del conocimiento escrito.

Durante todo su desarrollo, la historia de la escritura aparece unida a las manufacturas; material en que llevar a cabo la escritura, instrumentos; tinta y por largo tiempo depende de la habilidad manual de los grabadores y otros copistas.¹³

Una importante contribución al progreso de las artes gráficas, es por parte de China con la invención del papel y la creación de un texto impreso con tinta negra sobre papel blanco.

Los chinos emplearon por primera vez la técnica de la impresión con caracteres de madera en el siglo VII u VIII¹⁶³ y los tipos móviles unos 400 años antes de Gutemberg. También el uso de la tinta china se remonta a la más antigua civilización de ese pueblo.

Se ha dicho que la imprenta es la madre de la civilización y el papel el medio que perpetúa las ideas.

2.1.3 EL PAPEL

El papel es una lámina fibrosa que se forma sobre una fina trama suspendida sobre el agua. Al evacuarse el agua queda una superficie plana que se seca a continuación. Las principales materias primas para la fabricación de papel en China era el cáñamo, el yute, el lino, el ramio y el rotén, la corteza de moral, el bambú y la caña, los tallos de trigo, de arroz y las fibras

¹² Hipólito Escolar, *op cit*, p. 18.

¹³ *Ibid*, p. 43.

¹⁴ Se sugiere que la historia de la estampación múltiple comienza en China en el siglo II de nuestra era. La Xilografía se practicó en el siglo VI. En China y en Corea los tipos móviles datan del siglo XI. En Europa occidental, luego de un uso delimitado de la xilografía, la fabricación de tipos móviles de imprenta, así como prensas, produjo en el siglo XV el florecimiento del libro y de la hoja volante extendiéndose mucho la práctica de la lectura; aunque no por ello se generaliza la instrucción.

floríferas como el algodón.¹⁵ A lo largo de 2 000 años la técnica de la elaboración del papel ha evolucionado mucho. Ahora podemos saber, que el papel es un producto manufacturado a base de fibras.¹⁶

El papel se popularizó muy pronto en China y empezó a difundirse por todo el mundo: hacia el este, en Corea en el siglo II y en el Japón en el III; hacia el Sur, en Indochina en el siglo III y en la India antes del VII; y hacia el Oeste, en el Asia Central en el III, Asia occidental en el VIII, África en el X en Europa en el XIII y América en el XV.¹⁷

Gracias al papel, los libros resultaron mucho más baratos y manejables, pero antes de la invención de la imprenta no era posible multiplicarlos y difundirlos.

Aunque el papel se empleó en la escritura china; sólo hasta el siglo III d.C. sustituyó totalmente a las tablillas de madera y bambú como materia prima, también se fabricó con una fina trama, encolado y lastrado para mejorar la calidad de la escritura y darle mayor perdurabilidad. La fabricación y producción de libros se empezó a difundir hasta llegar a Europa. Muchos países adoptaron estos procesos pero ninguno superará la belleza táctil y estética del papel de los chinos.¹⁸

Así poco a poco el hábito de la lectura y el gusto por obtener un libro diariamente recorre todo el mundo. La historia conoce variedades de libros, hasta las publicaciones actuales el hombre ha utilizado a través del tiempo miles de libros para expresar su saber, pensamiento, emociones y poder comunicarlas.

2.1.4 EL LIBRO Y EL OTRO LIBRO

El libro nació de la unión indisoluble del arte y de la técnica. Es obra conjunta del artista y del tipógrafo; así desde sus comienzos el libro aparece como una síntesis. El libro es siempre un todo. Aspiraba también a constituir un objeto de belleza, de adorno, a la vez tradicional y novedoso.¹⁹

¹⁵ *Ibid*, p. 57.

¹⁶ Se ha atribuido el invento del papel a Tsain Lun, funcionario encargado de manufacturas chinas, quien el año 105 de nuestra era, presentó a la corte su método de fabricación de papel con cortezas de árbol, cáñamo, trapos y redes de pesca. Es muy probable que se escogiera de un modo arbitrario esa fecha como la del invento del papel, puesto que mucho antes de esa época se empleaba ya un papel hecho de fibras vegetales y de seda.

¹⁷ Hipólito Escolar, *op cit*, p. 65.

¹⁸ *Ibid*, p. 58.

¹⁹ *Ibid*, pp. 83-92.

Marchando al mismo ritmo que el escritor, el artista recrea el presente y el pasado. Las imágenes de cada uno de ellos evocan, se dirigen a sus contemporáneos, se integran en su vida, en sus reflexiones, en sus experiencias. Pero nada termina jamás: la creación y la búsqueda no pueden interrumpirse. Desde entonces, el arte entra al proceso tipográfico en 1481, se publicaron los libros con pequeñas xilografías o grabados en madera, después en el siglo XVI y XVII se realizaban grabados en cobre y se requiere de técnicas diferentes. Así en el siglo XIX se introducen la imprenta y los procesos fotográficos. En el siglo XX el empleo de rotativas y de linotipias, gracias a los procesos fotográficos dieron origen a la zincografía, impresión policromada y la reproducción fototípica.²⁰

El invento de la imprenta y la extensión gradual del alfabetismo convirtió al libro en el más destacado de los medios capaces de expresión narrativa, primacía que iba a conservar hasta la introducción del cine.

El equilibrio entre innovación y la tradición, inteligentemente concebido parece haber determinado una nueva orientación del arte del libro. Comienza el éxito del offset que permite una vasta utilización de la policromía y entonces la imagen triunfa en el libro, aparecen: el dibujo, las litografías, la fotografía, los esquemas, las maquetas, obra plástica y acuarelas. Y esto dará paso a la nueva generación de ilustradores, que el texto y la imagen traten de ser complementos para un nuevo libro, el arte en el libro. Esta actitud exige una reflexión artística teórica, pero también requiere un dominio absoluto de innumerables medios de expresión gráfica, lo cual permite apreciar un libro en su conjunto.²¹

Al encontrar esta información observamos que no sólo de papel encuentran su materia prima los otros libros. Ahora es cuando hay que hacer conexión con el pasado del libro. Los *otros libros* podrían considerarse el Corán, cuando lo escribió Mahoma sobre los omóplatos del camero, los libros hindúes, escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros-cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera inventados por los romanos, las piedras-libros, labradas en donde se dejaron a la posteridad mensajes eternos en latín y griego, las pieles de los animales salvajes que grababan las tribus nómadas y los pergaminos refinados que fueron respuestas del rey Pérgamo a la prohibición de la exportación de papiro por Ptolomeo el egipcio.²² Pero el papel que elaboraron los chinos con fibras de bambú, hierbas y viejos trozos de tela, y que ya lo usaban

²⁰ *Ibid*, p. 88.

²¹ *Ibid*, pp. 90-94.

²² Raúl Renán, *Los otros libros*, 1999, pp.18-19.

para escribir cuando los griegos y los romanos aún escribían sobre papiro, impone su ductilidad y la porosidad absorbente de su superficie para conformar las composturas definitivas del libro actual.²³

Cabe mencionar a los libros de Chinguetti, éstos son el testimonio de años enteros de conocimiento. En la actualidad, son celosamente resguardados por hombres del mundo musulmán. Son escritos que abarcan temas muy diversos, desde poesía, novela, historia y matemáticas, hasta medicina y astronomía.²⁴

La frágil memoria y la conmovedora belleza de estos manuscritos han permanecido milagrosamente intactos. El libro hace observaciones sobre ciertos versos del Corán y cuenta las batallas emprendidas por Mahoma. El autor es un egipcio de nombre Abu Hilal Al-San "Abd Allah Sahi". El manuscrito probablemente llegó a Chinguetti cuando la ciudad era próspera. La mayoría de ellos están escritos en árabe clásico, pero las crónicas de la ciudad en ocasiones se escribían en una lengua de tipo beduino originario del Norte de Mauritania.²⁵

Podríamos anexar a esta lista que todas las obras de arte narrativo, ya se trate de columnas, vidrieras de colores, mosaicos o la escultura en los tímpanos de templos y catedrales, constituían tempranos ejemplos de libros destinados a ser leídos por las masas analfabetas para una edificación o perfeccionamiento moral, espiritual e intelectual.²⁶

Podemos comprender ahora que no todos los libros son de papel, ni todos tienen una escritura convencional (ya sea ideográfica, pictográfica o fonética). Recordamos que las catedrales góticas eran consideradas como libros en donde las piedras, los vitrales y todos los demás elementos arquitectónicos, hacían las veces del papel y las letras. Se trataba de verdaderos *libros transitables*, dentro de los cuales el visitante leía mensajes evidentes o secretos. La naturaleza misma ha sido entendida por diversas tendencias místicas como un libro escrito por Dios. Como los libros sagrados, la naturaleza es un libro perfecto, y a los hombres le corresponde aprender a leerla, para conocer el mensaje divino o cósmico, para descifrar y entender el verdadero sentido de las cosas.²⁷

²³ *Ibid*, p. 19.

²⁴ Los libros del desierto. *Revista Geomundo* pp.86-91

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Howard Goldstein, "Algunas reflexiones sobre libros de artista", Catálogo de la exposición: **Libros de artista en Madrid**, 1982, p.32.

²⁷ Fernando Zamora, Presentación del catálogo de la exposición en el Museo Nacional de la Estampa, **Al abismo del milenio**, p. 2

En Egipto aparece esa luz laminada llamada *papiro*, materia prima cuanto experimento nacería de la mente del hombre en su afán por encontrar el objeto que reuniera todas las condiciones de manuablez, belleza y legibilidad para perpetuar su pensamiento, un objeto maestro que fuera vehículo indiscutible de cultura. El *papiro* dio su nombre para tal fin. Éste tenía de 10 a 45 metros de largo y 25 centímetros de ancho y estaba de una sola cara. Enrollado en su varilla-alma, de madera o marfil, hacía un volumen (rollo) de hasta 6 centímetros de grueso que cabía en el hueco de la mano. Desenrollado en posición de lectura tomaba el nombre de *liber explicitus*, de donde, a nuestro juicio, debe originarse el nombre del libro, a reserva del *otro liber* que era una película interna que se extraía de la corteza del tallo del papiro.²⁸

Al papiro lo sustituye el pergamino como materia prima, hasta que surge el códice que es el *otro libro* de la antigüedad. Este último aparece en forma de hojas o folios sujetos por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel.

El *palimpsesto* es, sin lugar a duda, *otro libro*, nada más que con características mágicas, ya que es un códice en el que su primera escritura fue borrada para escribir otra. Lo maravilloso de esto es que la acción del tiempo o del aire hacía surgir la antigua escritura, quedando a los ojos del lector un doble texto laberíntico que ofrecía el juego de seguir un hilo de lectura en la maraña del otro.²⁹

Los aztecas hacían sus libros con papel amate o piel de venado, formando tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 metros de longitud. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro. Además usaban colores en su escritura ideográfica y hacían cortes en sus páginas para darles forma de biombo. Estas representaciones del libro prehispánico: mexica, maya, mixteco o tlaxcalteca, llenas de inventiva, son dignos ejemplares del *otro libro* que hoy fácilmente pueden repetirse, echando mano de los recursos más elementales de la pequeña prensa.³⁰

Esta aventura del pasado define precisamente a los *otros libros*, que en cada caso aisladamente quieren atribuirse la responsabilidad de representar la anarquía del principio.

En el instinto reconstructivo del origen nos remite, con el pensamiento puesto en los *otros libros*, a libros de raza, la sabiduría pintada de nuestros antepasados, con los que los sabios, los poseedores de códices, la tinta negra y roja de la sabiduría, conservaban y transmitían el

²⁸ Raúl Renán, *op cit*, p.20.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

conocimiento de las cosas, investidos con el poder de comunicarse con la divinidad, los que conocían los días propicios y los aciagos, los horóscopos y los misterios del infinito.

Al otro libro corresponde lo vital, lo efímero.

*“ Nuestros otros libros usan como materia prima no sólo todos derivados de la pulpa de la madera, sino también de la misma madera, en láminas, telas pieles, fibras (naturales y sintética) y todo tipo de desperdicio utilizable, tanto por su aptitud para ser superficie imprimible”.*³¹

2.1.5 LOS OTROS LIBROS COMO UN JUEGO

Los *otros libros* también recobran el espíritu de un juego (*ludus*) del hombre. elige materiales, los mezcla, los corta a medidas justas; nunca es igual un experimento a otro.

Dichas medidas son exactas a sus necesidades de expresión. Podemos catalogar como libros de integración progresiva, llevan en su propio sistema el carácter de juego, aunque hagamos a un lado su propia concepción, la cual preconiza las reglas a seguir.³²

2.1.6 APARECE EL LIBRO ALTERNATIVO COMO GÉNERO ARTÍSTICO.

La experimentación artística de principios del siglo XX no tenía como bandera la producción del arte tradicional, sino la renovación constante del arte. La meta era el cambio. El arte se va transformando con el tiempo por elevación siendo cada vez más analítico, llegando a cuestionar la idea de la forma hasta el punto de poder prescindir de ella como elemento figurativo. El arte se dirige directamente a la inteligencia, a los sentidos o al espíritu.³³

El término arte deriva del latín “ars”, que significa habilidad en una determinada especialización, hasta adquirir el carácter de piezas únicas que son capaces de transmitir una belleza al espíritu o a los sentidos. Sin embargo, actualmente el mismo término se asocia con el talento creador, ya sea este musical, literario, plástico, visual, etc.

El arte moderno trata de provocar una experiencia que puede ser de orden estético, pero también participativo. Por ejemplo, muchas obras no tendrían sentido sin la intervención del

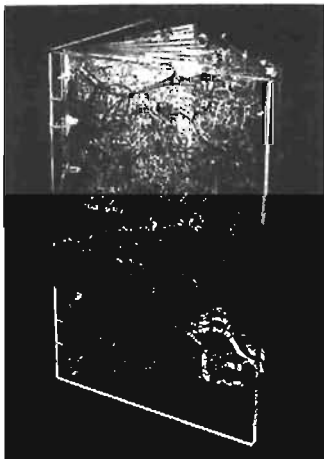
³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ César Reglero, *Poesía visual o la dificultad de las definiciones. Nuevo concepto de arte.* p.2 perso.wanadoo.es/felixmp/pagina_nueva_96.htm 20 /agosto/2004

espectador..., y hasta que la chispa de la comunicación entre ambos no se produce, la obra puede quedar en el más absoluto anonimato. Esta afirmación que podría aplicarse de una forma generalizada en los diferentes géneros artísticos, adquiere un rango supremo y fundamental en el caso de la poesía visual. El arte ya no es sólo bello por lo que representa sino por lo que es en sí mismo.³⁴

La historia del libro como objeto o sujeto de expresión artística aún no ha cumplido el siglo. A través de su historia, éste se concibe como un resultado definitivo e inmutable, como la presentación de un texto, lo cual implica que tanto la distribución de las palabras como el orden del libro sean exactamente repetibles, y que su forma se configure, como un todo orgánico, de acuerdo con la exigencia de Aristóteles, un principio, un medio y un final, con ciertas convenciones al encuadernarse o iniciar la lectura, y con la ubicación del principio y el final del libro en el dorso o en el reverso. Bajo esta estructura, el libro es un narrador por excelencia.³⁵



Otra historia del libro es la que escriben los artistas. Ellos se encargaron de redefinir y alterar la escritura convencional del libro, de dotarlo de una nueva vida, de hacerlo maleable. Esta historia posee un origen dual: las incursiones del poeta experimental y del artista visual en la producción de libros. Se comienza por legitimar la página³⁶ como espacio visual y la letra como el valor plástico, se libera al libro de un orden y progresión fijos aunque esté encuadernado.)

(1)Elise Asher, “double poem:Afternoon in Summer and Robin Red breast”, 1975.

Fuente: Libro francés p. 131. (Material del Archivo del Seminario - Taller del Libro Alternativo.)

De esta manera, los creadores establecen la alianza indisoluble entre imagen y palabra (significante y significado), y la exploración en un uso libre de los materiales, ya sean éstos duraderos o efímeros. La producción e impresión oscilan entre el hacer del libro a “puño y letra”

³⁴ Ibidem.

³⁵ Catálogo de la exposición **Editoriales Alternativas UNAM, ENAP.1984**, (Material fotocopiado del Archivo del Seminario Taller de Libro Alternativo). pp. 1-2.

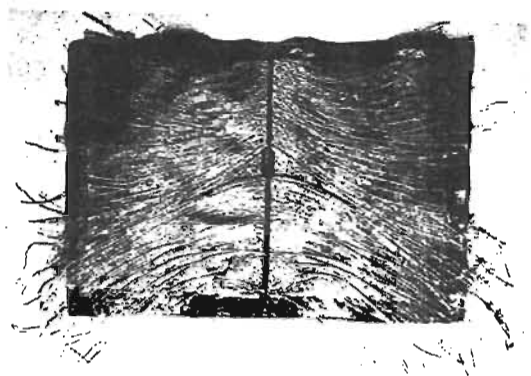
³⁶ “ La página como espacio visual o la página como espacio artístico, se hace referencia a un fenómeno que sin ser novedoso, si tiene ahora un sentido distinto del que tenía por ejemplo en el Medioevo, cuando los artistas realizaban copias de manuscritos dando igual importancia tanto al texto como a la ilustración.”

La ilustración y el texto como un todo indivisible. Para el artista de nuestro siglo estos condicionamientos no existen, porque se practica el individualismo.

y el aprovechar los métodos de impresión modernos. Incluso crean un género híbrido y aprovechan ambas posibilidades.

Esta búsqueda del artista visual de nuevos soportes para la creación de actividades sustitutivas de las disciplinas tradicionales, ha propiciado fundamentalmente tres nuevas clases de libros: la publicación, el libro-objeto y el libro *propositivo*.³⁷

En nuestros días, el libro es protagonista de historias: por un lado, es continente de un texto y



es producido por las grandes empresas editoriales; por otro, es realizado por editoriales independientes.

El nacimiento del libro alternativo se dio por las situaciones culturales que prevalecían al comienzo del siglo XX. En Europa las corrientes de vanguardias artísticas de las primeras décadas estaban absorbiendo al mundo.³⁸

(2) Caroline Greenwald, "Flight Wings", 1979.

Fuente: Libro francés p. 128. (Material del Archivo del Seminario - Taller del Libro Alternativo.)

Los antecedentes de las publicaciones hechas por artistas se vislumbra en la Historia del Arte, a partir del movimiento de los futuristas y se afirma que el libro de artista es una publicación que en sí misma constituye una obra de arte.

El 22 de febrero de 1909 se publicó en "*Le Figaro*" el manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti, quien encabezó un movimiento específicamente cultural que en el contexto político hizo que gestara ideas cuya culminación fue una crisis de pensamiento. El manifiesto es un análisis temporal de la materia, es el cambio por el cambio, no las cosas que cambian... sino el cambio de las cosas, es la exaltación de la máquina y de todas las manifestaciones de la velocidad, es la intuición y es también el fatídico concepto de la ¡Guerra única higiene del mundo!³⁹

Este primer manifiesto del futurismo se difundió a través del periódico, era solamente texto con la apariencia de un artículo común, Marinetti apela a la visualidad de la página con el uso de todos los recursos tipográficos.

³⁷ Catálogo de la exposición: **Editoriales Alternativas UNAM, ENAP.1984**, (Material fotocopiado del Archivo del Seminario Taller de Libro Alternativo).

³⁸ Gutierre Aceves, **Editoriales Alternativas ...**, p.4.

³⁹ Ibidem.

Se publica que la página es un legítimo espacio artístico, que el texto puede ir encarnado como arte, que la obra publicada es una obra de arte tan válida como objeto singular. Los futuristas, dadaístas, vorticistas, surrealistas y artistas que eludían estos grupos utilizaban la página como el espacio artístico mientras que los cronistas de arte ignoraban la actividad de aquellos; los artistas, insistían en que este arte no tenía calidad de precioso, no iba destinado a ser sepultado en museos; era una alternativa de las Bellas Artes.⁴⁰

El éxito primario de los futuristas consistió en su talento para hacer conocer sus ideas, valiéndose de carteles, hojillas, manifiestos, anuncios y periódicos. El día 8 de julio de 1910, Marinetti y los pintores futuristas repartieron 800 000 octavillas que llevaban por título: "*Contra la Venecia amante del pasado*", lanzándolas desde la torre del campanario a las multitudes de venecianos congregados abajo. El público se indignó todavía más cuando Marinetti pronunció su discurso a los venecianos, haciéndose eco de la opiniones expresadas, viéndose acompañado por fervientes protestas y exhibición de puños. Ésto produjo una rica publicidad para los artistas. A no mucho tardar, los futuristas estaban lanzando su propia publicidad en la forma de una revista, titulada *Lacebra*. Caso curioso, esta revista, cuya tirada llegó a tener 20 mil ejemplares, descubrió de cuatro quintos de sus lectores eran obreros. Los futuristas lograban cierto éxito llegando hasta un auditorio no artístico, y que evidentemente lograron cambiar el aspecto de arte y la cultura en toda Europa y Rusia.⁴¹

El año de 1910, siete años antes de la Revolución los artistas rusos se encontraban diseñando la nueva sociedad mediante su trabajo. El pequeño formato de los libros que producían y el acceso de los artistas a las imprentas encendieron un movimiento editorial que dio a luz centenares de obras de libros. Para estos artistas el arte y la política constituía una misma cosa y el experimento tipográfico en la página les permitía un experiencia visual que al mismo tiempo daban expresión a sus opiniones políticas.⁴²

Los artistas rusos produjeron vigorosamente una propaganda cuando nació la Unión Soviética en 1917, en forma de libros y revistas, pósters, murales, vestuario, arquitectura y diseño industrial.

En 1923 El Lissitzky y Vladimir Maiakovsky realizaron el libro "Para leerse en alta voz" , con trece poemas de Maiakovsky; diseño tipográfico de Lissitzky que proponía la localización y la entonación de lectura de los poemas y escribía acerca de: "El libro se ha creado con los recursos únicamente de la tipografía... Mis páginas mantienen la misma relación con los

⁴⁰ Martha Whilson, "La página como espacio artístico". Catálogo de la exposición: **Libros de Artista en Madrid**, 1982, pp.6-7.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibid, p. 10.

poemas como un piano o violín acompañante. De la misma manera, que el poeta en su poema une concepto y sonido, he procurado crear una unidad equivalente utilizando el poema y la tipografía".⁴³

En 1934 Duchamp, auto publicó "*La Caja Verde*" bajo el pseudónimo de Rose Selavy, titulado *La mariée mise a un para ses celastiaires; neme*. La Caja Verde es en realidad una caja y no un libro, que contiene todos los materiales gráficos como fotografías, diagramas, sobres; es la compilación de notas (aproximadamente 100 páginas, piezas de papel sin encuadernar) que Duchamp encontró y escribió durante su creación "*El cristal grande*".⁴⁴

Dieter Rot, artista alemán, encabezó el resurgimiento posbélico de las publicaciones de artistas por medio de sus libros objetos. Este artista empezó a pensar que el formato del libro y de la página un material dúctil para sus ideas artísticas en la década cincuenta. En 1954 y 1957 preparó *Kinderbuch* (libro para niños), obra destinada para la diversión de los niños. Obra con impresión de tipo, a distintas planchas, compuesto de 28 páginas y de formas geométricas.⁴⁵

Otra obra fue *Picture Book*, se componía de páginas en plástico coloreadas y transparentes, también con agarraderas en forma de dado, de tal manera que conforme el espectador iba volviendo las páginas se creaban distintas imágenes mediante el soplado del material transparente.⁴⁶

En 1961, encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas de álbumes para colorear o de algunos periódicos como el *Daily Mirror*. Estas ediciones, realizadas a partir de materiales banales tomados tal cual de los medios de comunicación masivos, constan sin embargo de numeración y firma.⁴⁷

Dieter Rot, explotó todos los aspectos del libro, considerando todo, desde su papel e impresión a la destrucción de la forma, entre 1961 y 1970, Rot, coleccionó y recortó libros y revistas alemanas, las humedeció en agua, gelatina y especias encuadernando esta "literatura salchicha" en tripa de embutido. Rot produjo libros miniatura cortándolos de periódicos, publicando asimismo otros libros compuestos de páginas fotomecánicas.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Leticia Miranda. **Editoriales alternativas...**, p. 4.

⁴⁵ Martha Whilson, op cit, p.11.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Daniel Manzano, **Introducción a los libros de artista**, *sf*, p. 1.

Dieter Rot sigue reelaborando material a partir de sus primeros libros, a fin de crear obras posteriores, parodiando su propia firma con un sello de caucho, parodiando su material, todo lo que hay alrededor de él en la cultura.⁴⁸

El libro de artista apareció junto con los movimientos vanguardistas de los años sesenta. En 1962, el americano Edward Ruscha, publica *Twenty Six Gasolines Stations* (secuencia de 26 fotografías de gasolineras en blanco y negro) cuya edición ya no es, esta vez ni limitada ni firmada. Con estos dos artistas, se abren las dos direcciones principales con las cuales va a dar inicio la creación de libros de artistas. La primera, de espíritu neo-dadaísta, es de proliferación multiforme: Dieter Rot explotará, en cada una de sus producciones, una nueva configuración del libro. La segunda de espíritu conceptual, es de rigor sistemático: Edward Ruscha defendió con constancia el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretensión estética.⁴⁹

Esta naciente producción de obras de un género nuevo, carece en un principio de estudios o textos críticos. Sólo hasta 1970 aparece el ensayo de Germano Celant sobre el tema y no es hasta 1977 que una exposición de libros de artista obtiene una verdadera resonancia internacional. Cabe mencionar que fue presentada dentro del marco de la *Sexta Documenta*.

La aparición del libro de artista en los años sesenta, así como su desarrollo a lo largo de los setentas interviene en la convergencia de factores de orden ideológico y tecnológico. El término que le debemos a Denise René se refiere a las obras que concebidas desde un principio para ser reproducidas conservan, a pesar de su edición reducida a unos cuantos ejemplares, su carácter de obras "originales".⁵⁰

Se entrevé entonces la voluntad manifestada por algunos artistas de dirigirse a un público más vasto, incluso más radical, de utilizar los medios de reproducción y de comunicación que las *mass medias* en plena expansión, pone a su disposición el libro, pero también el disco, el cassette o el video. Una de las principales razones de la aparición del libro de artista se atiene a estas condiciones de fabricación y distribución, realizadas por los medios más originales. Este proyecto de democratización del arte se debe esencialmente a la acción de artistas pertenecientes al movimiento *Fluxus*, que se desarrollaron en Europa y E.U.A en torno a

⁴⁸ Martha Whilson, *op cit*, p.12.

