



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

«Viejas historias
en nuevas visiones.
Los Pergaminos»

Tesis
Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
René López Avila

Director de Tesis
Dr. Daniel Manzano Aguila

México D. F., septiembre de 2005



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

m347854



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A:

José, Socorro,
gracias por el apoyo, esto es de ustedes;
Guicho and family, Elena y familia, Alfredo, Ana,
no que no, sigan adelante;
A la gran familia de Michoacán, E. U., D.F.
(sin nombres sino nunca termino):
un abrazo.

A todos los del proyecto:
La pintura mural prehispánica en México
Gracias por su valiosa ayuda.

A los que nunca creyeron:
Ahi les voy,

INDICE GENERAL

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

CAPITULO 1.

Los libros y sus alternativas.

- 1.1.- De los orlgenes de la escritura
 - 1.2.- Los rollos antiguos
 - 1.2.1.-Los rollos en Egipto
 - 1.2.2.-Los rollos en Grecia
 - 1.2.3.-Los Pergaminos
 - 1.2.4.-Los rollos del Mar Muerto
 - 1.3.-Los libros en el México antiguo
 - 1.4.-Los libros en el lejano Oriente
 - 1.5.-La Edad Media
- 1.6.-Origenes de los libros alternativos
 - 1.7.-Los iniciadores
- 1.8.-Definición y alternativas de los libros
 - 1.8.1.-Los libros ilustrados
 - 1.8.2.-Los libros de artista
 - 1.8.3.-El libro objeto
 - 1.8.4.-Los libros híbridos
- 1.9.-La funcionalidad de los elementos en el libro
- 1.10.-Los libros alternativos en México
- 1.11.-El arte de los libros

Indice de ilustraciones

CAPITULO 2.

Las pinturas de las cavernas de Baja California.

- 2.1.- Breve descripción de Baja California
- 2.1.1.- De los orígenes del hombre en Baja California
- 2.1.2.- El hombre primitivo en Baja California
- 2.2.- Los shamanes
 - 2.2.1.-Magia y representación.
 - 2.2.2.- Rituales y ceremonias
 - 2.2.3.- Los animales y su vínculo con lo sagrado
- 2.3.- Análisis formal de las pinturas.
 - 2.3.1.- Materiales y técnicas.
 - 2.3.2.- Del color
 - 2.3.3.- La figura humana y animal.
- 2.4.- El espacio y el movimiento
- 2.5.- Pintura mural y petroglifos

Indice de ilustraciones

CAPITULO 3

Los Pergaminos ó

El libro de los rollos de la ciudad muerta.

- 3.1.- Descripción del libro
 - 3.1.1.- Libros de apuntes
 - 3.1.2.-Los rollos
 - 3.1.3.-El receptáculo
- 3.2.-Materiales y Técnica
- 3.3.-Contexto
- 3.4.-Elementos formales
 - 3.4.1.-La línea y la mancha
 - 3.4.2.-La textura
 - 3.4.3.-La forma

CONCLUSIONES

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA ESCOGIDA

INTRODUCCIÓN.

En las pinturas de las cavernas de Baja California la figura de hombres y animales, enormes e imponentes, diferentes a las del género de pintura rupestre. Llenas de firme trazo, vitalidad y fuerza, ejecutadas y extendidas sobre la roca viva, en lugares extraños y paradisiácos, inhóspitos y mágicos, han ejercido sobre las personas que las han conocido una gran curiosidad y se han llevado a cabo distintas investigaciones desde su descubrimiento.