⁴⁹ Daniel Manzano, *op cit*, p. 1.

⁵⁰ *Ibidem*.

Maciunas y Cage. Estos reviven las tesis dadaístas proponiéndose abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana, rechazando la separación entre creadores y espectadores.⁵¹

Los artistas *Fluxus* estaban más centrados en el cambio que en la estabilidad utilizando impresión barata y asequible para producir manifiestos, tarjetas, postales, pósters y libros.

La afirmación del artista es que el arte reside no en el libro mismo, no en la actividad de tomar una declaración por un precepto, sino en la figura o imagen que el artista ha establecido.

Weiner hizo una declaración acerca de libros cuando publicó *Statements* (afirmaciones), que traía a la memoria el Manifiesto de Marinetti: si las ideas del arte no son para todos, entonces no encierran gran mérito.⁵²

La *poesía experimental* es una investigación alternativa a la poesía discursiva; es una posible organización diversa, orgánicamente unitaria, de la imagen y la palabra escrita; se centra generalmente en la fusión de la palabra e imagen en una sola página, entendido como una superficie plana, sin la necesidad de explotar el formato del libro, cuyas propiedades formales; la tercera dimensión, espacio-tiempo, secuencia, son imprescindibles para el artista plástico.

El *mail Art*, es una cantera de poetas visuales, la correspondencia artística nace desde el momento en que un artista-creativo desea comunicarse y hacerlo con un lenguaje propio intercambiando mensajes que buscan impactar la retina del receptor proporcionándole nuevas claves de comunicación, ésto pudo suceder en tiempo de los asirios o los egipcios.⁵³

Hasta la década de los 60 y en el siglo XX el *mail art* no adquiere la dimensión actual como actitud dentro del arte, en un proceso que inicia Ray Johnson con su conocido "*copy and pass*" y que culmina con unas reglas internas no escritas pero, si aceptadas explícitamente de no-comercialización, no-selección, no censura. Se trataba de una postura dentro del arte que rompía con todos los esquemas de mitificación y entronamiento del artista para dar paso a la potencialización de la creatividad como característica innata de todo ser humano.⁵⁴

Fernando Millán sitúa el inicio de la Poesía Visual en España como género artístico autónomo en 1965. En un contexto en el que, la experimentación y la crítica social pugnaban en

⁵¹ *Ibid*, p. 2

⁵² Martha Whilson, *op cit*, p. 15

⁵³ César Reglero, *op cit*, p. 3.

⁵⁴ *Ibid*, pp. 3-4

este periodo de posguerra y autoritarismo acentuado por expresarse con formas conceptuales y simbólicas.

El 1965, Dick Higgins, hace circular un pliego con un ensayo titulado *intermedia*, palabra clave para comprender que el libro de artista no es el campo exclusivo del artista plástico. *Intermedia* es la función de dos disciplinas artísticas sin ningún integrante predominante. Es la esencia del arte pluralista de los años 70; cine, video, música, poesía, teatro, pintura, escultura, instalación, etc.⁵⁵



En el desarrollo del libro de artista se opone a los desbordamientos líricos y las seducciones coloreadas del expresionismo abstracto. Artistas minimalistas, luego conceptuales preconizan una creación artística no sensible desmaterializada. Estos pretenden consagrarse antes tomando el lenguaje tanto como un vehículo como un material. Ambicionan antes que nada hacer vibrar los espíritus más que conmover la sensibilidad.⁵⁶

(3) Ferit Iscan, "Livre ferme pour cause d'inventaire", 1982.

Fuente: Libro francés p. 119. (Material del Archivo del Seminario - Taller del Libro Alternativo).

Los futuristas italianos, constructivistas rusos, dadaístas y surrealistas. Todos ellos coincidían con una misma idea, la de poner los escritos al servicio de la práctica artística, inventando para lograrlo, nuevas formas de libro, que van de las experiencias tipográficas de los primeros a las novelas-collages de Max Ernst, pasando por *La Caja Verde* de Duchamp.⁵⁷

2.1.7 POESÍA VISUAL

La *poesía visual* nace con un espíritu universal, y en consecuencia, sobran las definiciones. Para entender la poesía visual no hay mejor fórmula que ver poesía visual. A veces las palabras son necesarias para saber el sentimiento del poeta aquí se mencionan algunos fragmentos de poetas visuales españoles que intentan describir lo que es para ellos la poesía visual:

⁵⁵ Catherine Coleman, **Libros de artista en Madrid**, ... p. 38.

⁵⁶ Daniel Manzano, *op cit*, p. 2.

⁵⁷ *Ibidem*.

-La poesía visual es algo más que poesía, debe predominar el componente visual pero no se puede limitar únicamente a lo visual, es algo que se entrecruza dando lugar a algo nuevo.

-Un lugar complejo y ambiguo donde se unen las palabras y las formas. Lenguaje mestizo, lenguaje experimental. Buscador de ecos poéticos como si la forma estuviera llena de contenidos que no supiéramos encontrar.

-Es importante la colaboración del espectador que dará sentido a la obra o anule todo sentido.

-La poesía visual tiene la dimensión de lo infinito: poesía que viéndose sin mirar sin el deseo intermediario del ver.

-Lo importante es la idea. El poema reside en la exploración de las ideas.

-Es el silencio del verbo que no se expresa con palabras.

-La poesía visual intenta expresar ese momento mágico donde dos formas o más de expresión se funden.

-El poema visual no es una facultad de la palabra sino de la retina.

-Es el arte de desvelar la poesía en las cosas y hacerla plásticamente patente.

-Sin palabras. Hablar con los ojos.

-Creación poética basada en recursos visuales.

Estos fragmentos expresan la dificultad para transformar en palabras los sentimientos y las emociones del poeta visual.

Vamos anexar, a estas expresiones, lo que cita Guillermo Marín sobre el tema, para comprender mejor a la Poesía Visual:

...la virtud de una imagen

...la sinfonía de un segundo que se oye durante toda la vida

...cuando a la belleza le sobran palabras

...la radiografía de una emoción

...un soporte para las metáforas

...es un poema disfrazado.⁵⁸

2.1.8 EXPOSICIONES DE LIBRO ALTERNATIVO EN AMÉRICA LATINA

Como antecedente a exposiciones de libro alternativo en México, cabe mencionar algunas de ellas realizadas en Latinoamérica y sus reflexiones sobre éste tipo de libros.

En la exposición del libro Alternativo en Argentina, titulada: "El libro de Artista en la vida cotidiana"; presentada dentro de la Feria Internacional del Libro en Buenos Aires en 1997.

⁵⁸ Todos éstos fragmentos fueron tomados del texto: "Poesía visual y mail art", César Reglero, *op cit*, pp. 6-10.

Expresa lo siguiente:

- *El libro de artista ya no es un vehículo de transmisión de su contenido, es una forma libro ligada a la expresión y significado, una construcción realizada en su totalidad por el artista.*
- *Obedece a las fantasías. Cada productor, es un juego de orden y desorden a través de este conocimiento sensible. Procura darle una dimensión concreta a la forma, al espacio y al tiempo. Cada libro es un proyecto de comunicación y lugar de ensueños, cargado de sentido y de signos, retrata al artista y sintetiza su original aproximación al mundo.*
- *El Libro Alternativo es la amalgama perfecta entre los universos de la plástica y la literatura. Concebidos como piezas únicas en las que el autor edita sus propios textos e ilustraciones.*
- *Atesoran en ellos sus pensamientos, recuerdos y observaciones.*⁵⁹

En otra exposición en Argentina titulada “Papel & Estampa”, en el mismo año.

Refiriéndose al grabado, ahora se vincula con la pintura y con la escultura. Al mismo tiempo que surgen nuevos procedimientos como la novedosa electrografía.

•Elpreciado valor del papel hecho a mano, las amplias posibilidades que ofrece el metal, la cada vez más depurada técnicas del aguafuerte y aguatinata, el refinamiento de las técnicas mixtas, los alcances de la xilografía, la conmovedora sencillez del linograbado y la singularidad de la monocopia hablan de un arte gráfico sin fronteras.

•El papel y la estampa, en saludable progreso escriben un capítulo primordial de la historia de las artes plásticas.⁶⁰

En la exposición de “Ediciones de Arte Dos Gráfico”, realizada en Bogotá, Colombia, en 1994, dentro de La Novena Feria Internacional del Libro, algunas de las características del Libro Alternativo que se mencionan en el catálogo son:

- *El libro de artista, esta concebido en su totalidad por un artista que concreta sus ideas y dirige su ejecución.*
- *Éste escribe y escoge los textos cuando ellos existen. Produce las imágenes y se ocupa del diseño.*
- *Desde el inicio el artista escoge los diferentes medios en función de sus combinaciones y de las relaciones que quiere establecer y poner en evidencia.*
- *Recurre a materiales inéditos y diversos, y que transforma el libro en un verdadero espacio alternativo, en una pieza excepcional de sus propuestas visuales.*

⁵⁹ Fragmentos tomados del catálogo de exposición: **El libro de Artista en la vida cotidiana**, 1997, p. 1

⁶⁰ Catálogo de la exposición: **Papel y Estampa**, 1997. p. 1

- *El Libro de Artista es en sí, una obra y no el medio de difusión de una obra.*
- *Los límites entre libro ilustrado, libro de artista y libro objeto son muchas veces borrosos.*
- *Este nuevo interés por la infinita variación de la forma del libro tiene consecuencias; por una parte la distancia que separa el libro de artista del libro objeto tiende a disminuir.*
- *El libro de artista es ahora producción de placer, que no obedece sino a leyes de la fantasía.*
- *El libro de Artista se ha impuesto como un hecho cultural irreversible. Como fenómeno artístico y como fenómeno económico; que no cesa de renovarse, de reclutar cada vez mayor número de artistas, de desarrollar talleres de creación y difusión de multiplicar sus exposiciones.*
- *En el terreno de la industria editorial su valoración crece y ha conquistado ya un derecho de ciudadanía, como lo testimonia de manera notable, desde 1981 el espacio reservado al Libro de Artista en la Feria de Frankfurt.⁶¹*

El libro de artista se constituye progresivamente como una obra artística singular que cobra cada día mayor importancia, dentro de circuitos de comunicación y difusión especializados, entre artistas, coleccionistas y público.

El *Taller Dos Gráfico* fue fundado en 1978 por Ma. Eugenia Niño y Luis Ángel Parra, mientras desarrollaban sus estudios en las Facultades de Bellas Artes e Ingeniería en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Los primeros años del Taller están dedicados a la publicación de carpetas de serigrafías originales. En 1981, ellos mismos fundan *Sextante* (Centro de Obra Gráfica) con el objeto de difundir en forma más amplia, el trabajo editorial y de impresión que se realiza en el taller. Logra reunir las técnicas de: litografía, bajo relieve o grabado en metal, linóleo, xilografía, técnicas básicas del quehacer gráfico.⁶²

2.1.9 EL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO

Los artistas han experimentado el formato del libro desde los últimos 50 años. Explotan lo inesperado, recurriendo a formatos nuevos.

Hay libros tipo juego, cine, performance. Los hay también hechos con estenciles, con máquina de escribir, libros que son una narración visual, libros conceptuales, libros sin palabras y hechos solamente de palabras.

Los libros alternativos cobran auge en México en el periodo que los críticos circunscriben entre 1976 y 1983. Lo han llamado la "Edad de Oro", porque es durante estos años cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los otros editores, produciendo con

⁶¹ Catálogo de la exposición: *Ediciones De Arte Dos Gráfico*, 1994, pp. 6- 9.

⁶² *Ibid*, p. 44.

obstinación y energía las más variadas concepciones de los *otros libros*, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódicos, diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor.⁶³



(4) Ricardo Bernal. La madrágora.

Fuente: Raúl Renán, *Los otros libros*, 2000, pp. 74 y 81.



(5) Santiago Rebolledo. Caja de bolear.

El repunte de la pequeña prensa en 1976 tiene un antecedente fuertemente comprometido con el movimiento social estudiantil de 1968. Encontró salida y expresión legítima en impresos de todo orden, pero sellados por la imprenta rápida y de fácil divulgación. La pasión editorial halló su forma y la voz demandante de los jóvenes su reproducción impresa apegada a su carácter revolucionario. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo desempeñaron un rol destacado como instrumentos de impresión de la protesta airada y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones del 68: "Prensa corrupta y mercenaria, di la verdad".⁶⁴

Proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos; gran parte de la propaganda impresa del movimiento se hizo en mimeógrafo. La idea, la escritura, el diseño de los materiales y su impresión hicieron un acto casi simultáneo por la emergencia de la acción.

La expresión que enalteció a esa pequeña prensa combativa se hizo notar repetidas veces: como el 5 de octubre donde fueron capturados los alumnos que pegaban volantes en Tacubaya, y ese mismo día "la propaganda del movimiento", fue destruida por agentes policíacos. Fue tal la producción de impresos salidos de los núcleos de prensa del movimiento que las autoridades controlaron la venta que los fabricantes hacían de esta generosa imprenta y localizaron los focos de trabajo con la intención de desaparecerlos.⁶⁵

⁶³ Raúl Renán, *op cit*, p. 31.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibid*, p. 32.

Hay que reconocer, como está demostrado a los 36 años de ocurridos tan deplorables sucesos, que la memoria viva del movimiento estudiantil del 68 está registrada en hojas mimeografiadas, y que en esa labor reporteril editorial, se forjaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde, por ley natural, buscando su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los *otros libros*.⁶⁶

Respecto a la producción de libros se perciben dos categorías importantes: el libro objeto único (o de pequeñas series manualmente controladas: y la edición autónoma impresa de autor-artista (aquella que puede reproducirse mecánicamente en ediciones de 500 o más con un potencial ilimitado de reedición y distribución mundial).⁶⁷

2.1.10 POESÍA VISUAL EN MÉXICO

Uno de los pioneros de la escritura verbal-visual en los años 60 sería el artista alemán residente en México: Matías Goeritz, autor de *Mensajes del Oro*, quien promoviera en 1966 una exposición de poesía concreta. A lo largo de aquellos años proliferaron lo que la artista e investigadora Maris Bustamante ha denominado "Formas PIAS" (*performance-instalación-ambientación*), además de prácticas como el libro objeto, la neográfica, el arte-correo, la *psicomúsica* y las músicas visuales, los eventos *multimedia* y, más acá el video y el *compuarte*, si bien de hecho la exploración de los significantes asumía el concepto, la producción y la difusión de la poesía *visual/experimental*.⁶⁸

Hubo grupos como el *Peyote & La Compañía* o el *No-Grupo*, que aventuraron pioneras *instalaciones* y *performances*, o *Narrativa Visual-Macro*, que practicó poemas urbanos, topográficos, etc.; aparecieron los diversos colectivos que tomaron parte del Movimiento de los Grupos (1976-1979), con propuestas de arte público, *conceptualismo* y la llamada *neográfica*.

Llegando a los 90 se aprecia un avivamiento en nuestro medio de las artes intermedios o también llamadas *transdisciplinas*, cuyos principales focos irradiadores son el Museo del Chopo y el Carrillo Gil, a veces el de Arte Moderno, a últimas fechas el CNA, entre otros más

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Carla Stellweg, "Impresiones / libros de Artista", *Artes Visuales*. No. 27-28, MAM, 1980, p.42. 1980, p. 41.

⁶⁸ César Horacio Espinosa, *Las Bienales de Poesía Visual y Experimental en México*, (Material fotocopiado del Archivo del Seminario – Taller de Libro Alternativo), *sf*, p. 2

incluyendo algunos importantes del interior, en donde cunde cada vez con mayor fuerza el trabajo de instalaciones, ambientaciones y performances.⁶⁹

2.1.11 EXPOSICIONES EN MÉXICO DE LIBRO ALTERNATIVO

Mencionemos algunas de las exposiciones llevadas a cabo en México, en las últimas décadas.

Del 30 de septiembre al 1º de noviembre de 1980, *Artworks* presentó más de 60 libros hechos por artistas de todas partes de México, libros que son de edición limitada o ejemplares únicos, libros que no han sido muy expuestos, o no se han expuesto nunca en este país.

Muchos de los artistas son originarios de otros países, pero han vivido en México por muchos años, han integrado la tradición mexicana con el folklore de su propia patria. Estos libros hablan por sí mismos y por sus creadores, son políticos o poéticos, reciclados y flamantes, utilizan todos los medios existentes, pero añaden algo nuevo.⁷⁰

Ehrenberg en una declaración de sus propios libros dice: *“los libros no sólo exponen sino que detallan, no sólo instruyen sino que enseñan, no sólo complementan sino que inquietan, no sólo entretienen sino que contienen”*.⁷¹

En el Museo de Arte Carrillo Gil, 1992-93, se presentó *“Pretérito imperfecto”*, donde Felipe Ehrenberg, vuelve a mostrar en esta exposición su capacidad innovadora a través de instalaciones que son libros objetos. Es interesante resaltar por ahora que nos representa, siendo uno de los artistas que colocan a nuestro arte en un contexto mundial.⁷²

Dentro de las exposiciones del libro alternativo, presentadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, encontramos las siguientes:

“Editoriales Alternativas”, realizada en 1984, en la galería II de la ENAP.

En ella se comentó: las editoriales alternativas o pequeñas editoriales han demostrado la multiplicidad de posibilidades plásticas y poéticas que ofrece el mundo de las publicaciones. Donde los impresos buscan nuevas relaciones entre imagen y texto.

⁶⁹ César Horacio Espinosa, *op cit*, p. 3.

⁷⁰ Carla Stellweg, *op cit*, p.42.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Josué Ramírez, catálogo de exposición: *Pretérito Imperfecto*, 1992, p. 1.

Esta exposición mostró las posibilidades de las editoriales alternativas en la manera de abordar la difusión y consumo mayoritario de la producción artística

-“Este impulso vital que el poeta experimental o el artista plástico han venido a infundir al milenario medio que es el libro impedirá que este se convierta en fantasma, que llegue a ser algo impalpable en la turbulencia de los mass-media o definitivamente muera a causa de un cambio de costumbres.

-El aspecto lúdico que conlleva este nuevo tipo de libro, tanto para el que lo hace como para el que lo lee, lo ha convertido en un silabario de lo cotidiano.

-El libro de artista se convierte de esta manera, en un arma contra el analfabetismo al que quisiera conducirnos el tiempo libre y el ocio, que en lugar de enajenarnos.

-Se propone que sería interesante ver al artista, como un homo ludens (hombre que juega) que toma el libro y lo maneja y transforma en una acción libre, donde el instinto de goce y el lucimiento son el ánimo del juego. Se puede hablar de cierta función lúdica que interviene en la formación del libro como espacio maleable de forma y contenido, que llega ser arte para leerse, para tocarse, para conservar fuera de los museos, con tantas opciones como las necesidades, la creatividad e incluso ociosidad del juego que se juega.

-La página no es más que una superficie generalmente plana, aunque ello no significa que no pueda existir una página con accidentes, o una página ondulante en su superficie.

-Los artistas tienen la preocupación por la página, no para escribir, sino como soporte o material dúctil para su trabajo.

-El libro de artista es una tradición y es la expresión misma del desarrollo de la humanidad.

-El libro de Artista no es un libro que trate de arte, más bien es arte por sí mismo.

A partir de la necesidad que tiene el artista de manifestar sus ideas (que implica una actitud ante la vida) o inquietudes en la mayoría de los casos, quizá por moda, surge el deseo de trabajar el libro, un medio que hasta hace poco tiempo no le pertenecía al artista plástico y así de artistas y/o poetas aparecen los libros objeto, libros únicos, libros propositivos, publicaciones de artista”.⁷³

2.1.12 EL TALLER DEL LIBRO ALTERNATIVO EN LA ENAP

Desde hace más de 10 años se lleva a cabo un seminario del libro alternativo en la ENAP, UNAM, el cual es dirigido por el Dr. Daniel Manzano Águila, -su interés es promover este género artístico y su objetivo ha sido, crear libros alternativos para la obtención del título de licenciado en Artes Visuales en la ENAP.

⁷³ Párrafos realizados por Gutierre Aceves y Leticia Miranda, *Editoriales Alternativas*, 1984, pp. 2-3.

“Páginas de imaginaria”, expuesta en La Casa Universitaria del Libro, en 1995, dentro del Taller de Producción del Libro Alternativo, en la ENAP.

Aquí el artista a través de su capacidad creativa encuentra las múltiples posibilidades que le ofrecen los diferentes materiales, previendo lo que en un futuro puede resultar como un libro diferente al tradicional.

*“El artista se ha dado a la tarea de transformar sus obras en libros, con el deseo de hacer llegar su producción plástico-visual a un público más amplio y por medio de la imaginaria de cada página, introducir al espectador a un mundo mágico y misterioso, ya que para conocer lo que realmente se encuentra en cada libro, se tendrá que establecer una relación íntima y un contacto directo con el objeto”.*⁷⁴

De los 23 libros, 16 fueron elaborados dentro de un seminario taller como opción para obtener el título de Licenciatura en Artes Visuales, de la ENAP.

“Umbral del Objetuario”, es otra exposición presentada en la Galería Luis Nishizawa, en 1996, muestra del Taller de Producción del Libro Alternativo, en la ENAP.

Esta exposición estuvo integrada por 33 libros, realizados bajo una diversidad de técnicas y materiales, de acuerdo a las necesidades expresivas de los 32 participantes que intervienen en la muestra.

Libros de artista, objeto, híbridos e ilustrados, así como videos e instalaciones, que proporcionan un panorama diferente sobre este campo de la producción visual. En donde la forma adquiere expresión y significación.⁷⁵

“Al Abismo del Milenio”, ésta exposición también formó parte del seminario-taller del libro alternativo de la ENAP. Expuesta en el Museo Nacional de la Estampa, integrada por 20 libros realizados por el mismo número de expositores.

Acerca de esta exposición se comenta: que a diferencia de los libros tradicionales, hay que leerlos de otra manera, a través de nuestros sentidos, utilizando el cuerpo.

“Éste interviene en la lectura; se requiere de brazos y piernas para levantar estos libros, se necesita desplegar una fuerza física para hojearlos. Estos libros estimulan los sentidos e invitan a tocar sus propias páginas (cuando las tienen), nos hacen respirar fuerte cuando los leemos, nos invitan a la acción.

⁷⁴ Daniel Manzano, **Páginas de Imaginería**, 1995.p. 2.

⁷⁵ Laura Romero, “El Libro, tema central de inspiración en la cultura”, **Gaceta UNAM**, 1996, pp. 24-25

Aquí la escritura adquiere valores plásticos, la gráfica es también texto y lo mismo se lee, que se mira y se imagina.

Cada uno de estos objetos permita acercarnos a un mundo y a un universo propio, con un lenguaje visual que cada quien maneja, independientemente del material que utiliza para grabar y obtener una estampa determinada.

Podemos apreciar todo un abanico de posibilidades técnicas manipuladas de acuerdo a las necesidades del productor, en su afán por crear algo novedoso dentro del quehacer plástico.

Cada uno de ellos parte de una experiencia y de una identificación del autor con algún aspecto que le preocupa de la vida cotidiana, pasada, presente o futura.

En cada uno de estos libros encontramos una riqueza de signos y símbolos, como un juego que permite al espectador estar en contacto con la obra, para decodificar el mensaje y establecer la comunicación con el espectador.

Detrás de cada propuesta existe un trabajo de investigación y experimentación que lleva al artista a la búsqueda de lo inesperado o irreverente, al desconcierto y al asombro, a lo imposible y lo posible.⁷⁶

“Libro objeto: Variaciones sobre la aprehensión total”, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, en junio de 1997, en Morelia Michoacán.

Un total de 25 autores, 12 procedentes de la UNAM, y 13 de la ENAP, en la ciudad de México.

Fue el resultado del trabajo dentro del seminario-taller de producción del Libro Alternativo, que dirige el maestro Daniel Manzano Águila, en la ENAP.

25 ejemplares que van desde lo formal hasta el empleo de materiales reciclados.⁷⁷

“Para tí soy libro abierto”, significa un libro sin límites, los parámetros los da el propio espectador al descubrir todo un universo de posibilidades al sumergirse mediante la caricia, por medio de cualquiera de sus sentidos, en el espacio, en la forma o en el contenido.

Esta exposición también fue presentada en la Galería Luis Nishizawa, en octubre de 1997, que proporciona horizontes infinitos en la creación de este tipo de piezas artístico-visuales.⁷⁸

A partir de éstos comentarios que surgen de las presentaciones, introducciones, de catálogos y reportajes de estas exposiciones de Libro alternativo comenzaremos a especificar sobre el libro alternativo.

⁷⁶ Beatriz Vidal, *Al Abismo del Milenio*,.....

⁷⁷ Demetrio Olivo, *La voz de Michoacán*, la voz del pueblo hecho periódico, 1997.

⁷⁸ Daniel Manzano, *Para tí soy libro abierto*, 1997.



(6) Autor: Daniel Manzano.



(7) Autor: Pedro Ascencio.

Fuente: Fotografías tomadas por la autora dentro de una exposición de Libros Alternativos en la Sala OllinYolixtli.

2.2 CARACTERÍSTICAS Y DEFINICIONES

Los libros brindan al lector experiencias sustitutivas, siendo con demasiada frecuencia nuestro único camino de llegar a conocer lugares, personas o formas de sentir. Desde este punto de vista, los libros encierran cierta cualidad mágica, un misterio esencial que va contenido en su interior y que está reservado a quienes lo lean.⁷⁹

El libro renace como una fuente inagotable de posibilidades plásticas, poéticas, de color forma y espacio, con una multiplicidad variable; sean sociales, existenciales, políticas, psicológicas y eróticas, por mencionar algunas.

Dos conceptos del libro de artista a veces contradictorios entre sí: existe el libro impreso como obra de arte portátil, barato, accesible por su gran tirada y reproducido bajo el control del artista por medios mecánicos o electrónicos (offset o fotocopia); su finalidad es evitar la exclusividad del sistema comercial de las galerías y críticos, estableciendo así una relación directa con el público; el segundo concepto es el *libro objeto*, que investiga más los aspectos formales inherentes al libro, como su contenido semántico.⁸⁰

⁷⁹ Howard Golstein, *Libros de artista en Ma.* p. 35.

⁸⁰ Catherine Coleman, *op cit*, p. 36.

Algunos libros sólo contienen palabras y algunos solamente ilustraciones, la mayoría combinan los dos.

Los materiales sencillos, baratos y efímeros, de ciertos volúmenes, brindan un elocuente contraste con el papel grueso y las lujosas encuadernaciones de obras, más caras, esmeradas y duraderas.

El contenido tiene una gama, que va desde la filosofía hasta el erotismo, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso.⁸¹

Libros de artista, son obras de arte visual, hechos por artistas. Sin embargo, los artistas producen declaraciones de carácter filosófico y crítico, autobiografías y otras clases de escritos que no podrían catalogarse como obras de arte visual.

El artista se convierte, en contra de la opinión popular, puesto que no escribe libros, sino textos, como lo aclara Ulises Carrión: “un escritor escribe textos, no escribe libros”. Aunque un texto puede existir en numerosos y distintos formatos, sin que altere su significado fundamental.

El *libro de artista*, al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de *forma y contenido*. El alma no puede existir sin el cuerpo en este caso, las formas visuales y físicas con componentes fundamentales del significado.⁸²

La característica más radical es, seguramente la táctil del medio. Mirar la cubierta, o una simple abertura a doble página no será bastante. La mera vista, sin que haya un contacto físico, priva de información acerca de cómo aprecia el tacto el papel suave, brillante o tosco y barato de un libro.

No es normal que el *libro de artista* este colgado de las paredes, donde sea inalcanzable. Sus dimensiones le convierte en un medio óptimo para la difusión de estilos e ideas.

El **espacio** en un libro es algo más que la suma de los gruesos de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales. El exterior es el espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es ya un área más íntima.⁸³

Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, serialización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artista o libros artísticos. Éstas, no son las únicas

⁸¹ Barbara Tannenbaum, “El medio es sólo una parte, pero un parte importantísima, del mensaje **Libros de artista** en *M...*, pp. 18-22.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

características posibles, pero si constituyen una ayuda para definir el medio y las maneras que un libro se distingue de una pintura o escultura.⁸⁴

2.2.1 CARACTERÍSTICAS DE LIBRO ALTERNATIVO POR ULISES CARRIÓN

Ahora Ulises Carrión, nos recuerda, que tengamos muy presente lo que el establece, para poder “catalogar” e incluir a determinadas publicaciones, con el término de *libros de artista* y que a partir de él, surgen ciertos lineamientos que seguiremos para poder incluir nuestra propuesta en esta categoría.

- *Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de ellos, es percibido en un momento diferente; un libro es también una secuencia de momentos.*⁸⁵
- *El lenguaje escrito, es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo.*
- *El libro es una secuencia espacio-temporal.*
- *Es considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje, no sólo literario e incluso cualquier otro sistema de signo.*
- *Puede existir como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo tal vez un texto, que acentúa, que se integra a esa forma.*
- *La escritura del texto, sólo es el primer eslabón en la cadena que va sólo del escritor al lector.*
- *El artista-escritor actualiza su idea de secuencia espacio-temporal, por medio de la creación de una secuencia paralela de signos lingüísticos o no.*
- *Cada página es diferente, es creada como un elemento individual de una estructura (el libro), en la que tiene una función particular que cumplir.*

ESPACIO

- *La utilización del espacio es un rasgo de la poesía escrita.*
- *Se establece un espacio concreto, real, físico –la página–.*
- *Un libro es un volumen en el espacio. Es el terreno real, el elemento de la comunicación por la palabra impresa: su aquí y su ahora.*
- *El espacio existe fuera de la subjetividad. El espacio impone sus propias leyes de la comunicación.*

⁸⁴ Bárbara Tannenbaum, *op cit*, pp. 23-24.

- *El libro es un objeto de la realidad exterior, sujeto a condiciones objetivas de percepción, existencia, intercambio, consumo, utilización, etc.*

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: el libro.

LENGUAJE

- *Transmite ideas, imágenes mentales.*

Esta transmisión de imágenes mentales, parte siempre de una intención.

- *El lenguaje es radicalmente diferente del cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga así mismo, en busca de formas, de series de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales.*

- *Las palabras del libro pueden ser originales del autor o ajenas. -El escritor escribe muy poco, o tal vez no lo hace.*

ESTRUCTURA

Nada, ni nadie existe aisladamente, todo es un elemento de una estructura.

Toda estructura es, a su vez elemento de otra estructura. Todo lo que existe son estructuras.

LECTURA

Para leer el libro de artista, es preciso aprender del libro, en tanto su estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.

- *Cada libro requiere una lectura diferente.*
- *El ritmo de la lectura cambia, se apresura, se precipita.*
- *A menudo, no es necesario leer todo el libro entero.*
- *La lectura puede cesar en el momento, en que se ha comprendido la estructura total del libro.*
- *Hace posible una lectura más rápida.*
- *Leer un libro es percibir secuencialmente su estructura.⁸⁶*

⁸⁶ Todas estas anotaciones que nos hace Ulises Carrión en el texto de “El arte nuevo de hacer libros”, nos ayuda a entender de mejor manera, lo que es un *libro de artista* y los elementos del cual esta formado: el espacio, la estructura, el lenguaje y la lectura. De los cuales debemos partir, para ir formulando nuestra propuesta de libro alternativo, pp. 1-10.

2.2.2 BRUNO MUNARI Y EL LIBRO

Bruno Munari, al hablar del libro hace la comparación entre la utilidad del libro como un continente de textos y no como forma de expresión artística. Recordándonos la forma tradicional, en que todos reconocemos al decir la palabra libro:

- *Cuando se habla del libro, se piensa en textos.*
- *Es escaso el interés dedicado a los caracteres tipográficos y menos aún al espacio en blanco.*
- *Se puede utilizar el material con el que se hace un libro, excluido del texto, como lenguaje visual.*
- *El papel es utilizado, comúnmente como soporte de texto y de las ilustraciones, y no como sujeto "comunicante" de algo.*
- *Siempre el texto era el tema del libro, y no el propio libro como objeto comunicante.*
- *Cada papel comunica su cualidad. Y ésto, es algo que puede utilizarse como elemento comunicante.*
- *Se puede experimentar con los formatos de las páginas. Si se utiliza una serie de páginas iguales, comunica monotonía⁸⁷*

A partir de todos estos comentarios respecto al libro, surgen los libros ilegibles y los prelibros.

"El libro ilegible permite abrir las páginas al azar, empezando por donde se quiera, proseguir y volver atrás, para componer y descomponer cualquier posible combinación.

*Los libros ilegibles realizados con distintos materiales, fueron expuestos por primera vez en la librería Salto en 1950, a través de unos pocos ejemplares hechos a mano. Uno de estos libros fue editado por el Museum of Art de Nueva York, en 1967. Existen también los prelibros, que son un conjunto de objetos que pareciesen libros, pero que fuesen todos distintos, para la información visual, táctil, matérica, sonora, térmica, pero todos del mismo formato como los volúmenes de una enciclopedia, que a la vez contiene todo el saber o por lo menos muchas informaciones."*⁸⁸

Estos libritos son pequeños porque deben tener la facilidad de ser manipulados por un niño de tres años, serán confeccionados con materiales distintos, con distintas encuadernaciones y naturalmente con colores distintos y cada librito llevará un único título igual para todos: LIBRO.

Estos libritos son tan sólo estímulos visuales, táctiles y sonoros, para dar la sensación de que los libros son objetos que tienen sorpresas dentro.⁸⁹

Podría afirmarse que cada libro contiene un mensaje distinto y que el niño recibe distintas informaciones a través de todos sus receptores sensoriales. El objetivo de estos libritos es,

⁸⁷ Bruno Munari, *Como nacen los objetos*, sf, pp. 218-222.

⁸⁸ *Ibid*, pp. 224- 226.

⁸⁹ *Ibid*, pp. 232- 236.

para acercar al niño desde pequeño al libro, y no darle todo digerido, para que al momento de experimentar y jugar, le ayude a pensar, imaginar y aprender, asimilando al libro como parte de su vida, y pueda aumentar sus conocimientos sobre los hechos y comprender muchos aspectos de lo que está sucediendo, mientras los libros le despiertan otros intereses, para vivir mejor.⁹⁰

2.2.3 CARACTERÍSTICAS DE UN LIBRO ALTERNATIVO

1. *El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso e impresión del libro.*
2. *El libro puede o no llevar texto. Las palabras en el libro alternativo, no son las portadoras del mensaje.*
3. *El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.*
4. *El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.*
5. *El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.*
6. *El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.*
7. *Se puede decir, que el libro de artista es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos.*⁹¹



El libro alternativo, es un libro no-convencional, debido a su espíritu cambiante, un libro donde el artista, decida ciertas características que, debe tener a través de ciertas modificaciones.

(8) Claudie et Francis Hunzinger "Livre de cendres", 1984.

Fuente: Libro francés p. 129. (Material del Archivo del Seminario - Taller del Libro Alternativo).

El *libro de artista* responde a las necesidades del artista de comunicar una experiencia individual, mientras que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada y calculada del mercado.⁹²

El libro Alternativo se divide en: libro ilustrado, libro de artista, libro objeto e híbrido.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Daniel Manzano, **Características y Clasificaciones de los libros de alternativos.** (Material fotocopiado del seminario taller del libro alternativo).

⁹² Catherine Coleman, op cit., p. 36

El libro no desaparece sino que se transforma; es el caso del libro objeto.

La expresión libro de artista significa, tal vez, un libro como cualquier otro, con la salvedad de que se realizó: el formato o el contenido, por un artista.

2.2.4 LIBRO ILUSTRADO

Es el resultado del trabajo del escritor en conjunto con el dibujante o grabador, tiene a menudo un formato imponente y se presenta como trabajo precioso, lujoso, de muchísimo valor, impreso en papel de algodón (de alta calidad), con grabados originales y una selección de tipografía refinada y muy cuidadosa, hecha a mano.⁹³

Tiene un tiraje necesariamente limitado ya que tiene un alto costo de producción, puesto que debe satisfacer las presiones de la fabricación artesanal. Así como el gusto por lo raro de los coleccionistas; siendo destinado a un público que, aunque es exigente, también es escaso.

Esta tradición del libro bello, es específicamente francés, nació a finales del siglo XIX, cuando bajo el impulso de editores cuyo papel fue y sigue siendo decisivo, varios pintores brindaron su talento al servicio de textos literarios.⁹⁴

También pueden utilizarse materiales reciclados, como papeles de baja calidad, desecho y lo cual no demerita ni modifica el valor de la obra.

Este libro sugiere una reacción en contra de la vulgaridad introducida por los mecánicos de reproducción. El libro ilustrado se ofrece de cierta manera como la forma moderna del libro de estampa.⁹⁵

Otra característica del libro ilustrado es, que éste es considerado prioritariamente la obra de un escritor -generalmente un poeta-, por el cual es identificado, siguiendo el prejuicio que otorga a la poesía una superioridad natural sobre las artes plásticas. Según Matisse, "el pintor es el segundo violín", que debe dejar el paso al escritor, al que le otorga la luz, ilustrándolo en el sentido etimológico del término.⁹⁶

⁹³ Daniel Manzano, **Características y Clasificaciones de los libros de alternativos**. (Material fotocopiado del seminario taller del libro alternativo).

⁹⁴ Daniel Manzano, **Introducción a los libros de artista**. Material fotocopiado del seminario taller del libro alternativo). *sf.* p. 3.

⁹⁵ Ibidem.

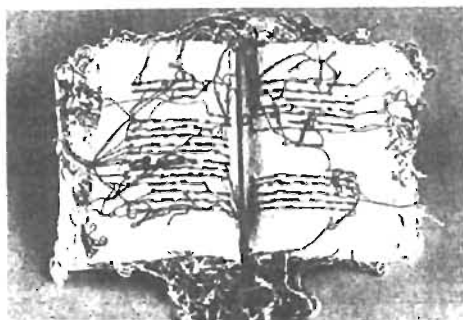
⁹⁶ Ibidem.

2.2.5 LIBRO DE ARTISTA

Lo contrario al libro ilustrado, en éste, el artista escribe sus textos, que deberán guardar una estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sinúmero de medios. Utilizando medios gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc.⁹⁷

Este libro propone otra concepción de fomentar el amor por los libros. A pesar de ser más modesto tan sólo por su formato, el proyecto que lo sustenta es mucho más ambicioso, ya que el libro de artista en su totalidad, concebido por un artista, en quien recae la responsabilidad de la idea y de su ejecución, la auto-edición, es además un fenómeno frecuente.

La realización del libro se efectúa con los medios que ofrece la imprenta industrial, sobre papel convencional.



Gracias a su dualidad, el artista, es autor de los textos, y creador de las imágenes, éste logra proyectarse plenamente. Desde un principio escoge sus diferentes medios de comunicación (fotografía, dibujo, texto) en función de su posible combinación y de las relaciones de complementariedad que desea experimentar.⁹⁸

(9) Maria La-i : (sains titre), 1980.

Fuente: Libro francés p. 129. (Material del Archivo del Seminario - Taller del Libro Alternativo).

El libro de artista no es más que la parte visible o elemento desprendido de todo un proyecto compuesto al cual hay que hacer referencia si queremos esclarecer la significación y medir su interés.

En el libro de artista, el autor produce un trabajo original, que puede ser más o menos logrado, de compaginación, de organización, de secuencia de imágenes, de coordinación de textos y de fotografías, etc. Por otro lado este trabajo sobre el libro expresa una segunda tarea de interpretación o de reelaboración de la obra inicial.⁹⁹

Por libro de artista proponemos, un libro que es por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta. Esto implica que no es un simple contenedor, es parte de la expresión y de la significación de éste.¹⁰⁰

⁹⁷ Daniel Manzano, **Características y**, p. 10.

⁹⁸ Daniel Manzano, **Introducción...**, pp. 3-4.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibid., pp- 4-5.

El libro está fuertemente ligado al offset, con un efecto inmediato para la comunicación y es accesible en costos. El artista hoy ha descubierto una forma de complementar sus ideas con este soporte: la fotocopia.

Con las técnicas de Xerografía, litografía, serigrafía, fotografía, el artista ha formado muchos libros que no se habían hecho antes.

2.2.6 LIBRO OBJETO



- El libro objeto se remite así mismo, es el libro mismo el sujeto de investigación. No está tratado como un mero soporte de información.

- *"Pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica.*

- *Es una experiencia exterior lo que define más que nada como objeto antes que como libro.*"¹⁰¹

(10) Libro realizado dentro del seminario-taller de Libro Alternativo. Autora: Liliana Raquel Sánchez Ramírez. Libro objeto refrigerador, 2003, técnica: combinal painting.

Fuente: Fotografía tomada por la autora dentro de la exposición en la Ollin Yolixtli. 2004.

- *"Comunica a través de su forma, estructura y textura. Es un objeto íntimo y manejable.*

- *El libro sin escritura puede o no funcionar como un libro.*

- *El libro objeto es de edición limitada o única, por decisión del autor.*

- *El libro objeto, contradice la filosofía del libro como espacio alternativo, es un objeto precioso, lo contrario del planteamiento del arte conceptual, Fluxus, performance, video y las otras expresiones multimedia".*¹⁰²

En este tipo de libros se puede mezclar tintas, crear nuevos colores, que se pueda imprimir en toda clase de superficies, tales como tela, cartón, triplay, plástico, etc.

Son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo.

El término libro objeto en sí envuelve una producción heterogénea, que se divide en dos tendencias, la primera remota a los poemas-libros de los surrealistas y a las encuadernaciones

¹⁰¹ Ibid, pp. 5-6.

¹⁰² Catherine Coleman, *op cit*, pp. 35-40.

realizadas a mediados de los años 30, por George Hugnet, para los libros de sus amigos, que transformados, bautizó con el nombre de "libros-objeto".¹⁰³

En el libro de artista, de origen más reciente, se inspira más bien en las técnicas de collage de Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo realismo o del uso que hace el Arte Póvera de los materiales de recuperación.¹⁰⁴

El libro es considerado como un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria. El privilegio otorgado por el libro objeto, a la experiencia táctil sobre la lectura va a la par del lado del creador, con la prioridad dejada a la manipulación en detrimento del concepto o del contenido.¹⁰⁶

Es debido a que al mismo tiempo, que se afirma la superioridad de la invención manual y que se llevaba al libro hacia el objeto único; que el libro objeto no restaura a su alrededor, esa aura que describe Walter Benjamín como el aquí y el ahora del original. Es realizado esta asociación paradójica entre la creación de una obra única (en la mayoría de las veces) y el abandono de su valor aurístico, como el libro-objeto aporta al fenómeno de artista una contribución interesante en la medida en que ésta obliga a relativizar la oposición, a veces sumaria, entre lo Uno y lo Múltiple.¹⁰⁷

2.2.7 LIBRO HÍBRIDO

Se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores; reúnen características de los libros de: artista, ilustrado y objeto; ya sea en su totalidad o parcialmente. Por más excepcionales que sean algunas de estas últimas, con respecto al conjunto a veces se encuentran sin embargo entre las mejores logradas o las más fecundas.¹⁰⁸

Se considera que los cuatro tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno tipos son deberá ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les clasifique a cada uno, con un carácter individual.¹⁰⁹

¹⁰³ Daniel Manzano, *Introduc....*, pp. 5-6.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Daniel Manzano, *Características y*, p. 10.

¹⁰⁹ Ibidem.



El libro de artista muestra una gran amplitud de horizontes inmersos en la creación de este tipo de objetos artístico-visuales y ofrece simultáneamente un abanico de posibilidades propicias para la su creación, libros que además de ver, tocar y oler, provocan al espectador una relación íntima, surgida de la experimentación que en acto comunicativo, se establece el contacto directo entre objeto y la presencia activa del actor-espectador.

(11) Libro presentado en una exposición de libro alternativo en Ollin Yolixtli. Autor: Giovanni Mendoza.

Fuente: Fotografía tomada por la autora dentro de la exposición, 2004.

El artista debe convertir los soportes en el lugar de los acontecimientos y ser capaz de renovarse a cada instante, con el fin de que sus productos artístico-visuales, coadyuven en la búsqueda y encuentro de otras formas de expresión que le permite adquirir o enriquecer un lenguaje visual con características propias.

En estos *“otros libros, los no libros, los alternativos, los propositivos, los marginados, los independientes y dentro de ellos los de artista, objeto e híbridos, realizados bajo cualquier técnica, color, forma; cuyo contenido puede llevar implícitos aspectos existenciales, psicológicos, eróticos, mágicos, sociales y económicos entre otros, no pueden ser visto dentro de una vitrina, es necesario que cumplan otra función: que el espectador los conozca, no sólo a través de la mirada, sino también, mediante la manipulación táctil (requiriendo de brazos y piernas), para que se involucre, tanto en su contenido determinado, como dentro de este arte nuevo de hacer libros.*¹¹⁰

La producción de libros alternativos (como género), es un campo que no se agota, como tampoco puede agotarse la producción de pinturas, esculturas o grabados, en donde se retoma, no sólo técnicas, materiales y herramientas, sino temas que son motivo para nuevas propuestas.¹¹¹

¹¹⁰ Daniel Manzano, *Para ti soy libro abierto*, 1997, p.2.

¹¹¹ Ibidem.

CONCLUSIÓN

Por lo expuesto he concluido en el capítulo del libro alternativo descubro:

A partir de que el hombre crea la escritura, inventa el papel, la tinta, la imprenta y en consecuencia da origen al libro.

Tenemos ahora el conocimiento que desde nuestros antepasados ya existían los prelibros, los libros transitables, todos éstos los podemos encontrar en los códices, en las tallas en piedras, los pergaminos y los papiros, observando que no sólo de papel estaban hechos los libros, sino de muchos otros materiales.

También puede observarse que el libro alternativo surge como género artístico a partir del siglo XX, con los futuristas y el manifiesto de Marinetti. Que a partir de los sesenta entra en mayor apogeo de manera simultánea con la poesía experimental y visual.

En la segunda parte del capítulo se conocen los diferentes tipos de libros como: libro de artista, este realizado en su totalidad por el artista; el libro ilustrado, que es un trabajo conjunto con un escritor; libro híbrido, éste puede tener características de los diferentes tipos de libros; los libros transitables, éstos son por aquellos donde transitamos para conocerlos y comprender su lectura; y el libro objeto, aquél donde pierde su función como soporte de información en favor de su manifestación escultórica u objetual.

Encontré entre el material del taller varias exposiciones del libro alternativo realizadas en Latinoamérica y en México; exposiciones del seminario del libro alternativo, llevado a cabo en la ENAP, desde hace más de 10 años, dirigido por el Dr. Daniel Manzano Águila, para promover este género artístico, y por el cual se busca obtener el título de Lic. en Artes Visuales.

Conocí las características del libro alternativo como:

- * el que un libro de artista puede tener o no texto;
- * tiene una estructura y lenguaje diferente al del libro tradicional, éste será determinado por el artista que lo produce;
- * puede estar elaborado de diversos materiales, todos los que la imaginación del artista permita;
- * no es necesario leer todo el libro para comprender su mensaje, en cuanto se comprende su estructura y su lectura puede dejar de leerse;
- * puede ser realizado en pintura, escultura, grabado, multimedia y también utilizar los medios de impresión alternativos, como el offset o la fotocopia.

Ahora al conocer las características de libro objeto se va a vincular con la fiesta brava a través de los objetos que se están representando, de los cuales hablaré en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3 LOTERÍA GRÁFICA –TAURINA: LIBRO OBJETO.

3.1 DESARROLLO

3.1.1 LOTERÍA

Son muchísimos los artistas mexicanos que han participado en promociones o haciendo billetes de lotería: Diego Rivera y Rufino Tamayo entre ellos. Incluso también algunos de los pintores jóvenes han visto sus obras reproducidas en los pequeños billetes que se ofrecen en todas las esquinas.¹

“Nada más peligroso para el hombre es un repentino cambio de fortuna. La fortuna no sólo es ciega, sino que ciega a quienes abraza.”²

Hasta hace poco, el azar era un elemento del juego, de posibilidades, de formas geométricas que se pueden alternar casualmente; formaba parte de un lenguaje y de unas matemáticas secretas. Ahora los artistas tienden cada vez más a enfatizar en el azar su rasgo de destino: *el juego es la vida*.³

“El azar no dice nada, no puede ni quiere decir nada, es un ruido sin forma, ni significación. Y sin embargo, la lotería hace feliz a la gente produciendo sólo números al azar, cantados como bendiciones, como la lectura solemne de un decreto de la Divina Providencia”⁴

“La aventura, en el lenguaje, en la calle o en el sueño, viene a romper el inmenso muro del hastío de las situaciones previsibles y de la rutina cotidiana. Por la brecha abierta a partir del choque con una fortuna, puede surgir el enfrentamiento con lo maravilloso”⁵

“Los sentimientos religiosos dan gracias a Dios y a la Virgen de Guadalupe por la milagrosa Lotería. Descifran las cartas, el café, los augurios, como presencias elocuentes que quieren decir algo. Una moneda arrojada al aire o una margarita deshojada o un libro abierto por donde caiga, no se leen como ruido estadístico, sino como señal, mensaje, diálogo con la eternidad.

¹ Alberto Ruy Sánchez, “Estética de la suerte”, *El arte de la suerte*, 1997, p.22

² Jan William, “La suerte Furtiva”, *El arte ...*, p.77.

³ Alberto Ruy Sánchez, *op cit*, p.22.

⁴ Gabriel Zaid, “Lecturas de azar”, *El arte ...*, p. 25.

⁵ Lourdes Andrade. “Villa en la baraja surrealista”, *El arte ...*, p.75.

*Poner en marcha un mecanismo aleatorio (hacer girar el ánfora con los números del sorteo, soltar un pajarito amaestrado para que extraiga una frase escrita en un papel doblado, partir la rosca de reyes, agitar el cubilete, barajar) es como sacar una antena al infinito para escuchar lo que me dice”.*⁶

Jugar a la lotería es tratar de sintonizar con la Divina Providencia, darle oportunidad a Dios de intervenir en mi vida, negar que el éxito se deba únicamente a mi esfuerzo, afirmar la gracia frente al mérito. También es afirmar la igualdad fundamental, en lo que todos somos hijos de Dios, aunque a unos les da más y a otros menos.⁷

“La suerte es una bendición, una palabra del cielo. Hasta la mala suerte tiene un sentido más profundo y llevadero como voluntad divina.

*La suerte es gracia; inmerecida, injusta, pero amorosa y dialogante, tanto si colma de bendiciones, como si lo despoja de todo.”*⁸

3.1.2 ANTECEDENTES

El juego de la lotería es de origen europeo, el cual se jugaba en los salones de Francia e Italia, de ahí pasó a España y luego a México. En Italia, en 1543, se le llamaba Lotto y consistía en sacar 5 números de un total de 90 (actualmente en México hay un juego muy similar llamado *Melate*, con la diferencia que en este caso son 6 números de 47), cada número estaba asociado con una o más figuras de imágenes; se decía que cuando uno soñaba con esas imágenes se les estaba revelando él o los números que debería jugar. Como se verá más adelante muchas de estas figuras se conservaron en el juego de lotería mexicana.⁹

Existen referencias al juego de lotería en México desde los primeros años de la Conquista, por lo que es interesante tanto el tema como por los objetos encontrados.

Los conquistadores hispanos introdujeron en México, el gusto por los naipes, Cortés mismo era gran jugador de baraja, lo cuenta Bernal Díaz, y también refiere el soldado cronista que un tal Pedro Valencia fue él quien primero usó las cartas en Nueva España; las pintaba en pedazos de cuero de un viejo atambor. En las largas noches del campamento permitía don Hernando que se entretuvieran sus soldados, no estaban siempre en paz en sus juegos,

⁶ Gabriel Zaid, *op cit*, pp. 25-28.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Andre Martínez, **Ensayo sobre el juego de la lotería mexicana**, [www.andremartinez.net/tareas/ en mayo20041/sociedad/ loteria/ investigación ensayo-lotería mexicana](http://www.andremartinez.net/tareas/en_mayo20041/sociedad/loteria/investigacion_ensayo-loteria_mexicana). Consultada: 16 /06/04.

apostando su oro, no quedan tranquilos con los vaivenes de la suerte y entonces armaban agrias disputas seguidas por golpes y cuchilladas.¹⁰

La natural propensión por los juegos de criollos, indios y mestizos; extendió su interés a todas las clases sociales que llegaron a practicar el juego, hasta sufrir la desenfrenada pasión por éstos, sobre todo los juegos privados y los de suerte. Esto ocasionó, en efecto, la desunión y la ruina de muchas familias ilustres, fomentando a la vez, la ociosidad y la relajación de las costumbres en todos aquellos (hombres y mujeres que los practicaban). Así lo demuestran los innumerables bandos que durante tres siglos de coloniaje se publicaron para combatir dichos juegos: "las desgracias que ocasiona en esta capital, el abominable vicio de toda clase de juegos, son bien constantes y notorias... sin que las penas de las leyes, reiterados bandos prohibitivos, son ejemplares hechos, ni aún la misma experiencia de estas funestas resultas, hayan bastado a remediar tan detestable vicio"¹¹.

A medida que crecía la ciudad, también fue creciendo la inmoderada pasión por el juego. Se establecieron garitos por dondequiera y en ellos había constantes grescas y riñas peligrosas entre inconformes y gananciosos a la buena o a la mala. Hasta en uno de los patios del palacio virreinal estaba instalado, entre otros juegos; uno de baraja, perpetuamente lleno de gente alharaquenta que se desplumaba muy de lo lindo de día y de noche, pues a ninguna hora se cerraba la timba.¹²

Este vicio o este nuevo hábito encauzado de manera inteligente por el bien, se orientó para que fuese en lo futuro un beneficio para los pobres desvalidos, que les diera alivio en su necesidad, lo que dio origen a la lotería. De un mal se derivó un bien. Ésta fue la idea que tuvo el rey Carlos III, al establecerla en sus dominios de la Nueva España.¹³

En la metrópolis como en América el juego de la lotería con cartones y la rifa de objetos, a pesar de su prohibición, era cosa común y corriente en casi todas las poblaciones, celebrándose principalmente en los colmados y en las botillerías, sede también de otros pasatiempos que perseguían las autoridades.

"Francisco Xavier de Sarria, vino a México, allá por 1767, a buscar bienes de fortuna, como tantísimos otros españoles, sin mayor trabajo; hombre inteligente, de iniciativa y muy dinámico. Pronto se dio cuenta de que en la Nueva España, todos rendían con gusto a la pasión del juego, y al momento ideó

¹⁰ Artemio De Valle Arizpe, "Breve historia de la lotería en México, *El arte de...*, p. 31.

¹¹ José Cordoncillo Samada, "Historia de la Real Lotería en Nueva España", *El arte ...*, p. 45

¹² Artemio De Valle Arizpe, *op cit*, p.31.

¹³ *Ibidem*.

establecer una lotería que no fuese exclusiva del virreinato, sino que participaran de ella todos los países católicos del mundo".¹⁴

El activo don Francisco Xavier Sarria, hizo mil diligencias en la corte; entabló largas negociaciones y sus convincentes argumentos a todos dejaron satisfechos de lo conveniente que era establecer una Lotería en México.

En 1769, Carlos III expidió un mandamiento para que se implantara la lotería en la Nueva España y que el mismo don Francisco fuera quien delineara su plan e hiciera el reglamento que había de regir, y que él y no otro fuese también quien gobernara como su director.

Se fijó en México el 7 de agosto de 1770, en las esquinas de las calles por donde había tránsito, el largo y circunstanciado reglamento. Toda la gente comentaba de muchos modos, ya que en aquella época sosegada sucedían pocas cosas importantes de que poder hablar con interés.

El primer sorteo, con un fondo de 84,000 pesos, fue el 13 de mayo de 1771; el segundo se verificó el 13 de julio y en el hubo tres premios grandes de diez mil pesos, de ocho y de seis; los billetes se bajaron de valor: costaban solo cuatro pesos.

Después del éxito creciente, dispuso que en vez de cada dos meses se celebraran los sorteos cada 40 días, con un total de nueve al año.

En la capital era en donde se vendía el mayor número de billetes, pero muchos los adquirían para después negociarlos. Los compraban en la colecturía principal y luego convertían sus casas en alegres garitos para sortearlos, con lo que obtenían reprobables ganancias y granjerías y no faltaban, por ende, desórdenes.

Con esas rifas conseguían los ricos excelentes ganancias, porque sacaban el doble o triple de su precio.

Los premios mayores no siempre eran del mismo monto. Como estaba claro que era un magnífico negocio, se empezaron a establecer en México otras loterías similares y aun "loterías" que explotaba el clero y que tenía píos nombres de santos. También las monjas hacían rifas de dinero, y hasta el mismo virrey Revillagigedo quiso establecer otra lotería con buenos premios, destinada a obras públicas, esta propuesta fue negada por Carlos III. Al estallar la guerra de Independencia, decayó la lotería, como tantas otras cosas. Al consumarse ésta en 1821, la Lotería estaba en pésimas condiciones.

Pronto renació de su miseria y le empezó a bullir el dinero, pues el Congreso Constituyente la instituyó de nuevo con el nombre de Lotería del estado, pero sólo hasta 1831 empieza a funcionar con regularidad y con el mismo buen éxito.

Debido a malos manejos fue desacreditándose rápidamente hasta convertirse en una auténtica carga. Para quitarle su descrédito se dispuso en 1843, que pasara a depender de la Academia de Pintura de San

¹⁴ *Ibidem.*

Carlos, regida por personas honorables, para que se sostuviera ese establecimiento con sus productos. Gracias a limpios manejos se la hizo volver al favor del público y pronto se le acabó la negra fama que tenía encima, con lo que logró nuevos y grandes acrecentamientos.

Don Benito Juárez decretó la creación de la Lotería Nacional y prohibió que hubiese otra semejante en la república, con lo cual en 1861, dejó de estar en poder de la Academia de San Carlos y se consagró de nuevo para acrecentar las entradas del gobierno. También suprimió algunas rifas pequeñas con las que se sostenían casas de beneficencia, como la de Cuna, el Hospicio de Pobres, el Hospital del Divino Salvador para mujeres dementes y algunas otras que se consagraban a la enseñanza.

En tiempos de Sebastián Lerdo de Tejada volvieron otra vez numerosas “loterías” a invadir la ciudad. Como la del Ferrocarril de Toluca, la del Conservatorio, la de La Compañía Lancasteriana, etc. Llegaron a existir alrededor de 30 o más, con distintos nombres y fines.

La Lotería del Ferrocarril y la Nacional se refundieron constituyendo así una sola en 1881 y desde esa época hasta el año de 1915, no deja de funcionar regularmente y de obtener ganancias con señalado aumento.

Durante los años de la Revolución, pero fundamentalmente en 1915, Venustiano Carranza, la suprimió por razones políticas y morales. Sin embargo, el presidente Adolfo de la Huerta, vuelve a establecerla en 1920, procurando se aplicaran las mismas razones por las que fue creada, destinándose sus ganancias directamente a la Beneficencia Pública.¹⁵

3.1.3 DESCRIPCIÓN

En la lotería o rifa de cartones se usaban éstos, divididos en diversos cuadros, que se distinguían no sólo por los diferentes naipes de la baraja, sino por las diversas figuras o por los números; siendo tan generalmente conocido el juego de esta clase de lotería.

Cuando los cartones eran de números no gritaban los nombres como son conocidos, sino los que se les había asignado en el juego; así decían: “las palomitas”, el 22; “las alcayatas”, el 77; los anteojos de Pilatos, el 8.¹⁶

En la lotería por figuras tampoco mencionaban los nombres de éstas, sino frases alusivas. Así por ejemplo gritaban: “el que le cantó a San Pedro”, ¡el gallo...!; “el abrigo de los pobres”, ¡el sol...!; “la perdición de los hombres”, ¡la dama...!; “la pelona”, ¡la muerte...!, “el amigo de los hombres”, ¡el perro...!¹⁷

Es un juego para niños y adultos, aunque los adultos en muchas ocasiones apuestan quien acaba primero. Y es muy común jugarla en la ferias de los pueblos o en alguna kermesse,

¹⁵ Ibid, pp. 32-35.

¹⁶ Atonio García Cubas, “Fiestas del azar en Tlalpan”, El arte...., pp.47-51.

¹⁷ Ibidem.

donde uno puede ganar otros juguetes, como cochinitos de barro, muñecos de trapo o rifles de madera.¹⁸

La lotería es un ritual que consiste en reunirse en torno a una mesa, para jugar, siendo una tradición, que gracias nuestros ancestros se la transmitieron a sus hijos y éstos a los suyos, convirtiéndose entre nosotros, en algo común, familiar.¹⁹

• *Este juego consta de un paquete de 54 cartas o naipes con figuras como son: el sol, el diablo, la dama, el catrín, etc., y otro paquete de tableros en donde se encuentran 9 o 16 copias reducidas de las mismas figuras.*²⁰

• *El juego de la lotería es un pasatiempo usual de las ferias mexicanas. Es común encontrar en las ferias populares un puesto de lotería con 20 o más jugadores, tratando de ganar alguno de los premios ofrecidos, donde el gritón hace versos para cada una de las figuras.*

• *Esto conlleva gran cantidad de aspectos sociales, por esto a la gente le gusta tanto y es un juego que sigue estando presente.*

• *En el juego de la lotería mexicana, se plasman algunos aspectos psicológicos de la cultura latina, como el machismo, la opresión a la mujer, la conquista española, la erradicación de culturas prehispánicas, la postura ante la muerte, etc.*

• *Existen cartas donde están representadas algunas costumbres, como el día de muertos, la bandera, las peleas de gallos, etc.*

• *El juego de lotería a pesar de tener varios siglos de haberse creado, sigue siendo parte muy importante de la cultura latina, especialmente mexicana. No hay que olvidar que las cartas representan diferentes aspectos de nuestra cultura.*²¹

3.1.4 LOTERÍA GRÁFICA (PROPUESTA)

Antes de comenzar a hablar sobre el libro alternativo, como propuesta para desarrollar esta tesis, se hace un paréntesis sobre la técnica a utilizar para este trabajo que es la xilografía. El interés surge por retomar el valor cultural y tradicional del quehacer en el grabado en madera, siendo uno de mis objetivos, recordar así el trabajo que, a través de los tiempos, han elaborado artistas de la talla de Goya, Picasso, Posada, Manilla o Gironella. El regresar al trabajo sobre la plancha en madera, vinculando de nuevo a la Tauromaquia, se convierte en un homenaje a esos grandes grabadores, que nos dejaron testimonio, del origen y de la evolución en el toreo.

¹⁸ **Juguetes mexicanos- Lotería.** <http://www.juguetesmexicanos.com/loteria.htm>.p.1

¹⁹ **¿Tradicional lotería mexicana?** <http://todito.com/paginas/noticias/45345.html>. Consultado el 16/06/04.

²⁰ Andre Martínez, *op cit*, pp. 1-2.

²¹ Ibidem.

La xilografía ha sido la técnica, con la que mejor me he identificado durante varios años dentro de la carrera de Artes Visuales y ahora como egresada sigo atraída por ésta maravillosa técnica. Los motivos son varios como: el resultado tan inmediato que se obtiene al tallar sobre la plancha de madera y así plasmar nuestras vivencias anímicas; por todo el proceso de experimentación e impresión sobre diferentes materiales y que no sólo podemos imprimir en el clásico y tradicional papel de algodón, sino que ahora lo que estoy proponiendo es la tela satinada, sedosa y brillante; en formatos también diferentes al ortodoxo papel rectangular o cuadrado. Y que a partir de la creación de una serie de grabados inspirados en la tauromaquia, pueda presentar mi visión ante ésta y origine un juego de lotería con todas estas imágenes, con una técnica tan rápida, tan intensa, violenta y mucho muy expresiva, al trabajar con esos contrastes de blancos y negros, o también jugar con los grises creados por las diferentes gubias y las distintas formas en cómo tallar la madera.

Sabemos que: *“La xilografía, es un procedimiento en relieve. Esto significa que lo que se imprime son las porciones dejadas en realce al tallar la madera, mientras que el papel queda en blanco en las partes de incisión de la plancha.”*²²

*El grabador para realizar su visión, se afana por arrancar con el hierro puntiagudo pedazos de madera; por lo que en cada talla, en cada movimiento de su navaja, tiene que calcular el efecto final de la impresión. Su mano ya no resbala sobre la superficie, tropieza con la oposición de la materia. El esfuerzo, mayor o menor, depende de que la navaja siga la fibra o la corte. Para el grabador, la línea es la talla en la madera que ejecuta su mano y todavía va a extenderse en la estampa, en la vibración de alguna curva, de ahí que el espectador pueda sentir el vigor de esa mano que manejó la navaja y venció la resistencia del material. Cada talla es algo definitivo. La porción de madera, una vez quitada de la plancha está irrevocablemente eliminada y aparecen la hoja como línea blanca, como fondo blanco. Ésto obliga al artista a lograr un trabajo preciso; donde al empuñar la navaja debe pensar en las consecuencias que puede tener cualquier movimiento suyo en el acto final de la impresión.*²³

3.1.5 ANTECEDENTE

Existen juegos relacionados con el tema taurino; dentro de los cuales podemos mencionar los siguientes: El Juego de Oca de Guadalupe Posada y otro de Manilla, hay también dos barajas

²² Paul Westheim, *op cit*, p.49.

²³ *Ibid.* pp.195-199.

taurinas realizadas, una por: Carlos Ruano Llópis y otra de Antonio Navarrete, artistas y pintores totalmente taurinos.

Ahora bien, la propuesta siguiente es de una actual lotería gráfica taurina.

3.1.6 ORIGEN

El origen por crear una lotería con el tema taurino como propuesta de libro objeto es la siguiente:

- *Me interesa retomar un juego tradicional: “la lotería”, que está muy arraigada a nuestra cultura y que a través de ella, podemos aprender infinidad de cosas, y que nos la han transmitido desde hace varias generaciones; vinculada con la Tauromaquia donde su enfoque será con un aspecto igualmente lúdico y didáctico; más no crítico.*
- *Existe la necesidad de acercar, a través de este juego a diversos tipos de espectadores y a un público más amplio que el de las artes plásticas, al grabado y a la fiesta brava.*
- *A través del juego trato de eliminar el aspecto sanguinario y cruel, por el que gran parte de las personas debido a la falta de información, critican a la fiesta de los toros; sobre todo a partir del maltrato al animal, por creer que éste se encuentra en desventaja frente al hombre y por su apariencia sangrienta en como muere el toro.*
- *A partir de esta lotería, conocerán la fiesta de los toros como parte de nuestra cultura, a diferencia de otro tipo de actividades que tienen excesiva difusión. Y no sólo un determinado deporte tenga la exclusividad y acapare la atención de tantos espectadores latentes que existe a nuestro alrededor.*
- *Se trata de motivar a los espectadores a darse la oportunidad de conocer la fiesta brava, como un valor cultural; toda ella matizada de color, arte, de vida y muerte.*
- *Pero también conozcan al grabado en madera a través del juego, ya que personas no relacionadas con las artes plásticas, no lo conocen; por tanto al pensar en artes plásticas lo relacionan con pintura o escultura; el grabado queda segregado y sólo es conocido por la gente del medio artístico y cultural.*

- *Pero sobre todo, porque este juego sirve para jugar, tocar, divertirse, lancear. Al mismo tiempo que se juega la lotería, se conoce parte de la esencia de la fiesta brava y al grabado.*

- *Debo admitir que soy muy aficionada a la fiesta de los toros; me interesa conocer más sobre este tema, y que no voy a tratar de cambiar el pensamiento de los que son antitaurinos, pero sí poder despertar esa chispa, ese interés a otros espectadores; presentando a la fiesta brava, con diversos aspectos por los que podemos ser atraídos hacia ésta.*

- *Al mostrar esta visión de la tauromaquia, puedo observar, que es un tema en el cual existe demasiada información visual e histórica para hacer fotografía, grabado, pintura, escultura, y continuar el quehacer para nuevas propuestas artísticas. Ya grandes artistas (mencionados anteriormente), abordaron el tema, a veces tan peligroso, pero tan lleno de valor y de múltiples instantes de plasticidad.*

3.1.7 PROPUESTA INICIAL

La idea original para esta propuesta fue modificándose, aunque no del todo en su parte teórica. Sí, en cuanto a formatos y soportes de impresión. En el transcurso del seminario y, al conocer más sobre el tema del libro alternativo y sus infinitas posibilidades para la realización de este tipo de libros, me ha ayudado a proponer un libro objeto como lotería taurina.

Porque ahora se realiza un *libro propositivo, alternativo, un otro libro*; con las técnicas que cada quien ha decidido manejar y que hemos trabajado durante todo un proceso de formación en el taller. Mi caso es el grabado en madera.

Al inicio de este seminario se había planeado realizar una lotería más convencional y tradicional; siempre pensando que la técnica sería la xilografía para su elaboración.

Sólo estaba planeada una lotería impresa sobre papel de algodón en un formato regular (rectangular para ser más precisa) tanto las cartas como el tablero, de dimensiones no tan convencionales (proponiendo un tamaño más grande al usual), utilizando un color de tinta para su estampación.

La cantidad de las imágenes contempladas para esta propuesta de baraja será de: 54 (imágenes) piezas diferentes, así como de sus correspondientes (6) tableros.

Siempre pensé en una lotería muy gráfica y tradicional, sin incorporar técnicas de las “no tan nuevas tendencias” (neográfica), puesto que siempre he trabajado con la xilografía como medio de expresión y comunicación para transmitir mis pensamientos y emociones.

Para retomar y seguir continuando con el quehacer planteado por los artistas ya mencionados que han enfocado parte de su obra al tema taurino.

Ahora bien, comenzaré a describir mi propuesta; dentro de la cual, es importante mencionar los elementos principales utilizados como soportes de impresión, y como objeto mismo de representación iconográfica (el capote y la muleta), al verlos nos remiten de inmediato a los toros.

Éstos objetos se interponen en la confrontación del hombre y la fiera, que además son los intermediarios entre la vida y la muerte; vehículos de comunicación y al mismo tiempo de expresión; que son instrumentos de: enseñanza, arte, defensa y engaño, instrumentos de torear.

3.2 BITÁCORA

3.2.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO

Al recordar cuando ocurrió mi primer encuentro con los toros, el 2 de febrero del año 2003, se convirtió en una experiencia que no olvidaré. Antes yo era de las personas que estaban un tanto en contra de este tipo de enfrentamientos del hombre con el animal, y mi pensamiento fundaba su principal crítica a la crueldad que se cometía contra el animal. Pero este primer encuentro con la fiesta de los toros modificó totalmente mi forma de pensar y de emitir juicios frente a algo que yo desconocía en lo absoluto; por eso, esta primera visita a los toros me marcó profundamente y me incentivó para comenzar a realizar una serie de más de 50 grabados con este tema, de escala pequeña, bajo las técnicas de: grabado en madera, linóleo y punta seca sobre acrílico. La fiesta de los toros simplemente me deslumbró y fue como un motor para continuar grabando.

A partir de esta fecha comencé a asistir a corridas de toros, en la Plaza México y en otras localidades, como son en Satélite, en la Plaza “La Florecita”; en el “Relicario” de Puebla; en el “Palacio del Arte”, en Morelia, en San Pedro Xalostoc. Así comenzó mi interés y afición por las corridas de toros, tanto por su color, como por esa lucha del hombre contra la fiera, por esos momentos que jamás serán iguales unos a otros, y no se repetirán, por ese misticismo y rito

que encierra el festejo, la danza del hombre con el toro; danza de la vida con la muerte; de esa lucha de poderes y de dominio, de la vida que se juegan los toreros cada tarde que salen al ruedo y pisan la arena, de ese enfrentamiento contra la muerte, es como toda una filosofía frente a la vida, así es como lo percibo.

Desde abril de 2003 cuento con un registro fotográfico de las corridas de toros a las que asisto.

Conociendo diferentes plazas, además de la Monumental Plaza México; fue en el interior, específicamente en Morelia, Michoacán, donde tome mis primeros rollos de fotos. En una corrida realizada en el Palacio del Arte de Morelia, donde terminé deslumbrada por la fiesta brava, creciendo mi interés cada vez más por conocer todo acerca de los toros y de lo que hay alrededor del festejo, por lo que decidí que ese fuera el tema para desarrollar esta investigación.

Y a capturar imágenes... claro, en las plazas que se podía... Así mismo, fui eligiendo mis imágenes predilectas, tomando fotos de todos los momentos de la lidia, desde que las cuadrillas están a punto de salir al ruedo, en la puerta del patio de cuadrillas, el paseillo, el momento en que el toro sale al ruedo, el comienzo del primer tercio: (de la brega), es decir, cuando empiezan a enseñar al toro a embestir, de los picadores y los toros cuando acuden al caballo; el segundo tercio (la colocación y ejecución de los tres pares de banderillas) y del tercer y último tercio (la faena de muleta y la estocada); hasta el arrastre del toro por las mulillas, y la salida de los toreros al concluir el festejo exitosa o desagradable.

3.2.2 ELECCIÓN DE IMÁGENES PARA LA REALIZACIÓN DE LAS XILOGRAFÍAS



Ahora bien, al elegir las imágenes para realizar toda esta serie de Tauromaquia, me he basado en fotografías de algunos libros, periódicos, porque me faltaban dentro de mi archivo ciertos momentos para hacer más amplia esta representación de la corrida de toros.

(1) Bocetos y fotografías para la realización de los grabados.
A partir de ésta imagen todas las fotografías son tomadas por la autora.

Principalmente son imágenes de fotografías que he tomado durante todo este tiempo de recolección, y captura de instantes; que a mi parecer se convierte en una obra más auténtica, cuando nosotros mismos realizamos todo el proceso, para dar origen a un grabado: desde la elección del encuadre, el momento ideal, la ampliación y elección de la imagen lo que finalmente sirve para realizar una xilografía teniendo a la foto como referencia.

Las imágenes utilizadas para esta propuesta, llevan cierto orden cronológico,²³ que reflejan los diferentes momentos que transcurren durante toda la corrida, así como los personajes más representativos e importantes de la corrida, los diversos momentos de la lidia, los lances, los pases, la estocada, hasta los percances, que pueden acontecerse en una corrida y que nunca es predecible lo que vaya a suceder cada tarde... En cuanto un toro pisa la arena puede suceder todo lo imprevisto...

De ahí que se cumpla con uno de los más bellos versos de Lope de Vega, que a su vez quedó enriquecido por el matiz gramatical del torero español Pepe Luis Vázquez cuando se le preguntaba a éste, cual era su concepto del toreo. Su respuesta fue la que se ha dicho, acudiendo a Lope de Vega: "El toreo es algo que se aposenta en el aire..., y luego desaparece".²⁴

²³ José Francisco Coello Ugalde dice: Más que un orden cronológico, es la sucesión de un orden temático, subsumido a una especie de ciclo ritual, que así como se cumple puntualmente en su parte estrictamente marcada por la tradición, así también se cubre con la de carácter crematístico o de lucro, según se quiera entender, tanto por parte de actores, como de espectadores que participan de manera casi puntual; sentido que marca un calendario por medio del cual se rigen los destinos de la continuidad del espectáculo. Parece cumplirse una vez más con el ciclo agrícola, pero también, con el ciclo que marca, por ejemplo, el hecho de que la temporada de toros en México debe comenzar, según lo marca la costumbre, el último domingo de octubre o el primero de noviembre. De esa forma, año tras año, mientras no estén presentes los conflictos entre autoridades y empresarios, ese ritmo no será alterado.

Y se trata de no alterar, porque coincide con el hecho de que la temporada de lluvias ha terminado, así que los toros están (o deben estar, según el reglamento) en su mejor punto de desarrollo. Ese comenzar en noviembre coincide con el hecho de que ha terminado, o está por terminar la larga temporada española. Los toreros están en su mejor condición y claro, varios de ellos, tienen entre sus propósitos dar continuidad a sus temporadas, por lo que se repite y se cumple con aquella antigua conseja de "hacer la América", insinuante frase que puede plantear un doble discurso. Por un lado, el hecho de enriquecerse y "llevarse" el oro americano. Pero por otro, el que se consoliden como figuras internacionales no de una. Sí de varias temporadas, que no sólo ocurre en México. También en otros países sudamericanos.

²⁴ José Francisco Coello Ugalde. Cita a Lope de Vega.

Los temas y títulos para estas imágenes son los siguientes:

- | | | |
|-----------------------|--------------------------|------------------------------|
| 1. Picador. | 19. Desplante. | 37. Novillo. |
| 2. Rueda un toro. | 20. Alternativa. | 38. Comada. |
| 3. Ayudado por bajo. | 21. Cite de banderillas. | 39. Remate. |
| 4. Monosabio. | 22. Yéndose del toro. | 40. Percance. |
| 5. Molinete. | 23. Arrastre. | 41. Salida en hombros. |
| 6. Farol. | 24. Las banderillas. | 42. Larga cambiada. |
| 7. Suerte de capa. | 25. Gaoneras. | 43. Verónica. |
| 8. Vuelta al ruedo. | 26. Cite de muleta. | 44. Natural. |
| 9. Brindis. | 27. Parando a un toro. | 45. Toros. |
| 10. Niño torero. | 28. Pinchazo. | 46. Muerte. |
| 11. Alguacil. | 29. Descabello. | 47. Derribo de un caballo. |
| 12. Saludo al tercio. | 30. La brega. | 48. Perfilándose para matar. |
| 13. Vaquilla. | 31. Volapié. | 49. Estocada. |
| 14. Pase por alto. | 32. Pase de pecho. | 50. Suerte de varas. |
| 15. Banderillero. | 33. Torera. | 51. Toro. |
| 16. Trasteo. | 34. Revolera. | 52. Puntillero. |
| 17. Redondo. | 35. Media verónica. | 53. Chicuelina. |
| 18. Cambio de tercio. | 36. Paseillo. | 54. Novillero. |

Siempre se ha proyectado realizar una serie de 54 imágenes, trabajadas en xilografía.

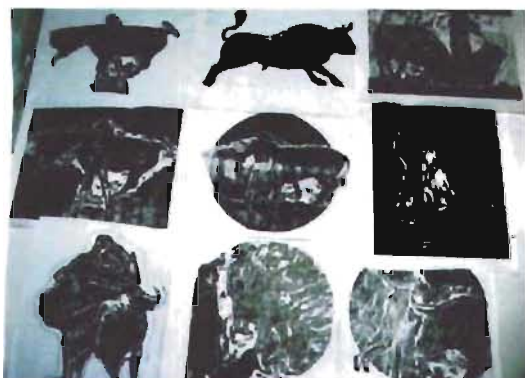
Inicialmente ideaba presentar imágenes de personajes dentro de una corrida de toros, desde un espectador, un matador, el juez, el taquillero, el fotógrafo, el vendedor, el toro, el alguacil, el monosabio, los músicos, e incluir a todos los posibles personajes que encontramos en una corrida, las partes de la plaza, los objetos y utensilios de la fiesta. Una idea demasiado amplia para tan sólo 54 imágenes; y faltaban incluir, los pases, los lances, los percances, el paseillo, etc.

Al comenzar con la elaboración de la serie de grabados, fueron trabajadas 12 placas simultáneamente; me concentré en, sólo incluir imágenes de lo que sucede en el ruedo: el encuentro de toro y torero. Determiné que sólo me interesaba mostrar a estos dos elementos de la lidia, los que forman el festejo, y anexando otros más como al alguacil, al monosabio y subalternos. Porque son el motivo principal por el cual acudimos a la plaza de toros; aunque también el juez, es sumamente importante en la corrida, pero me enfoqué primordialmente más lo que pasa en el ruedo, incluyendo también a un niño torero, un novillero, demostrando que desde la infancia existe afición. Al igual que a una vaquilla, a un grupo de toros, un novillo, manifestando así el desarrollo de un toro, desde que son utilizados para la tienta, hasta que salen con sus cuatro años o más de edad, por la puerta de toniles, fuertes, con sus carnes musculosas y poderosos.

Además de incluir los personajes relacionados directamente con la lidia dentro del ruedo, los tres tercios, también existirá la tragedia, de la cual ningún torero está exento: un percance o cornada, o simplemente la salida en hombros, o la vuelta al ruedo de un torero.

Los tipos de lances o pases, revelan el uso y movimiento, cómo se ven, estos instrumentos dentro de la corrida, con los que el torero enfrenta al toro.

3.2.3 ESCALA Y FORMATOS DE LAS PLACAS



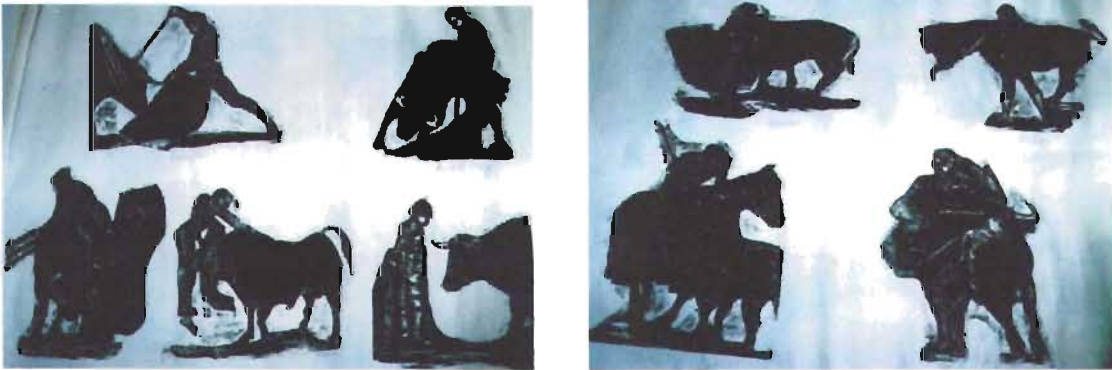
(2) Primeras pruebas de estado.

• La **escala** para estas imágenes inicialmente son de 20 x 25 cm o 25 x 20 cm, horizontal o vertical. Este tamaño se ha optado porque no quería que fuese tan pequeño, por los detalles que este tipo de imágenes demandan, pero tampoco demasiado grande, por la necesidad que requiere una baraja, de ser manejable y transportable, además porque se realizará la impresión de grabados sobre cada capote.

• El **formato** originalmente rectangular, rompía mucho con la composición del soporte de impresión, el cual se fue alterando, para buscar, una mejor manera de integrar la forma dentro del espacio o soporte de impresión.

- Se imprimieron los primeros 11 grabados en el formato rectangular: horizontal y vertical. De los cuales se sacaron otras pruebas de impresión, para experimentar con la figura recortada. Sólo recortadas en el papel; sin la necesidad de cortar aún la madera con la caladora; ya que se trataba de adecuar mejor la figura sobre el fondo.
- Posteriormente se recortaron 4 imágenes en un formato circular, aproximadamente de 20 cm de diámetro; pero seguía cortándose la imagen. Que tampoco funcionó del todo, por el sentido del círculo que aún encierra la composición, pues la idea principal es imprimirlos en formatos semicirculares, así que se descartó esta idea.

- Finalmente, se llegó a recortar toda la figura, realizada sólo en la impresión (prueba de estado); experimentando con 4 grabados, lo primordial para estas imágenes solo es la silueta de las imágenes, obteniendo como resultado grabados de toros y toreros exclusivamente, (no importando en lo más mínimo el espacio que los rodea. Con éstas imágenes recortadas observo, que la idea de mi proyecto funcionaba mejor, sobre todo para realizar las impresiones sobre los capotes. Abriendo más la imagen y la composición, no la encierra como lo hace el rectángulo y aún el círculo.



(3 y 4) Pruebas de estado impresas sobre papel revolución.

- Al obtener mejores resultados, decidí recortar todas las placas de madera, dando como resultado formatos muy irregulares, de acuerdo a la forma de cada imagen. Dejando únicamente las siluetas.

3.2.4 MATERIALES DE PRODUCCIÓN, EXPERIMENTACIÓN E IMPRESIÓN



(5) Placas de madera recortadas.

- El **material** para realizar la serie de grabados es sobre **triplay** de ceiba de 6 mm. Éste tipo de madera es muy suave, manejable y me he acoplado muy bien al trabajar con esta madera.
- Las placas se barnizaron con goma laca, para que en determinado momento pueda obtener negros intensos a la hora de imprimir.

— Al observar las primeras imágenes recortadas, decido cortar las restantes que están en proceso de realización.

— Ya está decidido que el soporte donde se van a imprimir son capotes de brega a tamaño natural, tal y como los usan los toreros para la lidia.

— Se han impreso pruebas de estado en papel revolución de sólo 27 imágenes y de las siguientes 12 se imprimieron pruebas sobre diferentes tipos de telas.

De estos 12 grabados, se imprimieron:



- ❖ 2 en satín blanco; retomando el color de los pañuelos, que utilizan los espectadores, para pedir que otorguen un premio cuando así lo requiere una buena faena. La tela, de textura muy suave, manejable y brillante.

(6) Pruebas de impresión en diferentes tipos de telas.

- ❖ 2 en raso rojo; tomando como referencia el color de la muleta y de la sangre; color muy significativo, que siempre estará presente. Su textura es también muy suave, manejable, delicada y sedosa.
- ❖ 2 en tela plastificada de color rosa fluorescente, remitiendo un poco al color de los capotes de brega. Y así probando sobre este tipo de material, más rígido con más forma, siendo un material más bien tieso; que se quiebra y resulta ser algo pesada. Demasiado contrastante y vibra mucho el negro por lo brillante y fuerte del color rosa.
- ❖ 2 en plástico amarillo; de igual manera remitiendo al color del mismo capote de brega, pero por su parte interior. Este tipo de plástico con tela, también da buena forma, pero es menos rígido y brillante, resulta ser también pesado aunque manejable. Y algo difícil para su confección.
- ❖ 1 prueba se realizó en loneta, como si fuese también un pañuelo, pero resultó ser más convencional, como si se imprimiera sobre papel de algodón. No deja de ser un buen

soporte pero es muy rígido, un poco más que el plástico, por el apresto que contiene esta tela.

- ❖ 2 se imprimieron en satín amarillo, color tradicional que usan para los capotes de brega. El resultado fue interesante por el tono amarillo oro, recordándonos los tonos dorados que son siempre muy vistosos dentro de la fiesta brava, sobre todo en los bordados de los trajes de luces y en los capotes de lujo, empleados únicamente durante el paseillo, siempre tan llamativos y brillantes. Este material también resulta muy suave y manejable.

Al inicio se pensaba buscar una tela tipo loneta, con cuerpo y que fuera manejable, para que se parecieran más a los originales capotes de brega; pero fue difícil encontrar esta tela debido al ancho que requería por el tamaño de cada capote y por el color en específico: rosa y amarillo.

Al obtener los diferentes resultados de las impresiones sobre las diferentes telas y plásticos, observando sus cualidades y defectos, he tomado la decisión de trabajar con el satín y el raso, puesto que son materiales más adaptables, no tan pesados; por su sedosidad y brillo. Siempre recordando simultáneamente a los capotes de paseo.



Todavía antes, de decidir los colores para los capotes, se recortó y confeccionó un capote de loneta a un tamaño más pequeño que el natural; se hizo una prueba de impresión con 11 imágenes.

El resultado fue interesante, ya estaba experimentando con la impresión sobre el formato semicircular y observando los problemas que se derivan al imprimir sobre este tipo de espacio. Como la colocación de éste sobre el tórculo.

Me pareció que se puede jugar con la composición sobre este formato.

(7) Capote impreso en loneta.

La cantidad de imágenes proyectada para éste, era inicialmente de 9 placas, pero hubo un error al imprimir y se convirtió en 11. Demasiadas para un capote tan pequeño que limitó jugar más con la composición.

Así mismo me seguía convenciendo más en utilizar los colores representativos de la fiesta, que se utilizan en los instrumentos para torear.

Busco la tela lo más ancha posible y lo que encuentro es de 150 cm. Decido unir por la parte central (radial) la tela, en vez de cocerla por los costados como lo observo en el capote original.

Prefiero unir las dos mitades por el centro que anexarles los trozos por los dos costados; así la tela se ve más estética, porque a la hora de imprimirlos iba a molestar la costura lateral cerca del diámetro. Entonces se cortan dos lienzos de 200 x 200 cm para cada mitad de un capote y se una por la parte del radio. Así cada capote se conforma de 400cm por cada color. Lo cual requiere mayor cantidad de tela de la que estaba estimada, pero podrá haber menos margen de error a la hora de imprimir los lienzos en el tórculo.

La tela brillante se elige, porque es muy típico, dentro de la fiesta, la seda y el oro, después de probar con varios tipos de soportes (telas) me iba convenciendo que esta tela es la mejor opción por ser muy adaptable. Se busca que sea: atractiva y llamativa para el lector espectador, que le invite a tocarla al momento de verla; por su ligereza, cargarla y manipularla, a diferencia de utilizar una tela más rígida (parecida a la que se utilizan normalmente para torear), porque podrían suceder dos cosas: primero le llame la atención al lector-espectador, y le de curiosidad de tomarla, por la forma, el tamaño y textura, para jugar con estos instrumentos (el capote, básicamente) y posteriormente, después de cargarlos por unos minutos debido al peso de éste pierda el interés y lo deje en su lugar, de donde lo tomó.

El color rosa, el amarillo y el rojo. Los tres tradicionalmente conocidos por todos los taurinos, para quienes no los conocen, es importante recalcar su importancia emblemática, y sobre todo que cada uno de esos tonos tiene como significado de su uso en diversas partes de la lidia. El rosa y el amarillo se utilizan para el primer tercio y el rojo para el tercero (la muerte del toro).

Estos colores son muy significativos, parte elemental dentro de la indumentaria del torero. El color rosa, dentro del discurso católico, que está muy relacionado con la fiesta brava; se refiere a la alegría moderada, es un color amable, lo utilizan en los domingos de las semanas de cuaresma.

El rojo es el color de la sangre, de la fertilización de la fé, de la pasión, tomar la sangre del toro o de ofrecer la suya.

El amarillo, es un color de astucia, de eternidad, de los rayos de luz, es muy parecido al dorado, aunque para los toreros es de mala suerte.

Por lo tanto, he decidido que los soportes de impresión para la lotería sean los siguientes:

Para los **tableros** se utilizarán los **capotes** de brega a tamaño natural; la tela es raso mexicano en color rosa y amarillo.

Para la **baraja** se utilizarán como soporte unas **muletas** de formato muy pequeño, con su respectivo estaquillador a escala, la tela es raso en color rojo y satín amarillo por su interior.

El objetivo: trabajar sobre materiales diferentes a los convencionales, proponiendo estas telas y formatos como soportes de impresión.

La cantidad de tela para los capotes es de 24 metros de raso rosa y 24 metros de raso amarillo; más 12 metros de raso rojo. Y para los impresos en papel, se necesitan más de 20 pliegos de papel de algodón guarro super alfa.

Al tener toda la tela, se procede a cortarla, con la plantilla que se obtuvo del capote natural. También se recortan las 54 muletitas a partir de una plantilla de 50 cm de diámetro que he diseñado. Y el papel guarro también se divide en 8 partes iguales de 28 x 38 cm.

Entonces se imprimen pruebas de estado en papel revolución de las 54 placas. Así observo que algunas de ellas les faltó trabajo y habrá que retocarlas, la mayoría casi se encuentran terminadas. Después de dejarlas secar, comienzo a recortarlas, como si fueran calcomanías, solo un margen de no más de 1 cm. alrededor de cada imagen. Para experimentar cual es lo que funciona mejor para darle la secuencia espacio-temporal dentro de cada capote.

3.2.5 Edición

Para esta propuesta he decidido que la edición será de la siguiente manera:

- ❖ Se imprimirán las 54 imágenes en sus respectivas muletas;
- ❖ Los capotes tendrán 16 imágenes cada uno; lo cual se repiten los grabados aproximadamente en dos ocasiones, para completar los 6 capotes.
- ❖ Y de las 54 imágenes se imprimen como parte de la edición 3 copias más en un octavo de papel de algodón guarro super alfa.

Así que se imprimirá 1 imagen sobre una muleta, más sus respectivas 3 copias en papel de algodón. Más aparte las impresiones en los capotes. Esto sumaría la cantidad de 54 placas x 4 copias obteniendo 216 impresiones; más 16 imágenes por 6 (capotes) igual a 96. Resultando 312 impresiones en total.

- ✓ En la primera sesión se imprimen 14 imágenes en papel guarro, con sus tres copias, cada una y su impresión en tela; más 4 impresiones de cuatro placas diferentes y de otras 6 imágenes se imprimen sólo en tela (muletitas).
- ✓ La siguiente vez, decido imprimir las placas sobre todas las muletas restantes (34) en total.



(8 y 9) La tela esta a punto de ser cortada, de los dos colores con el molde del capote original.

Después de hacer varios bocetos, para elegir la composición de las impresiones sobre los capotes, la más adecuada está decidida, será en forma radial lo que significa imprimir:

- ❖ 5 imágenes en la parte más cercana a la orilla.
- ❖ 3 en la parte más cercana al centro del capote, de manera aternada. Arriba y abajo, como zig-zag.

De esta manera no pierde el sentido del círculo, ni lo rompe, sigue con el movimiento y la forma del capote.

- ✓ La siguiente sesión comienzo a imprimir el primer capote. Éste lo imprimo en dos partes, sin armar, cada lado contendrá 8 imágenes. Para hacer el registro, se dibuja sobre papel kraft la mitad del capote, el cual se colocará del lado opuesto al volante del tórculo (el centro o radio del capote hacia fuera y hacia abajo) la parte del círculo interno queda hacia arriba, de lado del rodillo y se fija con maskin tape, y después se procede a colocar la tela sobre el registro, el cual decido ir desenrollando la tela sobre la platina y no tensarla.

- ✓ Posteriormente se procede a armarlo y se confecciona, obteniendo el primer capote terminado. En una sesión siguiente ya teniendo las impresiones en las muletitas, comienzo a imprimir las siguientes 9 imágenes sobre el papel de algodón (guarro super alfa).

De manera simultánea mandé hacer una cajita de madera para mi contenedor de las muletitas, que mide 50cm x 28cm x 10 cm de profundidad, con una abertura de 20 x 25cm, una ventana, para que se vea desde afuera (sólo sugiriendo) lo que contiene esta cajita de luces y logren asomarse los pequeños objetos que contiene.

Esta caja estará decorada a la manera de un traje de luces, remitiéndonos al torero. Para la decoración de esta caja es necesario buscar entre mi archivo de fotografías e imágenes donde se puedan apreciar los trajes de luces y la forma en como están decorados. Y al tener ya una referencia, voy a decidir como decorar esta cajita. Claro no copiando de manera idéntica, pero si tener opciones para hacer una composición de acuerdo a la forma del contenedor.

Después de todo el proceso de observación y elección de imágenes, he adquirido satín negro para forrar la caja. Primero le pego fieltro negro a la caja de madera, para que al primer contacto no sea demasiado dura, sino más confortable y agradable al tacto; ésto es por su parte externa, por la parte interna donde van estar las muletitas, dobladas, de diferentes formas, la forro de color rosa, recordando al color de las medias que usan los toreros para cubrir sus pantorrillas; que cualquiera que sea el color de su traje, con el que se viste, siempre combina con el color de sus medias.



(10-13) Imágenes del proceso del forrado de la caja.

He indicado como estará la impresión en las muletas, del primer capote y el contenedor; otra parte elemental de la muleta es el estaquillador, (el palillo por el cual el lidiador sujeta la muleta, para torear). Para la realización de los correspondientes 54 estaquilladores, encontré no lo mejor, si lo más cercano, palitos de madera redondos, común y corrientes; los que sirven para las manualidades de los niños, en la papelería de enfrente de mi casa.

Al tratar de hacer las incisiones para hacerlos a semejanza de un estaquillador normal, pude percatarme de inmediato, que no eran los adecuados, eran muy duros para tallarlos y desmerecían el trabajo, de la impresión y de la confección de cada muleta. Al momento de armarlos, se abrían y se veían muy corrientes.

Entonces, ya había pensado en la madera balsa, así que compré unos trozos de forma cuadrada de 79mm. de grosor, (más adecuados para este trabajo) y comencé a tallarlos, enseguida observé la calidad, se prestaban muy bien para este trabajo. Hice la prueba con el primero ya cortado a 23 cm, tallé las incisiones correspondientes, lo redondí por un lado; fue muy adecuado y posteriormente lo lijé, para darle un mejor acabado, el resultado fue satisfactorio.



(14-15) Imágenes de las muletas y los 54 estaquilladores terminados.

Cortados los 54 estaquilladores de 23 cm de largo, prosigo a tallarlos y después limarlos, por un lado se redondea (por la punta) y se adelgaza; por el opuesto se le hacen unos biseles y se tallan, partiendo de la mitad a la orilla 3 curvas en cada esquina a lo largo de los trozos de madera, completando 12 tallas, esto es para redondear el palillo de donde se sujeta con la mano.



(16 y 17) Muleta en proceso de armado con el estaquillador.

Teniendo los 54 estaquilladores tallados se procede a limarlos y laquearlos con barniz transparente (en spray), para proteger la superficie y endurecer un poco este material. Por el lado cuadrado, donde se biseló se le inserta una armella dorada y pequeña, en proporción con su tamaño. Esta sirve para sujetar la muleta por un lado , el exterior y por el centro de la muleta se sujeta con un clavo.

Regresando a la caja de luces, se le ha decorado con abundante lentejuela, con formas curvas por todos lados (desde la tapa, los costados y por la parte de abajo); en sus esquinas tendrán unos tipos alamares (decorados del traje de luces). Se cerrará con broches metálicos dorados y estará unida a la tapa con unas bisagras y unas cadenitas todas en dorado, para que no se abra por completo la tapa.



(17 y 18) Cajita de luces en proceso de decoración.

Por la parte interna se encuentra forrada con el satín rosa y de entretela esponja de 5mm., pegados a cartón caple.

En cuanto a los capotes, se imprimen 2 capotes más en una siguiente sesión. Que, por algunos errores de impresión se deben repetir, porque quedan manchados. Al colocarlos sobre

la platina del tórculo, quedan abultados, otros se mueven al momento de colocar la tela, o al retirarla. Entonces decido comprar inmediatamente la tela que se desperdició 8 metros, para reponerla. Y esta sesión fue un poco decepcionante porque el formato, se me dificultó por imprimirlo del distinta manera: tensándola, y con el registro colocado invertido, del lado del volante del tórculo. Después reflexioné acerca de esta sesión y supe que éstas habían sido las fallas.

En una sesión posterior, después de haber medido la presión del tórculo, proseguí entintar mis placas y colocar el registro del lado opuesto a la vez anterior (el radio del capote por donde se unirán las dos piezas, debe estar del lado contrario del volante del tórculo). Con las placas listas para imprimir, al colocar la tela, la fijé por un lado, (por el centro) y la fui desenrollando poco a poco, hasta dejarla totalmente extendida sobre la platina y la sesión fue exitosa logrando imprimir dos capotes más.

Al siguiente día, acabé de imprimir los 3 capotes restantes repitiendo el mismo procedimiento. Así concluyó la impresión de todos los capotes los cuales están ya listos para su confección.

- ✓ La sesión siguiente se imprimen 9 imágenes, con sus respectivas tres copias en papel de algodón, y posteriormente se imprimen las 18 imágenes restantes, con sólo una copia de cada una porque necesitaba los impresos para reproducirlos en fotografía y armar la carpeta para anexar a esta tesis, que podrán encontrar al final de ella (en la parte de los anexos).
- ✓ El siguiente día de impresión; saco dos copias de 9 imágenes restantes y sólo falta imprimir 9 placas más, las cuales se imprimen en una siguiente sesión, concluyendo todas las impresiones en el papel de algodón.

La pieza o contenedor que va a proteger y trasladar los capotes, será peluche imitación piel de res color café (cortada en forma de una salea de animal), sólo para almacenarlos ya que éstos se montarán sobre unos percheros para su instalación y presentación final del libro objeto.

3.2.6 NUMEROLOGÍA

La cantidad de imágenes para esta propuesta ha sido de 54 piezas, respetando la cantidad de cartas que forma una lotería tradicional. Este número de imágenes lo he decidido por lo siguiente:

- porque hay 3 tercios
- porque son 3 toreros, los que participan en un festejo normal
- porque hay tres pares de banderillas;

Y para un festejo de tres matadores deben haber seis toros;

Sumando 3 tercios + 3 toreros + 3 pares de banderillas dan un resultado de 9.

Nueve, que multiplicado por seis (que es el número de toros para este festejo), nos da como resultado 54 imágenes, tiempos o momentos.

El número de tableros son de 6 piezas, esto va en relación al número de toros, utilizados en una corrida normal.

54: $5 + 4 = 9$

Es lo mismo que: $3 + 6 = 9$

Porque son 3 toreros y 6 toros

3.3 REALIZACIÓN

3.3.1 EL CAPOTE

El capote se utilizaba inicialmente desde la época de los lacayos y plebeyos, como un objeto utilitario, que sirvió para proteger a los nobles, caminando detrás de ellos, para quitar del peligro al caballero, con un simple pedazo de tela. Con el tiempo evolucionó, se hizo más amplio de vuelos y de su uso práctico utilitario, pasó a formar parte de los instrumentos que sirven hoy para el toreo de a pie, como instrumento de defensa y de engaño. De la prenda que formaba parte de la vestimenta del hombre se convirtió en instrumento para el toreo y lucimiento simultáneamente.

*“La capa, ropa larga y suelta, sin mangas, que usan los hombres sobre el vestido, angosta por el cuello ancha y redonda por abajo, y abierta por delante; es el instrumento típico de burlar, torear a pie y el de más vieja tradición. La capa fue la prenda indumentaria más española siempre y, con capa salían a rejonear los caballeros y de ella hacían uso el empeño de a pie”.*²⁵

Se ha llamado, y aún hoy se llama capote, sin gran propiedad. Pues éste era una capa más corta; la de torear, tiene igual o mayor largo que las de vestir. Por la amplitud de su vuelo y por

²⁵ Jorge Hernández Aquiles, “Instrumentos de torear a pie”, *El toreo I*, 2000, pp. 58-59.

la ligereza y flexibilidad de su materia, que hace fácil y eficaz su manejo, fue adoptada desde siempre como el engaño predilecto para torear a pie; sirviendo de defensa o utilizándola como reparo, liada a un brazo como broquel, se usó en la primitiva suerte de acuchillar o matar al toro con espada.²⁶

La capa de torear, que desde hace mucho, por la calidad de la tela y por el color, es inadecuada como prenda de vestir, tiene la misma forma que la de uso indumentario, con esclavina y gran vuelo. Su largura oscila entre 106 cms. y 117cms., según la estatura del diestro que haya de utilizarla. Solían ser de lana ligera, que llamaban lamparilla, y primitivamente de color rojo. Después se empezaron a usar de otros colores, y varió la calidad de la tela. En la de lana, se prendía con facilidad el cuerno del toro y sufría la capa constantes desgarrones. Se empezaron a usar de seda, y hoy son de dos telas de distinto color. Uno de tono rosado. El otro generalmente amarillo, aunque también se usa el azul algunas veces, y de seda natural siempre.²⁷

*“La evolución de la fiesta ha tocado a su manejo, pero no a su forma. Desde que se hace el paseo de las cuadrillas se introduce el capote de paseo, éste es más corto que la capa de brega. El de lujo está recargado de bordados y sobrepuestos sobre alguna tela rica; raso, tabinete u otra semejante. El que llevan los banderilleros son más sencillos, y suelen llevar tan sólo anchas trencillas o galón metálico, y algunas veces decoración más complicada, pero nunca en el grado de los matadores, que llegan a ser verdaderas obras maestras del bordado”.*²⁸

El capote de lujo tan sólo se luce en el paseo de las cuadrillas. Los de brega los lleva el mozo de espadas, y al terminar el paseo se cambia el de lujo por el de brega, y aquél se entrega generalmente a alguna persona en calidad de dedicatoria durante la corrida, que al final vuelve a requerir el diestro para salir de la plaza con él.²⁹

3.3.1.1 CAPOTES-TABLEROS

El capote, originalmente sirve para la brega (instrumento para enseñar al toro a embestir), y se utiliza en el primer tercio, se sujeta con una o ambas manos.

Con éste pueden realizar diferentes tipos de lances como: la verónica, la chicuelina, la revolera, la gaonera, el farol, la larga cambiada, etc.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

El capote es de color rosa por la parte externa o frontal tiene una extensión de aproximadamente 2 metros de diámetro, y su forma es semicircular, como si a un círculo le quitaran un cuarto o menos por su parte superior. Tiene por la parte rosa un tipo olán del mismo color llamada esclavina, y por la parte interna o posterior es de color amarillo.

El capote se maneja con la cara rosa hacia afuera y el lado amarillo hacia el cuerpo del torero.

En el presente trabajo, el capote lo propongo como un tablero de lotería, el motivo es para darle una variación completa a lo que conocemos como el tradicional tablero de lotería (en su forma rectangular y/o cuadrada); como un soporte para las imágenes y para recordar al toreo a través de su forma y presencia en el espacio.

Así, hacerlo más atractivo para el lector-espectador, como tablero de lotería y soporte de impresos, para jugar de manera alterna con el capote.



(19-20) Imágenes de un capote ya impreso extendido y colgado.

Tomo como referencia un capote a tamaño natural que mandé hacer, y así tenerlo como modelo para realizar todos los demás. El original esta confeccionado con la tela en que comúnmente los hacen, tipo loneta de color y su peso es de 2 .5 kilos; demasiado pesado para que los demás lectores-espectadores se animen a manipularlo por un tiempo más prolongado.

La idea más adecuada fue utilizar una tela brillante, manejable, suave y sedosa al tacto, llamativa y atractiva. También porque en la fiesta brava siempre está presente este tipo de telas tan llamativas y que invitan a tocarlas. Simplemente llaman la atención por su brillo.

Establecí que este objeto fuera un soporte de impresión y no un juego de lotería más, con el cual, con el paso del tiempo puedan llegar a aburrirse, convirtiéndose en otro juego convencional y monótono por su forma tradicional de un tablero como los que comúnmente conocemos.

Ahora un objeto doblemente lúdico por el juego de lotería y por el juego al moverlo y manipularlo como uno quiera, si se desea jugar al torero (a ser torero), claro que el toreo no es un juego pero a través de objeto pueda acercar a los demás lectores y espectadores para que conozcan parte de la fiesta brava.

3.3.1.2 COMPOSICIÓN

La composición en los capotes de esta tesis, decidí que fuera radial, después de hacer varios bocetos. Propuse que fuera de esta manera para que no se pierda el sentido del círculo, del movimiento que se ejerce sobre él al manipularlo. Y observé que de esta manera funcionaba mejor porque las imágenes siempre quedan verticales con respecto al centro del capote. Y de esta manera no tiene uno que estar volteando de un lado a otro, de forma incómoda para poder ver los impresos.

Hice varias combinaciones desde la cantidad de imágenes impresas en cada capote, que inicialmente serían nueve y que durante la realización de todo el proceso de elección de imágenes y de impresión sobre los capotes dispuse que fueran conformados por 16 imágenes por cada capote, respetando el número de imágenes de un tablero tradicional de lotería, que oscila entre 9 y 16 imágenes.

La forma en como están impresas las imágenes lleva una secuencia alternada, no está en función de contar una historia de principio a fin, sino de mostrar parte de lo que puede suceder en la lidia de un toro. Muestra una visión llena de sorpresas, que podremos encontrar cuando asistimos a una corrida de toros.

Está conformada por 16 imágenes como ya lo mencioné, pero sólo nos sugieren lo que podría suceder de manera alterna.

Están colocados de manera un tanto al azar, esto no quiere decir que se colocaron como vulgarmente se dice “al hay se vá!”. Se eligieron determinadas imágenes para representar parte de una faena o varias faenas; a través de ellas encontrar sus elementos y componentes de cada tercio dentro de cada capote; para ir decifrando al momento de manipularlos como juguetes para lancearlos o al encontrar cada imagen en cada muletita, al momento de ser voceada la lotería, cuando se juegue.

Descubriendo lo que es un picador, el paseillo, las banderillas, un pase o lance, la muerte de un toro y la salida de un torero al tercio o en hombros.

Para introducir poco a poco al lector al observar y jugar, a través del toreo por medio de los objetos o del juego de lotería.

3.3.1.3 DESCRIPCIÓN

Los capotes están impresos en raso rosa y amarillo, la cantidad de tela empleada para cada capote es de cuatro metros por cada color, 4 en rosa y 4 en amarillo, en total se requieren de 8 metros para cortar los capotes, en su forma circular.

Estaríamos hablando de que cada capote mide de radio del centro de éste al piso, 110 cm, y que de diámetro mide aproximadamente 220cms. Con una esclavina de 15 cm de largo.

Que por sus costados mide 98 cm y por la parte donde se unen 110 cm (por la parte central).

En cada uno se han impreso las 16 imágenes, al momento de imprimir cada capote se seccionó en 2 partes, porque esta unido por el centro (podríamos llamarle radio), ésto es por la extensión de tela que requiere cada capote. Posteriormente se une, se cierra y se le da el terminado final. La dimensión del capote es demasiado grande frente al tamaño de la patina donde se iba a imprimir.

La manera en como quedan las imágenes en cada capote es la siguiente:

1. Monosabio, chicuelina, cambio de tercio, gaoneras, verónica, remate, vuelta al ruedo, toro, farol, cite de banderillas, rueda el toro, volapié, ayudado por bajo, suerte de capa, picador y pase por alto.
2. Cite de muleta, vaquilla, parando a un toro, vuelta al ruedo, cornada, las banderillas, media verónica, niño torero, remate, saludo al tercio, natural, volapié, pase de pecho, cite de banderillas, desplante y suerte de varas.

3. Brindis, gaoneras, cambio de tercio, alternativa, perfilándose para matar, farol, toros, rueda el toro, revolera, muerte, estocada, salida en hombros, molinete, novillo, la brega y el trasteo.
4. Larga cambiada, ayudado por bajo, pinchazo, alguacil, novillero, percance, torera, paseillo, banderillero, verónica, suerte de capa, arrastre, pase por alto, descabello y redondo.
5. Desplante, yéndose del toro, cite de muleta, banderillas, media verónica, monosabio, cornada, novillero, descabello, picador, parando a un toro, toros, alguacil, pase de pecho, arrastre y redondo.
6. Niño torero, pinchazo, larga cambiada, trasteo, saludo al tercio, paseillo, torera, suerte de varas, banderillero, percance, alternativa, natural, derribo de un caballo, vaquilla, perfilándose para matar y puntilla.



(21) Esta imagen muestra la forma en como están impresas las imágenes sobre los capotes. Las flechas indican, como se puede alternar la lectura entre una y otra imagen.

3.3.2 LA MULETA

El uso de la muleta como instrumento de toreo es relativamente moderno, pero no tanto como tradicionalmente viene suponiéndose. Cierta que los tratadistas, al atribuir erróneamente su invención a Francisco Romero, no precisan la fecha de origen. Pero no podría llevarse en

esta hipótesis más allá de las primeras decenas del siglo XVIII y, con certeza, su introducción es bastante anterior.³⁰

En la Cartilla de torear de la Biblioteca de Osuna ya se menciona y se explica su uso. Se llamaba lienzo y era blanco, pendiente de un palillo, con lo que se conseguía manejarla como engaño con mayor rapidez y, por tanto, mayor precisión y eficacia que la capa sola.³¹

García Baragaña, al hablar de la estocada de la ley, única para la que era imprescindible el lienzo, dice que “es suerte muy vistosa, aunque muy poco usada”, y que las más veces se hacía con la capa en forma derivada de acuchillar.³²

*“Anterior a esta Tauromaquia puede verse el cuadro de suertes de la lidia de la colección de Carlos Pickman, donde se observa la forma que entonces tenía el lienzo. Hasta la de Pepe-Hillo (1796), no se encuentra Tauromaquia ni texto autorizado que nos indique la evolución del lienzo para luego convertirse en muleta muy semejante a la que hoy se usa. Tomemos en cuenta que entre las fechas de publicación de las Tauromaquias de García Baragaña y de Pepe-Hillo, tiene aproximadamente la misma forma que la actual muleta. Así es como la describe: La muleta se hace tomando un palo ligero de dos cuartas poco más largo, que tengan gancho romo en uno de los extremos, en el cual se mete un capotillo, cuyas puntas deben unirse en el otro extremo del palo, dándole algunas vueltas para que quede seguro”.*³³

La principal variación introducida en este instrumento de toreo ha sido el tamaño, y ello tanto del palillo y el vuelo de la franela. En un principio, debido a su tamaño se le llegó a llamar muletilla.³⁴

“En la actualidad el palillo de la muleta tiene unos 50 centímetros de largo, y así como el capotillo o tela de lana del que pende se hace de distintos tamaños, a gusto del espada, que suele adaptarlos a su estatura, largura de brazos o estilo de toreo. No puede, entonces darse regla fija; pero la diferencia, aunque notoria, no es para escandalizar ni a los más exigentes.

*Otra variación es la de sujetar la tela no sólo por el palillo, sino también por este lado para sujetar el trapo a él con un dispositivo atornillado o hembrilla que impida, en todo caso, el que se desprenda del palo.”*³⁵

³⁰ Ibid, pp. 60-61.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

*“El primitivo lienzo era blanco y fabricado, entre otros materiales de lino, cáñamo o algodón. Después fue de franela, o tejido semejante de lana, y varió asimismo su color. Se usaba de distintos (rojo, amarillo y azul) y solían los diestros cambiar el color de la muleta cuando el toro no acudía o acudía mal a la que estaban empleando. Se desconoce cuando desapareció esta práctica, acaso no inútil, adoptándose unánimemente el color rojo para la muleta. Debe hacerse notar que el color rojo sólo es figurativo, frente al daltonismo del toro”.*³⁶

Para evitar el inconveniente del viento, que al descomponer la caída de la tela pone en riesgo al diestro por descubrirle, solían atar un nudo en el extremo del pliegue más largo, una piedra. Actualmente suele mojarse o embarrarse. Algunos espadas usan muletas forradas, de mayor peso, en el lugar de las de lanilla flexible y ligera habitual.³⁷

Aunque la variación más notable es la de su destino y uso; de simple instrumento de defensa y ayuda para darle muerte a los toros, y prepararlos para ella del modo más elemental, ha venido a convertirse en auxiliar esencial de la parte más importante y bella de la lidia.³⁸

3.3.2.1 MULETAS- CARTAS (BARAJA)

La muleta, es el instrumento esencial del torero, para realizar el último tercio. Para la mayoría de los aficionados es la faceta principal en una corrida de toros, donde podremos observar el dominio y destreza del torero tanto de técnica (siempre con el mayor lucimiento y mejor aprovechamiento del manejo de la muleta), como del dominio sobre el toro, el verdadero sometimiento de éste, y prepararlo de una manera certera para su muerte, en el momento adecuado y con una limpia estocada de efectos inmediatos; o el fracaso del torero yéndose el toro vivo a los corrales, porque después de varios intentos, se sobrelimitó en el tiempo, no le pudo dar muerte de una forma eficaz.

Con este instrumento, el torero puede manipularlo de muy diversas formas y realizar los diferentes movimientos los cuales se les llaman *pases* como: los naturales, los de pecho, los ayudados, los pases por alto, los cambiados, etc.

En cuanto a su forma es casi circular, doblado por la mitad, en el interior tiene una tela amarilla para darle más peso, se sujeta con un palo de madera tallado, (que se le conoce como

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibid., p. 61.

estaquillador), por medio de éste se sostiene con un tipo clavo en su punta, clavado en el centro de la muleta y por la parte externa se atornilla con una armella.

La muleta se puede tomar con una o dos manos, dependiendo de lo que realice el diestro. Cuando se sostiene con ambas manos lo hace a través de una tipo espada que se le llama ayudado, y que a la hora de matar lo cambia por un estoque de acero.



(22-23) Muletas ya impresas y armadas.

3.3.2.2 COMPOSICIÓN

Las muletas para este proyecto, están impresas en su mayoría en forma vertical, con respecto a la posición de la muleta doblada por la mitad, y paralela al estaquillador.

En otras más, debido al formato y espacio que exigen, se colocan un poco inclinadas, para que salgan completas y al mismo tiempo aprovechar más el formato semicircular, ya que el círculo abre más las posibilidades de impresión y no es tan recto ni tan cuadrado como lo es un soporte rectangular; siento que se puede jugar más con este tipo de formato (como si fueran recorriendo el redondel) y que nos estará evocando al ruedo de la plaza donde suceden los diversos acontecimientos.

Algunas imágenes están impresas, de manera centrada, otras están cargadas ya sea a la derecha o a la izquierda. Esto se determino que se variaría porque la *muletita* se puede manipular sosteniéndola desde el estaquillador, pero que puede agarrarse también con una espada, también a escala.

3.3.2.3 DESCRIPCIÓN

Las muletitas están impresas sobre raso rojo, la impresión es en color negro, para éstas se les hizo un estaquillador a su tamaño tallado en madera balsa y se buscó la armella dorada y pequeña para el tamaño de la muleta, el clavo también es de la misma proporción. La medida de cada muleta es de 50 cm de diámetro (de ancho) y de alto es de 26.5 cm; con su correspondiente entretela de satín amarillo.

A las muletas se les ha orillado, incluyendo una tela interior amarilla (la mitad de un círculo); el estaquillador de 23 cm de largo, por 79 mm de grosor, está barnizado con laca transparente, sólo para darle brillo y al mismo tiempo protegerlo y porque se van a manipular con las manos.

Cada muleta está firmada, con su título y año escrito sobre el estaquillador.

3.3.3 CONTENEDOR DE LA BARAJA- CAJITA DE LUCES

Este contenedor de todas las muletitas, nos hace alusión al traje de luces. Del cual hablamos en el primer capítulo en el apartado dedicado al traje de torear.

Lo que faltó mencionar son algunos de sus elementos o partes de los cuales está compuesto, como son los alamares, los machos, toda la *pasamanería* en oro o plata para los matadores, novilleros y picadores; en negro o blanca cuando es para los subalternos o peones. La *pasamanería* es, todo el decorado o bordado que lleva el traje, en el chaleco, la chaquetilla y la taleguilla. El chaleco lo lleva por la parte frontal, la chaquetilla va bordada por todos lados y la taleguilla por los costados externos de las piernas.

Este contenedor está decorado como un traje de luces, para continuar con la utilización de la tela brillante, de textura satinada, remitiéndonos al torero mismo. Y de lo llamativo que es, esta fiesta por su colorido y decorado.

Forma parte primordial en la fiesta (el traje de luces), porque está especialmente confeccionado para utilizarlo en una celebración, en un rito de vida y muerte. Semejante a una celebración católica, donde el padre siempre se viste de manera especial dependiendo el oficio o la ceremonia que éste realice.

Así que este contenedor es el torero y dentro de él estarán parte de sus utensilios para torear y las imágenes impresas serán el retrato mismo de todos los posibles acontecimientos en los cuales pueda estar relacionado, que nos refleja lo que forma una corrida de toros.

Por su parte externa estará forrada de tela azabache (satín en color negro) y oro con pedrería en rojo. Y por la parte interna satín rosa, remitiéndonos al color de las medias que utilizan como parte de su vestimenta.

El color negro³⁹ para forrar la cajita de luces, lo selecciono por que me parece muy elegante y su textura es muy sedosa; resaltando de manera sorprendente y llamativa, toda la decoración en dorado.

Esta cajita de luces esta decorada con 3 tipos de galón y 2 tipos de lentejuela dorada. Antes de elegir como decorarla, hago varias combinaciones entre los tipos de galones que tengo, y descubro que los más sencillos y delgados son los más funcionales y convenientes, elijo entonces un hilo trenzado, la lentejuela dorada, y otro galón como ondulado, otro más grueso para el filo interior donde se unen las dos partes: el cajón y la tapa.

La cajita tiene en la parte superior (la tapa), decorados con tres tipos de galones, con formas como "efes" entrecruzadas, o caracoles, siempre decorados curvos y redondeados; por la ventanilla saldrán algunas de las muletas, que invitan al lector a tomarlas y más aún a abrir la caja e ir sacando cada muleta para observar las imágenes que contienen. Encontrando lo que hay en el toreo a través de objetos e imágenes. Como si estuviéramos sacando unos pañuelos desechables de su caja.



(24-25) Cajita de luces sin unir la tapa al cajón.

³⁹ El color negro se le relaciona con el luto, también con la elegancia o el rito. El torero entonces se viste para el luto y el rito al mismo tiempo.

3.3.4 DESCRIPCIÓN DE IMÁGENES

En las imágenes realizadas para esta serie, han sido seleccionadas para que incluyeran a los personajes principales de la corrida: toros, toreros, banderilleros, picadores, etc.

En la mayoría de las imágenes pueden observarse completas las figuras, en algunas sólo sugieren las siluetas, porque están talladas a manera de contraluz y tienen algunas incisiones con la punta seca.

Trate de introducir dentro de cada imagen toda la figura del torero y a veces del toro, éste por la extensión que requería sólo lo dibuje una tercera parte, de las patas delanteras, o de la mitad del toro a la cabeza, lo que busco es *el encuentro de hombre y fiera*. El elemento principal es el toro, por eso lo incluyo cuando se presentan los pases o lances; cuando sólo se trata de un personaje estará aislado, aunque en casi todas las imágenes está el toro, siendo éste el alma de la fiesta.

Para unificar todas las imágenes sobre un mismo espacio, se les ha eliminado el fondo, por esta razón se han recortado; esto ayuda a la integración de las imágenes sobre el plano, que es la tela, porque sólo importan los elementos principales de la corrida, los que queremos ver y vamos a ver cuando asistimos a la plaza: al toro y torero, anexando algunos personajes importantes que son esenciales en la lidia.

Así las imágenes pueden combinarse unas con otras, porque el espacio es extenso, así formar las estructuras a partir de éstas y contar historias o más bien descifrarlas.

Las imágenes al ser colocadas en un formato semicircular se integran al objeto a través de la disposición de combinar formatos verticales y horizontales, alternamente.

Las imágenes han sido concebidas para esta serie, en diferentes encuadres (tomas completas o acercamientos), formatos y escalas, siempre y cuando no excedan el formato de la placa de madera.

Todas las imágenes están impresas en un solo color (negro), sobre tela de color, ya sea roja o rosa. Están trabajadas en su mayoría en claroscuro, en otras se pueden percibir contraluces; algunas se han trabajado de modo más detallado, otras sugieren sólo con las líneas que se dibujan con la punta seca sobre la madera, resaltando ciertos elementos de estas imágenes.

3.3.5 LECTURA, ESTRUCTURA, ESPACIO Y LENGUAJE

Para leer este libro es necesario acercarse a ver y tocarlo. Puesto que de primera instancia al ver estos objetos ya nos están comunicando algo de su esencia, donde los usan y para que; son objetos de torear.⁴⁰ Por otro lado existe el juego de lotería taurina, impreso sobre éstos objetos. Del cual se mencionará su lectura e instrucciones en páginas posteriores.

Para comprender la **lectura** de los capotes es la siguiente:

- La primera impresión que nos evocan estos objetos: que sirven para torear, hechos a tamaño natural, para que los espectadores y lectores, los carguen y los manipulen con las manos. Para jugar y sentir al toreo.
- Ya comprendido esto, lo siguiente es que si desean encontrar mayor información sobre las imágenes impresas en los objetos, necesitan desmontarlos de los percheros, extenderlos e ir observando las impresiones que contienen.
- Éstas no llevan un orden de colocación cronológico, relacionado con el orden de la lidia dentro de una corrida, lo que sí podrá encontrar el lector son imágenes, momentos importantes y esenciales que conforman este festejo, formado por seis toros. Y podrá ir descifrando lo que es la fiesta brava a través de sus imágenes. Los tres tercios, el paseíllo, algunos personajes, la conclusión de éste y hasta un percance o cornada, en el redondel todo puede suceder.
- Así sucesivamente, desmontándolos cada uno, jugando con ellos, lanceándolos y divirtiéndose con ellos al mismo tiempo, van conociendo la fiesta de los toros.
- Pueden ser colocados sobre el piso o que una segunda persona lo extienda y lo cargue mientras otra (s) lo están observando.

La lectura se termina en el momento que vio uno o todos los capotes además de haber jugado con ellos, esto es muy importante porque a través del juego conoció algo diferente.

Porque, aunque cada capote es una página del libro, es a la vez un todo, puesto que es un objeto, un contenedor de imágenes y vivencias.

⁴⁰ Supongo que todos ya hemos oído hablar o visto algo relacionado con el toreo.

Para comprender la lectura de la caja de luces, sólo necesita acercarse, tocarla, verla y extraer de ella las muletitas que se asoman, como si fueran una caja de pañuelos. Finalmente abrirla, para saber lo que contiene en el interior, pero al igual que los capotes, lo que nos evoca esta caja inmediatamente al verla es al traje de luces con el que se visten los toreros para torear.

Para leer las muletitas sólo se necesitan sacar de la cajita por la ventana que se asoman, pero si desean ver toda la serie, será importante abrirla y comenzar a desenrollar, extender y desdoblar cada muleta y si se le antoja puede leer el título de la imagen que se encuentra en el estaquillador. Su lectura termina cuando lo decida el lector, ya que no es requisito indispensable ver todas sus imágenes, lo que importa aquí es que conozca como es una muleta y su uso y lo que puede encontrar impresa en ella: imágenes de la corrida de toros.

De esta manera se introduce al lector, al mundo de los toros y del grabado a través de los objetos y las imágenes impresas sobre éstos, al momento de estar manipulándolos se vuelve un ejercicio lúdico y didáctico.

La estructura para este libro objeto, parte de una imagen, la del toro, a partir del toro se genera el juego con el torero, de este encuentro se obtienen imágenes para desarrollar una serie conformada por 54 imágenes, realizadas en grabado en madera.

A partir de esta serie se procede a la producción de objetos que se utilizan entre el encuentro del toro y torero, el capote y la muleta.

- El capote es conformado por 16 imágenes y este simboliza al toro de la corrida y como usualmente son 6 toros para una corrida normal, se elaboran 6 capotes, que a su vez, nos muestran 96 imágenes en total.
- La muleta, nos muestra los diversos momentos que se pueden presentar en una corrida de toros, para esta propuesta sólo se eligieron 54. Cada muleta tiene impresa una imagen, y todas juntas forman una baraja de 54 instantes.
- Ahora los 6 capotes y las 54 imágenes de la baraja conforman un juego de lotería: un libro objeto.

El espacio para este libro estará en función de la colocación de los capotes sobre unos percheros, no se trata de un libro transitable, lo importante es que hayan percheros con los 6

capotes, dispuestos en un determinado espacio, para poder desmontar, manipularlos y lancearlos en un área amplia, con ambas manos.

El espacio en la cajita de luces y las muletas tendrán una secuencia en cuanto a su forma de acomodarse dentro de ella, lo esencial en ésta es, que las saquen de la cajita de luces



por la ventanilla, puesto que algunas estarán asomándose de forma inclinada saliendo hacia fuera, e invitar al lector a abrir la caja, encontrando en su interior imágenes, momentos que reflejan y que forman parte de la vida del torero (simbolizado por la cajita de luces) en cuanto pisa un ruedo.

(26) Caja de luces.

El lenguaje esta relacionado con lo visual y lo táctil (la textura de los objetos), ya que invita al lector a acercarse por su colorido y forma; a ver, conocer y a jugar. al mismo tiempo que aprende algo sobre la fiesta brava.

3.3.6 ELEMENTOS PLÁSTICOS DEL LIBRO OBJETO

Retomando el texto de López Chuhurra en: “Estética de los elementos plásticos”. La relación que encuentro con mi libro es el siguiente:

Al referirme al primer elemento plástico: la *materia*, con la cual está hecho el libro, es desde la madera, el papel revolución, el papel de algodón, las telas (satín, raso) de colores, los galones dorados para la cajita de luces, la pedrería en rojo, la madera balsa, etc.

Con la materia se construyeron imágenes, el tema fue taurino y las *formas* nos revelan lo que sucede y forma parte de la corrida de toros.

En los grabados realizados, para esta serie de tauromaquia, puede apreciarse que están contruidos a partir de *líneas*, siluetas y contraluces, sobre los planos que en este caso son los capotes y las muletas. También pueden encontrarse las líneas que construyen el decorado de la cajita de luces, hechas por galones y lentejuelas pegados sobre la superficie de la caja.

En cuanto al espacio, se ha mencionado en páginas anteriores como se ha aplicado a este libro, que existe, en los objetos mismos y en su relación con el espacio exterior donde serán colocados. Para entrar en contacto con el lector espectador.

La *luz* yo la relacioné con la cajita de luces, lo que nos refleja y evoca, luz de la fiesta, de la alegría, del colorido que se vive entorno a la fiesta brava. En la forma en como se vistes los toreros con sus ternos para officiar un acto ritual.

La *luz* en las imágenes se puede percibir de distintas maneras: en los grabados trabajados al claroscuro, en los contraluces o en los altos contrastes que sirve para resaltar algunos elementos primordiales para lo que quieren transmitirnos las imágenes.

El *color*, en la fiesta existe (básicamente en el capote) gran carga de conceptos, de misticismo, rito, de significado, de entrega y pasión. Por ejemplo el negro representa la penitencia, la sabiduría, prudencia; es un color elegante y no necesariamente de luto.

El rojo es el color de la sangre, la entrega, la pasión.

El rosa se refiere a la alegría, como ya se mencionó anteriormente.

Y el amarillo relacionado, con la luz.

3.3.7 SECUENCIA ESPACIO-TEMPORAL

El libro objeto tiene la siguiente secuencia espacio- temporal. Se divide en tres partes por los elementos que lo conforman y por la forma en como estarán colocados en el espacio.

- o Los capotes tienen 16 imágenes cada uno, éstas se han impreso partiendo del centro a la orilla de la circunferencia, en un sentido alterno y radial.
- o La primera imagen, vista de izquierda a derecha o a la inversa, esta impresa en la esquina de la punta del capote, por donde está recortada como una cuarta parte para que se forme el capote. Comienzan a verse los impresos que se alternan como en zig-zag, con una imagen impresa más cercana a la orilla que se alterna con una más cerca del centro del capote, siguiendo una secuencia, como en línea quebrada, de abajo hacia arriba.

Esta secuencia es, en tanto espacios de impresión y de composición de las imágenes impresas sobre los capotes. Mostrando 16 momentos que forman parte de la lidia, no colocados con un orden cronológico consecuente, sino a través de su lectura, descifrar parte de la fiesta de los toros.

En el espacio exterior, al ser montados sobre los percheros, se colocan a una cierta distancia, que se puede adecuar dependiendo el área donde estén colocados. Dejando siempre un buen espacio para que el lector pueda jugar con cada uno de ellos.

En cuanto a la cajita de luces, tiene ciertos decorados curvos, donde puede observarse la repetida sucesión de líneas curvas y en formas circulares. Las líneas curvas se encuentran colocadas simétricamente en los cuatro extremos de la caja, tanto por la parte de la tapa, como por la parte de la base y por los costados.



(27) Detalle del contenedor.

Existe también, una línea recta y fina, que rodea todos los costados de la cajita. Puesta para marcar los contornos de la cajita, que a veces se perdía por el color negro de la tela.

Las líneas curvas dan vueltas concéntricas, otras en forma de "e" en manuscrita, y entrecruzando los galones, rodeando toda la cajita de luces, para que sea lo más barroca y extremadamente decorada posible, como lo son los trajes de luces. Se eligen las líneas curvas porque dan un efecto de suavidad y sensualidad.⁴¹

En las esquinas se han colocado unos alamares, dos por cada lado, sumando ocho en total, llevando una secuencia de dos por cada esquina. La pedrería en rojo también se ha colocado en las puntas internas, donde se cierra línea, y en las uniones de dos líneas curvas.

En el interior se encuentran colocadas las muletas con la siguiente secuencia:

- Se coloca la primera muleta extendida, dentro de la cajita a lo largo, que se va alternado con 8 muletitas enrolladas alternamente, se colocaran con el estaquillador hacia la derecha y otra hacia la izquierda;
- Enseguida se coloca la segunda muletita extendida y las 8 siguientes;
- Sucesivamente se coloca una tercera muletita extendida y las 8 siguientes;
- Encima estará colocada una cuarta muletita extendida y sobre ésta las ocho muletitas enrolladas siguientes;
- Se coloca la quinta muletita extendida y las 8 siguientes;
- Las siguientes nueve, se colocaran (cerrada la cajita) de manera alterna, inclinada y hacia arriba, donde se alternan colocando una del lado izquierdo y la siguiente del lado

⁴¹ Sensualidad que se percibe en la danza del torero con la muerte, con el toro.

derecho, así sucesivamente hasta completar las 9 imágenes, colocadas por los cuatro extremos de la ventanita de la tapa.

Para invitar al lector a descubrir lo que existe impreso en esos objetos. Y posteriormente abra la caja para que inicie su recorrido al mundo de los toros y del grabado, al ir desenrollando las muletitas.

Así es como está planteada la secuencia espacio-temporal en el libro objeto en cada una de sus partes y en su conjunto.

3.3.8 LIBRO OBJETO (JUSTIFICACIÓN Y FINALIDAD)

Este libro objeto ha sido concebido por lo siguiente:

- ✓ Porque pretendo dar difusión al grabado y a la fiesta brava acercando a los espectadores a través de objetos llamativos y vistosos vinculándolos con el juego de la lotería.
- ✓ Porque la fiesta ha estado en crisis los últimos años y es un espectáculo o celebración, donde se expone la vida cada tarde que el torero se viste de luces, no se sabe que va a suceder en cada festejo (siempre está en peligro de muerte), se busca el triunfo pero también existe el fracaso, se gana o se pierde, es totalmente imprevisible y fugaz.
- ✓ Porque a través de estos objetos, lleguen a recordar que existe el toreo, que lo tomen en cuenta, y no lo desprecien, por el prejuicio de que se maltrata y sacrifica un animal; sino que pueda disfrutarse y sentir al toreo.
- ✓ Para acercar a los demás espectadores y lectores al libro objeto, por medio de la producción de estos objetos, tan representativos y funcionales; a través de sus formas, despierte esa curiosidad, el interés sobre lo místico, ritual y mágico de la fiesta brava conociendo simultáneamente al grabado.

En este libro no están presentes todos los pases o lances de la lidia, pero si traté de incluir los más familiares y conocidos, los momentos trascendentes que forman parte de la corrida.

Este es un libro objeto porque son objetos que simbolizan al toro y al torero. Los capotes al mismo tiempo que son instrumentos para torear, representan a los seis toros lidiados en una corrida.

Las muletitas son el resultado de la suma de las partes elementales de la corrida: 3 toreros + 3 tercios + 3 pares de banderillas y que si se multiplican por 6 toros que enfrentarán, obtenemos 54 posibles tipos de encuentros entre hombre y fiera.⁴²

⁴² Esto fue mencionado en la sección de la numerología.

Información { Visual y táctil – a través de formas
Visual a través de los impresos

Este libro podría confundirse con un libro híbrido porque al verlo estamos recibiendo información visual de formas, colores texturas y materiales; objetos que simbolizan y representan al toro y torero.

Los objetos utilizados en la corrida, que tiene así mismo otra lectura es la de imágenes impresas sobre estos objetos; existiendo una opción más para el juego de lotería.

Pero lo más trascendental es: que se presenta una manera más de hacer un libro alternativo o una forma de libro objeto y su principal propósito es: llamar la atención del espectador y se convierta en un nuevo lector de un *otro libro*, que lo haga voltear a verlo, se acerque para tocarlo y manipularlo y sobre todo para jugar con él, introduciéndolo primero como lector y luego como *homo ludens* atraído por sus formas y enseguida por sus imágenes.

Este libro tampoco se le puede decir que es transitable porque, es cierto que, estará colocado en un determinado espacio, pero esto, parte en función del área que se requiere para poder extenderlos y lancearlos (refiriéndonos a los capotes), porque en este espacio se colocarán los percheros para ahí colgar los capotes los cuales serán susceptibles a que cualquier lector los tome y se ponga a manejarlos. No importando una distancia exacta entre ellos, sino que estén dispuestos en un espacio amplio listos para sujetarlos. Si se quiere sólo podrá tomar un capote o varios de ellos. No será necesario que pase por todos para comprender su mensaje y lectura.

La finalidad de este libro es causar curiosidad por el objeto que está frente a sus ojos, porque al verlo ya nos esta comunicando algo, su esencia y su uso. Causar esa primera impresión, que ve en primera instancia, a que le recuerda y que le evoca o remite. Podrá ver 1, 2 o 3 o todos los capotes; siendo un libro muy adaptable a las curiosidades humanas.

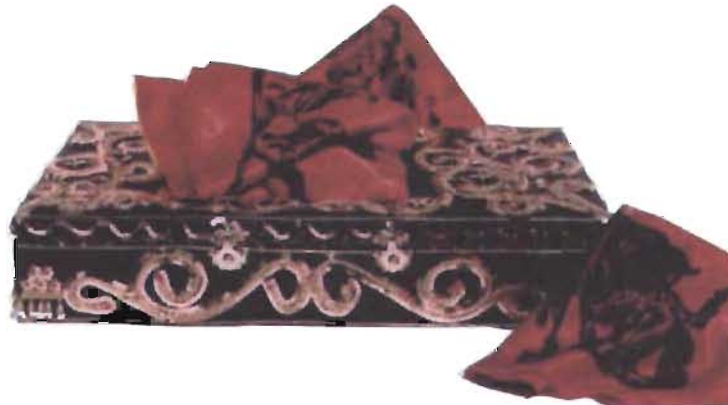
Al igual que las muletas, podrán ver todas o sólo algunas, las que decida el lector, o si sólo desea ver la caja ahí se queda y punto. Porque de todos modos, estarán viendo a los objetos por su parte externa y que les recuerdan a los toros, pero si les provoca ver su interior podrán abrir la cajita y desenrollar las muletitas. ⁴³

⁴³ Hago todas estas aclaraciones para que no se le confunda con un libro transitable o un libro híbrido, porque son objetos, instrumentos para el toreo

Libro objeto:

- **Capote** = toro (6 toros)
- **Muleta** = momentos del toreo (54 para esta serie)
- **Cajita de luces** = torero

Objetos didácticos y lúdicos, con los que se enseña y se divierte al lector.



(28) Contenedor de Baraja.

3.3.9 MONTAJE FINAL DEL LIBRO OBJETO

La forma en como estarán colocados los objetos es la siguiente:

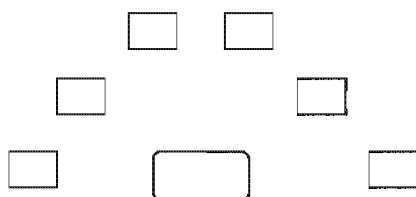
- ❖ Los 6 capotes estarán colgados sobre sus respectivos percheros, así mismos estarán dispuestos en un semicírculo, recordándonos al redondel, haciendo con ellos una media luna.
- ❖ En el centro de esta media luna estará colocada la cajita de luces cerrada, sobre una base, las muletitas estarán colocadas asomándose hacia fuera inclinadas y encontradas unas con otras.
Algunas veces las muletitas estarán afuera de la caja, otras veces estará abierta la caja y otras cerrada, dependiendo del lector en como las haya dejado colocadas.
- ❖ Lo que hay que considerar en la colocación de los percheros es que haya espacio suficiente para que puedan mover los capotes los lectores.
- ❖ Si se desea jugar a la lotería podrán extenderlos sobre el suelo, con una tela de intermediaria entre el suelo y el capote, para que permita que tenga una vida más larga;

ya que el color y el tipo de tela son muy fácil de ensuciar, y más por el lado de abajo, el amarillo.

Su instalación necesita de un espacio amplio de 120 cm de altura x 260 cm de ancho x 150 cm de espesor. La distancia entre cada perchero varía de 50 a 60 cm. Los capotes estarán colocados de tal manera que formen una media luna. Esta será su exhibición inicial para la presentación de exposición de la tesis.

Posteriormente requerirán de un mayor espacio entre ellos, aunque considero que es muy buen espacio. Más que nada para la ejecución del movimiento con los capotes, puede suceder que estén manipulándolos varios espectadores al mismo tiempo.

Este diagrama muestra la forma en como estará colocado el libro objeto: los cuadros son los percheros y el rectángulo es el contenedor de la baraja.



3.3.10 INSTRUCCIONES DEL JUEGO

Este juego va dirigido a toda persona que este interesada en conocer la fiesta brava, a través de unos objetos didácticos y lúdicos, personas desde infantes hasta adultos mayores, no tiene un límite de edad, lo que importa es que le agrade divertirse y conocer algo nuevo y diferente.

Por medio de este juego se busca que los jugadores conozcan a la fiesta brava. La cual esta llena de colorido, emoción, alegría, arte, vida y muerte.

Para jugar con esta lotería será necesario la utilización de brazos y piernas. Los cuales son indispensables para el desarrollo de todo el juego.

1. Antes de iniciar, se les indicará a los jugadores que están utilizando un capote y unas muletas, los cuales son instrumentos que sirven para torear; estarán viendo sus formas, sus colores y sus dimensiones, ¿qué es la muleta y el capote?, cuando se utilizan y como se sostienen.

2. Para comenzar este juego es necesario, después de descolgar los capotes del perchero, extenderlos sobre el piso a modo de que el jugador pueda ver bien todas las imágenes.
3. En este juego más que la utilización de la lectura de palabras, utilizaremos la memoria; porque ninguna de las imágenes impresas sobre los capotes tiene su título. Así no podrán ser identificadas por palabras (como en la forma tradicional), voceándola. Ahora buscaremos las imágenes y las relacionaremos con palabras, formas y figuras.
4. Las únicas imágenes que tiene título son las muletas, escrito sobre el estaquillador y no sobre la tela, para no arruinar la imagen con el título.
5. Como guía para el jugador, se le dará una hoja con una breve lista de los tipos de pases y lances (que realiza el torero con la muleta o el capote), del orden de la lidia y su conclusión.
6. Con los capotes extendidos, los jugadores pendientes del inicio, a un lado de ellos, una séptima persona procede a sacar las imágenes de la cajita de luces y comienza a vocear lo que dice cada muleta, al mismo tiempo que se las muestra a los participantes. Aquí es cuando comenzaremos a utilizar la memoria, la retención de las imágenes y la relación del título con ellas. Con ayuda de la guía que se le ha dado previamente.
7. Al escuchar el jugador la palabra de la imagen expuesta y observarla, se desplazará sobre el capote a buscarla y si la encuentra colocará una ficha sobre ésta y así sucesivamente hasta que concluya el primer jugador. Y si desean continuar los demás participantes o reiniciar el juego nuevamente.
8. Por otro lado si los jugadores ya tienen un conocimiento previo de lo que es la fiesta brava, o son taurinos, no será necesaria la guía. Porque podrán jugar con un tema familiar de manera divertida.

Si desearan incrementar el desafío podrían lanzar los capotes en la forma en como se presentan las imágenes y tratar de ejecutarlas o imitarlas lo más parecidas posible.

De esta manera es como se concluye el juego o si se llega a cansar el lector (jugador) de la lotería y si le interesa más pararse y lanzarlo, simplemente lo puede hacer, para ponerse a jugar con el movimiento del capote en el espacio.

3.3.11 GUÍA DE LOS COMPONENTES DE UNA CORRIDA DE TOROS

1. Inicio:

- paseillo
- alguacil
- toreros
- alternativa
- monosabio

2. Primer tercio: Suertes capa y de varas

lances:

- la brega
- cambio de tercio
- parando a un toro
- picador
- suerte de varas
- derribo de un caballo
- revolera
- remate
- verónica
- media verónica
- farol
- larga cambiada
- chicuelina
- gaoneras

3. Segundo tercio: Suerte de Banderillas

- suerte de banderillas
- banderillero
- cite de banderillas

4. Tercer tercio: Faena de muleta y la estocada

- brindis
- pases:
- ayudado por bajo
- molinete
- natural
- redondo
- pase por alto
- pase de pecho
- trasteo
- desplante
- yéndose del toro
- percance
- comada

estocada:

- perfilándose para matar
- volapié
- pinchazo
- descabello
- puntillero

5. Conclusión:

- muerte
- rueda el toro
- arrastre
- saludo al tercio
- vuelta al ruedo
- salida en hombros

6. Personajes y edades:

- niño torero
- novillero
- torera
- vaquilla novillo
- toro
- toros

IMÁGENES DEL LIBRO OBJETO



(29)



(30)

(31)



FOTOGRAFÍA DEL MONTAJE FINAL DEL LIBRO OBJETO



VISTA FRONTAL

LOTERÍA GRÁFICA TAURINA: LIBRO OBJETO

Xilografías impresas en raso rosa y amarillo claro para los capotes (éstos, montados sobre percheros de hierro pintados de color dorado); raso rojo y amarillo fuerte y madera balsa para las muletas y contenedor de la baraja forrado en satín negro y rosa, decorado con galones y lentejuelas doradas, con pedrería roja.

2004

120 x 26x150cm



VISTA LATERAL IZQUIERDA



VISTA LATERAL DERECHA.

CONCLUSIONES GENERALES

Por lo expuesto en todo este trabajo he concluido lo siguiente:

Durante todo este proceso de investigación y producción, de libro objeto, me he introducido al mundo de los toros y del libro alternativo, a través del recorrido realizado alrededor de estos dos temas. Conociendo parte de su historia, sus antecedentes y evolución. Ahora yo presento un libro objeto vinculando a la tauromaquia a través de la producción de objetos y de imágenes gráficas.

He descubierto que la tauromaquia ha estado presente desde la prehistoria, al igual que el libro, o los *prelibros*; que han evolucionado a lo largo del tiempo al margen de la evolución del hombre. La primera: la fiesta de toros, donde se juega la vida exponiéndola a la muerte, encontrando en ella emociones, color, alegría, drama, valor, pasión, desafío. Y en el libro encontramos, historia, conocimiento y ahora expresión. Puesto que el libro no es sólo un soporte de información, sino que a partir del siglo XX comienza a surgir como un género artístico, un medio de expresión con estructura, lectura, lenguaje y realizado en materiales diferentes a lo convencional que caracteriza a un libro ortodoxo.

En el presente trabajo he vinculado nuevamente el grabado en madera a la tauromaquia, como lo hicieron: Posada y Manilla, presentando un homenaje para ellos. Lo que me aportaron estos artistas, al conocer parte de su obra taurina, fue conocer sus diferentes estilos y maneras de abordar el tema, lo que significó para ellos retratar la fiesta brava.

Por ejemplo en Goya su interés era por plasmar el drama taurino; para Picasso fue mostrar a través de toros monstruosos, el pedazo de historia que nos tocó vivir, siendo su época la guerra. Manilla y Posada se dedican a ilustrar, publicar, entretenimientos diversos y a retratar la vida cotidiana del pueblo mexicano. Mientras que Gironella se interesa por experimentar con diferentes materiales y recursos plásticos, creando cajas objeto y ensamblajes. Él plasma la fiesta brava a partir de la mujer y recurre mucho al número 8, se obsesiona por repetir imágenes y objetos convirtiéndolos en ritmo dentro de sus composiciones.

Fue estimulante conocer los diferentes aspectos, épocas, técnicas que éstos artistas no dejaron. Y he tenido la dicha de haber asistido a 2 exposiciones en el 2004 de tres artistas que abordé para esta tesis.

Pude percibir que existe una amplia gama de posibilidades para crear imágenes con el tema taurino por toda la información encontrada, tanto en libros, revistas, periódicos y en la

investigación de campo, al asistir a corridas y tomar fotografías dentro de las plazas y lugares relacionados con los toros. Y utilizando la xilografía como medio de expresión, para fomentar el gusto por este espectáculo y en conocimiento hacia el grabado.

En este libro objeto yo fusiono los toros con la plástica, insertándolos en un libro objeto. Porque presento unos objetos que simbolizan la fiesta brava, objetos utilizados durante y para la lidia. Objetos que presentan y se representan así mismos. El capote y la muleta, están ahí por su forma y esencia, pero que también están simbolizando al toro y torero a través de los contenedores. Páginas o contenedores de imágenes, momentos, tiempos e instantes; que significan, expresan y comunican algo: tauromaquia.

Este libro cada vez se fue complementando y estructurando de mejor forma; se enriqueció más, conforme aumentaba la investigación; conociendo las infinitas posibilidades que tenía para realizar un libro alternativo, tanto por las formas físicas que no limitaron la idea, y ésta se iba ampliando cada vez más pero en su beneficio. Y por los materiales que eran los que yo quisiera. Eligiendo la tela como soporte de ideas y de imágenes, por su textura y colores tan vivos y brillantes. Utilizando a la xilografía para la realización de las imágenes y *retomado al modo de crear primitivo* -como lo dice Paul Westheim- *sobre la placa de madera*. Grabados impresos sobre tela y no sobre papel en la forma en como se acostumbra a presentar un grabado, sino proponiendo otros soportes y formatos para la presentación de las imágenes.

El libro alternativo mi propuesta para vincular tauromaquia, juego y grabado.

El libro objeto: capotes + muletas + contenedor = *toro y torero*.

Mi objetivo siempre ha sido difundir la fiesta brava a través de esta propuesta: objetos de lucha, juego y entretenimiento, mostrando mi visión y afición hacia los toros. Motivando al espectador para que se introduzca un poco de manera divertida al mundo de los toros, y no emita un juicio sobre ésta, sin antes no permitirse conocer primero este festejo. Acercando a otros posibles y latentes aficionados a la fiesta brava. Para que se deleite con las imágenes y emociones que se viven dentro de ella, por la fiesta que es tan alegre como brava.

LA INQUIETUD QUE ME DESPERTÓ EN ARTES VISUALES:

Este trabajo me impulsa a continuar investigando sobre el tema de los toros y explorar más los terrenos del libro alternativo, creando nuevas propuestas plásticas.

Por lo pronto, a seguir produciendo grabados, con el mismo tema. Algo que me estimuló fue: trabajar con el tema de los juegos tradicionales, de la mesa llevarlos al piso. Para crear una mayor interacción con los espectadores o jugadores.

En este momento tengo en mente realizar una oca taurina, impresa sobre un lienzo de por lo menos 150 cm de ancho por 300 cm de longitud. Examinando y distinguiendo los diferentes tipos de materiales como soportes (telas, plásticos y papeles). Trabajando con formatos grandes para impresión y así experimentar como es lo más adecuado y certero para imprimir varias imágenes sobre un soporte de gran tamaño; ya sea de una en una, de varias o de imprimir muchas placas a la vez, siempre y cuando quepan en la platina del tórculo.

A partir de esta tesis me interesa experimentar con más tipos de materiales, soportes y formatos, para salir de lo convencional que es el papel de algodón. Buscando nuevas alternativas de soportes, para la impresión de grabado en madera.

El tema central para esta tesis es la corrida de toros, básicamente el encuentro de toro y torero (la lucha del hombre y la fiera).

Este tema me atrajo, porque fui descubriendo todo el rito que se celebra alrededor de la fiesta, lo que se vive en el ruedo: el drama, la emoción, la danza con la muerte.

Así mismo, existe una amplia gama de posibilidades para crear propuestas plásticas, al hacer fotografía, apuntes y grabados con imágenes originadas en el ruedo. La fiesta brava que se siente, donde se respira alegría, pero también muerte; desde que nos vamos acercando a la plaza, encontrando en las afueras, objetos, puestos y lo principal apreciar la Plaza México en todo su esplendor, siendo un lugar místico e imponente.

Pero lo principal que es una congregación donde nos reunimos para disfrutar y sentir algo: la fiesta.

Aclaro que no trato de cambiar su forma de pensar a los antitaurinos, sí mostrar parte de lo que se vive en el ruedo.

EL POR QUÉ EL TEMA DE LOS TOROS:

Porque es una fiesta donde se vive la tragedia, pero también la alegría, produciéndonos muy diversas emociones, porque la fiesta brava se goza y se sufre.

Para demostrar que no es tal la violencia que se ve en el ruedo, por la forma en como hieren y en consecuencia matan a los toros, es cierto que, existe un sacrificio el del toro, pero también puede circular la sangre del torero sobre el redondel. Es una lucha de poderes, de dominio, de

luz y de sombra, de belleza, tragedia, agilidad y destreza por parte del torero y de instinto salvaje por parte del toro, que embiste hacia delante para defender su vida: es una disputa entre la vida y la muerte.

Y porque a diferencia de otros espectáculos o deportes, no se puede predecir que sucederá durante la lidia en una tarde de toros, puede haber triunfos, pero existe la posibilidad del fracaso, del percance o la cogida. Simplemente es imprevisible, no hay un guión pero sí un reglamento, para tener un mejor orden y apreciación de la corrida.

CONTENIDO Y FORMA:

El contenido son las imágenes y la forma son los objetos mismos (los soportes).

En cuanto al contenido, lo fundamental para este proyecto fue la creación de objetos, su representación y su uso como soportes de imágenes. Quitarle el sentido utilitario, para lo que fueron hechos; convirtiéndolos en portadores de imágenes, sucesos, momentos y como objetos de recreación, diversión e interacción con los lectores (espectadores) o jugadores.

LO QUÉ QUERÍA HACER INICIALMENTE:

Antes de que iniciara el seminario, pensé en realizar un tablero, formado por cajitas de madera individuales, con un vidrio por la parte frontal, que protegiera al grabado, éste impreso sobre un papel translúcido, porque quería incluir un foco dentro de cada cajita. Que se prendiera con un interruptor y al mismo tiempo insertarle un circuito para que al momento de oprimir el botón se prendiera el foco y se escucharan sonidos de la fiesta brava, como los óles, los nombres de los personajes, los objetos, los lances y los pases.

Aunque no sabía como lo iba a relacionar con el libro alternativo, porque no tenía conocimiento, de lo que significaba crear un libro de esta naturaleza, los tipos de libros que existen y las características de este género artístico.

Sólo quedando en mente realizar unos tableros grandes, donde se imprimieran de 9 a 12 imágenes en un pliego de papel de algodón. Así que básicamente me centre en realizar una lotería tradicional, como la que comúnmente conocemos, pero con la diferencia de que su formato fuera más grande.

También porque al inicio del seminario no tenía los recursos necesarios, para la producción de este tipos de objetos. Sólo comenzando a plantear una lotería de esta manera, con imágenes de 20 x 25 cm. Propuestas 54 piezas, para respetar la cantidad de cartas en una baraja de

lotería y posteriormente justificando el origen de tal cantidad de imágenes para delimitar cuales serían los temas para cada grabado dentro de la serie.

Al principio, quise incluir objetos, personajes comunes, que son tan familiares encontrarlos en la plaza; pero tuve que decidir en sólo trabajar sobre los temas y motivos principales de la corrida: toro y torero. Aquellos que nos producen emociones. Así, empecé a seleccionar los lances, los pases y los personajes principales relacionados con la lidia, incluyendo las facetas que componen un festejo taurino.

Al ir descubriendo lo que era un libro alternativo, me despertó la inquietud de utilizar los objetos con los que se enfrenta el lidiador a un burel es decir: capote y muleta. Entonces, decido proponer al capote como tablero (con sus dimensiones originales) y las muletas reducidas para que conformen la baraja, siempre y cuando los grabados tuvieran un espacio considerable para ser impresos sobre los objetos.

LO QUE OBTUVE FUE:

Objetos representados y contenedores de vivencias, propuestos como soportes de impresos, que se convierten en componentes de un juego de lotería, que en éste juego en vez de reunimos en una mesa, se llevarán al suelo. Incrementando la interacción con los espectadores en el espacio, al tomar los objetos con los brazos y utilizando las piernas para moverse y lanzarlos, o para apoyarse e inclinarse sobre ellos al buscar las imágenes cuando estén jugando a la lotería, memorizando las escenas y relacionarlas con los impresos en sus tableros.

Cabe mencionar, que la lotería la elijo por ser un juego muy popular y tradicional, en la cultura mexicana y que, otros artistas ya han recurrido a ella en determinado momento para reflejar aspectos de la vida cotidiana. También porque nos invita a reunimos, a divertirnos y jugar con estos objetos en el espacio. Y a entretenerse con ellos, provocando curiosidad al verlos, en consecuencia tocarlos y manipularlos. Para producir acciones libres con los lectores, ya sea de jugar y lanzar o simplemente sólo de ver, tocar y conocer este universo mágico del libro y de los toros.

De cualquier manera se está propiciando un acercamiento hacia al libro, a los toros y al grabado, ya que cada libro es un mundo, éste impregnado de aire taurino. A través del cual, resulta ser un juego novedoso por su formas, representando una serie de signos y símbolos que establecerán una comunicación con el espectador evocándonos a la tauromaquia.

Considero que obtuve un excelente resultado, porque con el paso del tiempo al ir conociendo más acerca de estos temas y teniendo los recursos necesarios, pude ir concretando mejor la idea inicial, hasta llegar a lo que ahora estoy exponiendo: un libro objeto que es en sí una lotería taurina; exhibida en forma de objetos. Porque cada elemento tiene un significado y una forma diferente, de ser y estar en el espacio exterior, que simbolizan y contienen.

LO QUÉ BUSQUÉ:

Siempre busqué, que fuera atractivo para el espectador, mostrando mi visión acerca de los toros. Al experimentar con los materiales como soportes de impresión (telas), me agrado mucho el resultado visual obtenido, sobre este tipo de materiales, brillantes y sedosos. Saliendo del clásico papel de algodón, que no deja de encantarme, por ser tan elegante y presentable. Por eso realicé como parte de mi tiraje impresiones sobre este material, obteniendo un resultado excelente, pero no dejo de admitir que imprimir en telas fue más emotivo y entretenido, a pesar de haber tenido en algún momento problemas a la hora de estampar las telas.

Este objeto al mismo tiempo de ser juego y contenedor de imágenes resulta ser, un libro alternativo, un objeto precioso y de edición única, que estará en función del espacio de instalación en determinada área o en el espacio que los lectores utilizan al manipular los objetos.

Buscando provocar una reacción, que es causar curiosidad, para promover al libro objeto, al grabado y a los toros.

EVOLUCIÓN

De la idea inicial de las cajitas→ tableros en guarro→ tableros capotes y muletas cartas + contenedor = libro objeto-lotería.

Idea se amplía→ se define y concreta→ utilizando materiales y formatos diferentes= libro objeto-lotería.

Al ir conociendo más sobre el libro alternativo se amplían las posibilidades de la creación de un libro objeto, al mismo tiempo se tiene que definir y concretar como se debe de complementar mejor su estructura y cual es su función. Entonces se propusieron los capotes-tableros y las muletas-cartas, como parte del juego y del libro.

En algún momento había pensado en que las cartas fueran sobre papel de algodón, o en loneta, simulando los pañuelos blancos que se utilizan en la corrida para pedir la concesión de trofeos, pero decidí que funcionaba mejor, si integraba las muletas, porque de esta manera estoy incluyendo los objetos primordiales con los cuales se enfrenta el torero al toro. Para continuar trabajando con la tela, con lo que significan estos colores dentro de la corrida. Completando mejor el trabajo y para ésto, aún hacía falta un contenedor para perfeccionar al objeto. Entonces decido utilizar una caja de madera y pintarla de un solo color y por su parte frontal, insertar un cartel, que incluyera la información completa de éste libro. Que tuviese una ventanilla por donde se pudieran observar las imágenes, desde afuera. Pero hacía falta algo más, fue así como decido decorarlo como un traje de luces, que fuera extremadamente llamativa y que simbolizara al torero y al mismo tiempo sea un contenedor de las escenas que vive en el ruedo. La ventanilla se quedo en la parte superior de la caja y por ahí, se asoman las muletitas como si fuera una caja de pañuelos. Obteniendo un trabajo mejor acabado y rematado.

PROBLEMÁTICA:

Existieron algunos problemas técnicos los cuales fueron resueltos, al analizar cual había sido el motivo del fallo, esto sucedió en los capotes al imprimirlos en el tórculo. Pero hice un recuento de cómo había sido el proceso y encontré el error, del cual aprendí para no volver a cometerlo en futuras ocasiones con los siguientes capotes.

Del archivo fotográfico que tenía, también se desecharon imágenes, para centrar más la idea en toro y torero. Y en cuanto al texto, en el capítulo primero tuve que delimitar el tema y sólo mostrar ciertos antecedentes, ideas y nociones, para explicar lo que conformaba la fiesta brava. Enfocándome sólo a lo que sucede en el ruedo: el encuentro de toro y torero.

RELACIÓN ENTRE LA OBRA DE LOS ARTISTAS CON MÍ PROPUESTA E IMÁGENES:

De los artistas estudiados para esta investigación, me han aportado lo siguiente:

De Goya he aprendido a reflejar la visión realista de la fiesta, tal y como es, mostrando sus mejores momentos pero también sus infortunios. De Picasso me interesa el sugerir sólo con líneas determinadas formas y figuras, presentados en contraluces y siluetas.

De Posada y Manilla, la utilización del grabado para crear juegos tradicionales, como la oca de Posada y la lotería de Manilla. Así como el tratamiento de sus claroscuros tan detallistas.

Aclaro que no todas mis imágenes tengan este tratamiento pero sí algunas, en las que me interesa resaltar ciertos objetos y elementos para mostrar lo que significa el título de dichas imágenes.

En Gironella encontré la combinación de técnicas, materiales y objetos para crear cajas objeto y ensamblajes. Inspirándome para realizar unos objetos y utilizarlos como soportes de imágenes. Utilizando un espacio determinado, que puede cambiar al momento de ser manipulados por los espectadores.

Aunque, se que hago grabado de forma tradicional, fue satisfactorio y enriquecedor crear objetos para después usarlos como páginas del libro (contenedores de imágenes) y como elementos de un juego. Porque este tipo de grabado lo vengo manejando desde mi formación en el taller José Guadalupe Posada y me encanta hacer grabados por la fuerza e impacto que se crea en las imágenes, con sólo utilizar blanco y negro.

FINALMENTE ESTE TRABAJO:

Este trabajo me ha enriquecido porque me ayudo a investigar y conocer más acerca de un tema en específico; profundizar más sobre algo que nos guste, mi caso la tauromaquia, para utilizarlo como motivo central para la creación de proyectos artísticos, utilizando al grabado y fotografía como medio de expresión.

Al investigar sobre el origen del libro, me abre las puertas al mundo de los libros alternativos, que yo desconocía hasta entonces, provocándome experimentar y combinar técnicas, temas y materiales, para la realización de este tipo de objetos. A través del libro objeto promuevo: este género artístico, que nos despierta inquietudes para seguir utilizando los recursos que nos ofrece este medio de expresión, siempre buscando propuestas plásticas novedosas.

Al hacer las correcciones sobre el texto, a partir de las indicaciones que recibí por parte de mis jurados, me ayuda a replantear de mejor manera esta tesis y lo que estoy proponiendo. Buscar entonces un trabajo de mejor calidad y con un contenido más estructurado.

Espero y estoy segura que ha quedado mucho mejor que como estaba antes, porque en determinado momento se veían aislados los capítulos; ahora presento una mayor relación entre ellos.

Finalmente esta propuesta me ayudó a tener disciplina, constancia y ser perseverante, para lograr concluir con el objetivo de terminar de forma satisfactoria esta propuesta y esta tesis. Cerrando el ciclo que debemos cubrir como estudiantes de licenciatura.

Algo que me inquieta, aún después de terminada la tesis es poder publicar este juego en papel (reducido en sus dimensiones), pero sin perder el formato y los colores, y que su contenedor de todo el juego, sea una cajita de luces impresa como la original, para promover la fiesta brava y al grabado en madera.

Al ver terminado todo este trabajo, puedo decir que ha sido vasto que me sigue y me seguirá gustando. Ha valido la pena el tiempo y esfuerzo dedicado, por el resultado obtenido.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergamín, José, **La música callada del toreo**, España, Turner/El Equilibrista, 1994, 101 pp.
- Bonilla Reyna, Helia Emma, **Manuel Manilla, Protagonista de los cambios en el grabado decimonónico**, México, Círculo de Arte, 2000, 63 pp.
- Cantú, Guillermo H., **Muerte de azúcar, Substancia taurina de México**, 2ª Edición, México, Diana, 1987, 256 pp.
- Carrión, Ulises, **El arte nuevo de hacer libros**, México, El Archivero, 1988, 17pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller del Libro Alternativo)
- Coello Ugalde, José Francisco, **Atenco: La ganadería de toros bravos más importante del siglo XIX, esplendor y permanencia**, México, Tesis para obtener el doctorado en Historia de México en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, (En trámite), 254 pp. + CXXVI anexos.
- : **Cuando el curso de la fiesta de toros en México, fue alterado en 1867 por una prohibición. Sentido del espectáculo entre lo histórico, estético y social durante el siglo XIX**. México, Tesis para obtener la Maestría en Historia, de la Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 1996, 233 pp.
- Driben, Lelia, Francisco Calvo Serrader, **Alberto Gironella**, México, Círculo de Arte, 2001, 63 pp.
- Eder, Rita, **Gironella**, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981, 199pp.
- Escolar, Hipólito, **De la escritura al Libro**, España, S. E., 1976, 98 pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller del Libro Alternativo)
- Espinosa, César Horacio, **Las bienales de Poesía Visual y Experimental en México**, México, 1996, 12 pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)
- Haces, Carlos, Marco Antonio Pulido, **Los toros de José Guadalupe Posada**, México, Ermitaño, 1985, 39 pp.

- Hernández Aquiles Jorge, Juan Ignacio Alonso, **El Toreo I (Cossío 1)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **El Toreo II (Cossío 2)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **La Plaza I (Cossío 5)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **La Plaza II (Cossío 6)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **La Fiesta I (Cossío 7)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **La Fiesta II (Cossío 8)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **Los Toreros I (Cossío 9)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- : **Los Toreros IV (Cossío 12)**, España, Espasa Calpe, 2000, 160 pp.
- López Chuhurra, Osvaldo, **Estética de los elementos plásticos**, México, Labor, 1970, 153 pp.
- Manzano Águila Daniel, **Introducción a los Libros de Artista**. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo) 8 pp.
- : **Características y clasificaciones**, Mat. Fotocopiado Archivo del Seminario de Libro Alternativo). 2 pp.
- Marreno, Vicente, **Picasso y el toro**, España, Rialp, 1955, 162 pp.
- Moral, José Antonio del, **Como ver una corrida de toros**, México, Diana, 1997, 348 pp.
- Morales Guerrero, Armando, **Mi trato con los toros, 46 años en corrales y ruedos**, México, Bibliófilos Taurinos de México, 1985, 189 pp.
- Mujica Gallo, Manuel, **¿Fue Goya figura del toreo?**, Perú, Organización Continental, Festivales del Libro, 1960, 185 pp.
- Munari, Bruno, **Como nacen los objetos**, 12 pp. Spi, (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)

-Parra, Luis Angel, Catálogo Exposición "**Libro de Artista**", Colombia, Ediciones Arte Dos Gráfico, 1994, 47 pp. En la 9ª. Feria del Libro. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)

-Pass-Zeidler, Sigrun, **Goya: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates. Reproducción completa de las cuatro series**, España, Gustavo Gili, 1980, 217 pp. (Colección Comunicación Visual – Serie Gráfica)

-Peraza O., Humberto, **Los toros en la plástica**, México, Bibliófilos Taurinos de México, A.C., 1994, 11 pp. (Lecturas taurinas, 8)

-Pérez y Fuentes, Pablo, **Los toros en el tiempo, Sinopsis del arte tauromáquico**, México, Chapultepec, 1977, 67 pp.

-Renán, Raúl, **Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial**, 2ª Edición, México, UNAM, 1999, 100 pp.

-Salomón Cámara, Carlos, **El arte de la suerte**, 2ª. Edición, México, 1997, 94 pp. (Artes de México, 13).

-Sánchez González, Agustín, **José Guadalupe Posada: Un artista en blanco y negro**, México, CONACULTA, 1966, 32 pp.

-Solares Ignacio, Jaime Rojas Palacios, **Las comadas**, México, CIA General de Ediciones, 1981, 303 pp.

-Sánchez Vázquez, Adolfo, **La Pintura como lenguaje**, México, (Cuadernos de Filosofía No. 1, UNAM), sf, 61 pp. (Material fotocopiado archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)

-Soler Jaime, **Posada y la Prensa Ilustrada: Signos de Modernización y Resistencia**, México, MUNAL, INBA, 1996, 256 pp.

-Stellweg, Carla, "**Impresiones/ Libros de Artista**", México, UNAM, Artes Visuales, sf, (No. 27-28), 32pp. (Material fotocopiado archivo-taller del seminario de Libro Alternativo)

-Topete del Valle, **José Guadalupe Posada: Proceso de la Gráfica Popular Mexicana**, México, Edición del Seminario de Cultura Mexicana, 1957, 22 pp.

-Toor, Frances, Paul O'Higgins, **Monografía: Las obras de José Guadalupe Posada: grabado mexicano**, México, Mexican Folkways, 1991, 208 pp.

-Westheim, Paul, **El Grabado en Madera**, México, FCE, 1992, 295pp. (Brevarios)

HEMEROGRAFÍA

-Aguilar, José, **Toro y Fiesta**, España, Codex, 1966, 18 pp. (Fascículo 21).

-Aguilar, José, **Toro y Fiesta**, España, Codex, 1966, 18 pp. (Fascículo 2)

-Flores, Edmundo, **A los Toros, México**, Comunidad CONACYT, 1980, Abril – Mayo, Año VI, Num. 112, 113, 236 pp.

-**La Pasión por los toros**, España, Planeta De Agostini, Vol. 1, No. 8, 1993, 20pp.

-**La Pasión por los toros**, España, Planeta De Agostini, Vol. 1, No. 1, 1993, 20pp.

-**Los Libros del Desierto**, Revista Geomundo, (Material fotocopiado del seminario-taller de Libro Alternativo) *spi*, 13 pp.

-Manzano Águila, Daniel, Boletín de Prensa "**Umbral del Objetuario**". Taller de **Seminario de libro Alternativo**. (Material fotocopiado del seminario-taller del Libro Alternativo)

-Laura Romero, "El Libro, tema central de inspiración en la cultura", **Gaceta UNAM** (Gaceta en la cultura), 1996, pp. 24-25 (Material fotocopiado del seminario-taller del libro alternativo)

-**Demetrio Olivo**, La voz de Michoacán, la voz del pueblo hecho periódico, 1997, Año XLIX, No. 15941, 19 jun 1997. (Material fotocopiado del seminario-taller del libro alternativo)

CATÁLOGOS

- Exposición, **Editoriales Alternativas**, México, ENAP-UNAM, *sf*, 11pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario de Libro Alternativo)
- Exposición, **El Libro de Artista en la Vida cotidiana**, Argentina, Museo Molino de Papel "La Villa" (Feria Internacional del Libro en Buenos Aires, 1997, 4pp. (Material Fotocopiado del archivo del seminario de Libro Alternativo)
- Exposición, **Para ti soy Libro Abierto**, Exposición Colectiva de Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo de la ENAP, México, UNAM, ENAP, 1997, 4pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)
- Manzano Águila, Daniel, **Para ti soy Libro abierto**, México, s.e., 1997, 23 pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)
- Manzano Águila, Daniel, Catálogo, **Páginas de Imaginería**, México, Casa Universitaria del Libro, 1995, 9 pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario de Libro Alternativo)
- Pérez de Armiñan, **Catálogo Exposición: "Libros de artista"**, España, 50pp + XLVIII anexos. (Material fotocopiado del archivo del seminario de Libro Alternativo)
- García Hernández, Josefina, **Picasso: 1ª. Parte Tauromaquia y Grabados de Goya**, 2004, 6 pp. (Tríptico de exposición)
- Exposición, **Ediciones De Arte Dos Gráfico**, Colombia, 1994, 46pp. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)
- Josué Ramírez, catálogo de exposición: **Pretérito Imperfecto**, Museo de Arte Carrillo Gil, 1992, 3pp. (Material fotocopiado del archivo-taller del seminario de Libro Alternativo)
- Beatriz Vidal, catálogo de exposición: **Al Abismo del Milenio, Museo Nacional de la estampa. spi**. (Material fotocopiado del archivo del seminario-taller de Libro Alternativo)

PÁGINAS INTERNET

-<http://www.andremartinez.net/tareas/Enero-Mayo 2001/sociedad/loteria/> investigación Ensayo-
Lotería Mexicana

-Reglero, César, Poesía Visual o la dificultad de las definiciones:

www.perso.wanadoo.es/felixmp/pagina_nueva_96htm.

www.juguetesmexicanos.com/loteria.htm.

www.boek861.com

www.vorticeargentina.com

A N E X O S

(Carpeta de imágenes)



1. "Picador".

2. "Rueda un toro".

3. "Ayudado por bajo".

4. "Monosabio".

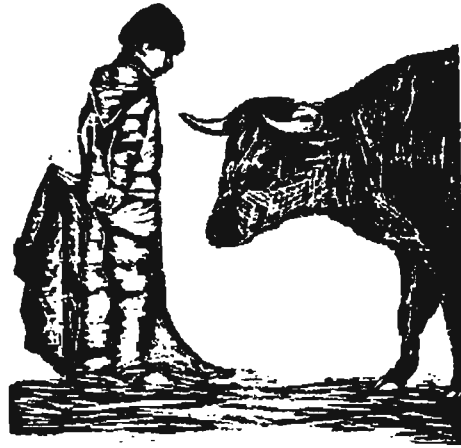


5. "Molinete".

6. "Farol".

7. "Suerte de capa".

8. "Vuelta al ruedo".

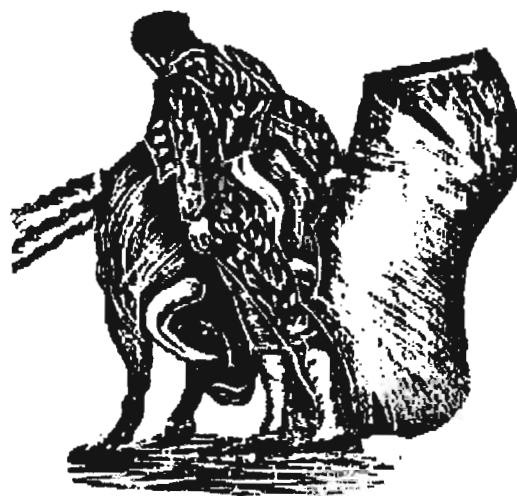


9. "Brindis".

10. "Niño torero".

11. "Alguacil".

12. "Saludo al tercio".

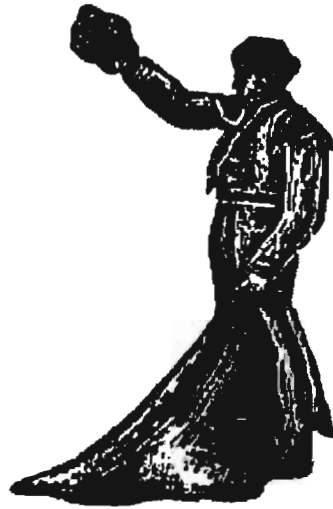


13. "Vaquilla".

14. "Pase por alto".

15. "Banderillero".

16. "Trasteo".



17. "Redondo".

18. "Cambio de tercio".

19. "Desplante".

20. "Alternativa".

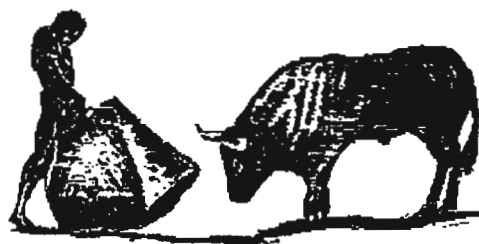


21. "Cite de banderillas".

22. "Yéndose del toro".

23. "Arrastre".

24. "Las banderillas".

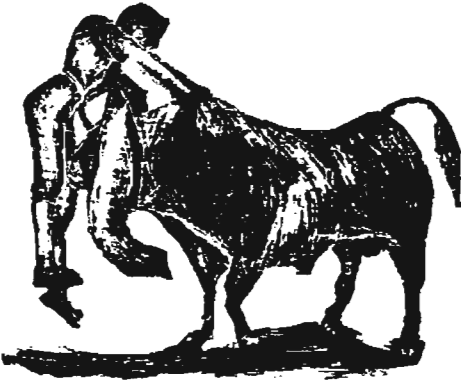
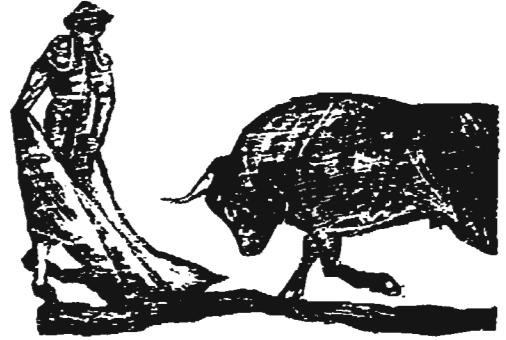
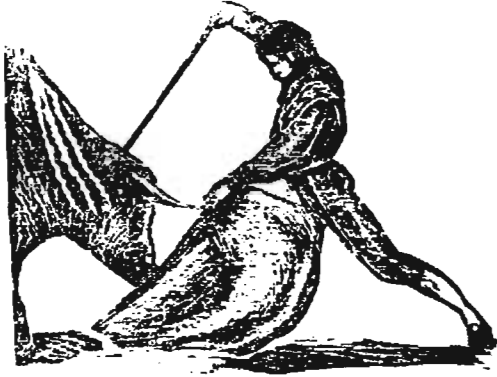


25. "Gaoneras".

26. "Cite de muleta".

27. "Parando a un toro".

28. "Pinchazo".

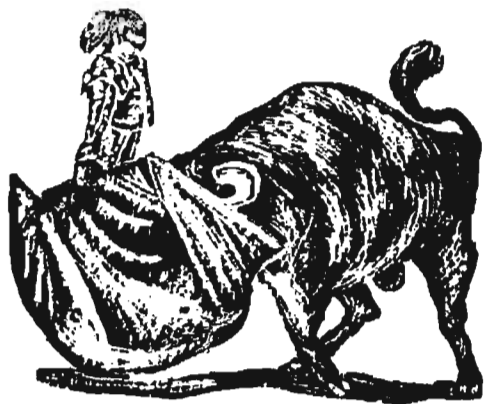


29. "Descabello".

30. "La brega".

31. "Volapié".

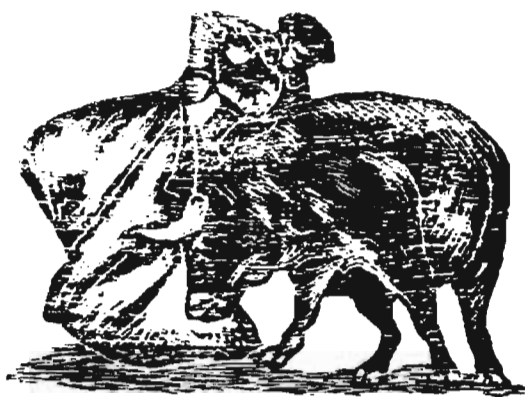
31. "Pase de pecho".



33. "Torera".



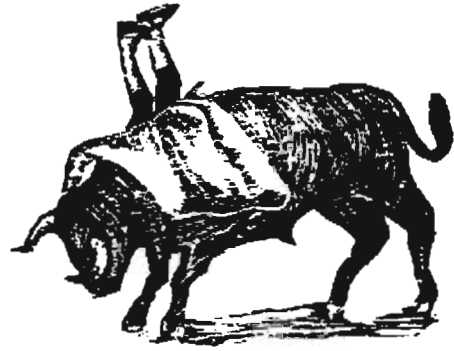
34. "Revolera".



35. "Media verónica".



36. "Paseillo".

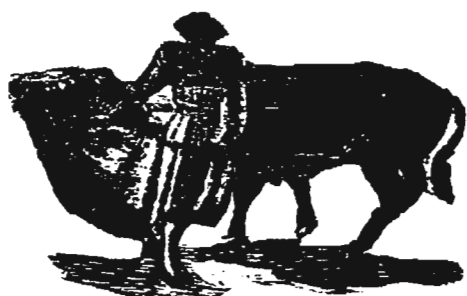
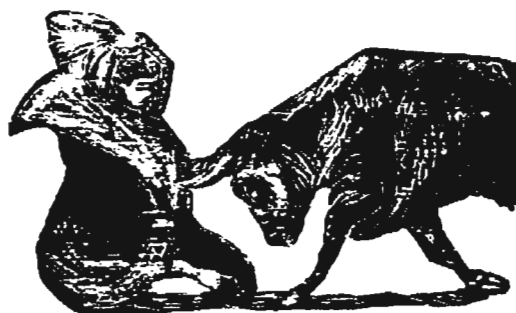


37. "Novillo".

38. "Cornada".

39. "Remate".

40. "Percance".

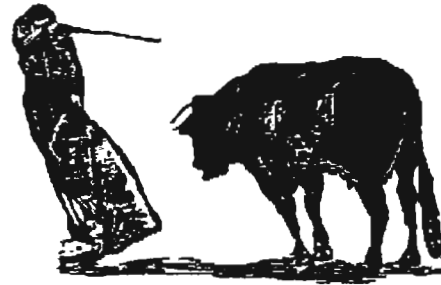


41. "Salida en hombros".

42. "Larga cambiada".

43. "Verónica".

44." Natural".

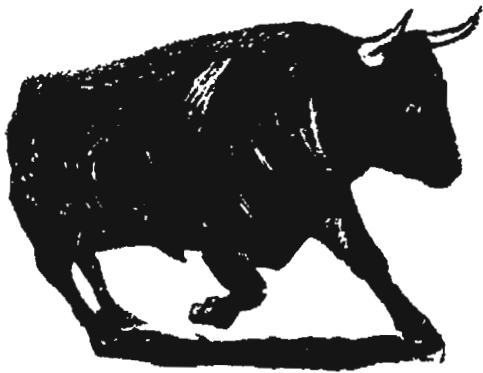


45. "Toros".

46. "Muerte".

47. "Derribo de un caballo".

48. "Perfilándose para matar".



49. "Estocada".

51. "Toro".

53. "Chicuelina".

50. "Suerte de varas".

52. "Puntillero".



54. Novillero.