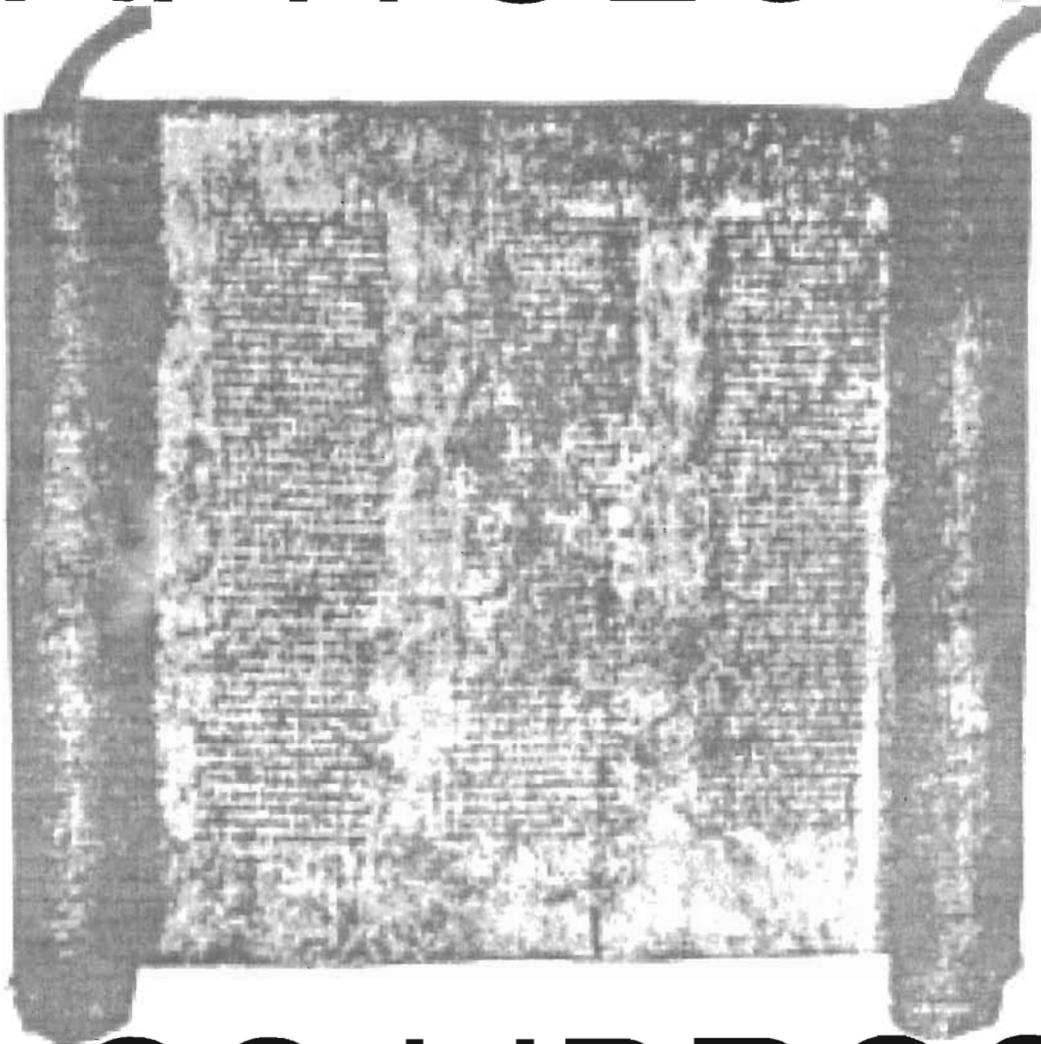
La diversidad de estas pinturas, la variabilidad de elementos compositivos y formales, las nociones de traslapo, de profundidad, del espacio, el empleo del color, las jerarquizaciones dentro del plano compositivo, dicen mucho más que simples manchones en las rocas. Detrás de estos se esconden historias, mensajes, conocimientos, génesis.

Dentro del presente trabajo se pretende recuperar y retomar algunas de estas cuestiones para la elaboración de un libro alternativo, de esta manera, en el primer capítulo se mencionan algunas de las distintas características de los libros y las diferentes fases y características en la historia de la creación de estos. En el capítulo 2 se describen algunas de las características más idóneas de las pinturas rupestres de Baja California y la situación del hombre en aquellos lugares y tiempo. En el capítulo 3 se unifican en el proceso de la propuesta plástica del libro alternativo los capítulos 1 y 2.

Tomados como antecedentes los fundamentos matéricos de los rollos, pergaminos y receptáculos de estos de la antigüedad, principalmente, para formar la parte estructural del libro alternativo *Los pergaminos o Los rollos de la ciudad muerta* del capítulo 3, y en la parte formal, contextual y plástica la conforman elementos de algunas de las pinturas rupestres de Baja California más importantes a mi parecer.

Cabe advertir al lector que muchas de las teorías planteadas en el presente trabajo que no tienen antecedente bibliográfico, son opiniones de su servidor y que no tienen ninguna fundamentación científica.

CAPÍTULO 1:



LOS LIBROS Y SUS ALTERNATIVAS

1.1 DE LOS ORTIGENES DE LA ESCRITURA

En la historia de la humanidad los libros han jugado un papel muy importante en la comunicación, en la transmisión de ideas, sucesos, leyendas, y acontecimientos importantes. En los libros podemos observar el devenir del hombre, victorias y derrotas, sus anhelos y sus esperanzas. En los libros vivimos el pasado y aprendemos para construir el futuro. Es en ellos en donde miles de vidas humanas se narran y se comparten, Desde las escrituras en piedra hasta nuestros días, la comunicación gráfica ha sido imprescindible en el desarrollo del ser humano, aunque la historia del libro se extienda en un corto periodo de 5 mil años. Son ellos los que nos permiten acercarnos al mundo de las ideas.

Sobre un periodo de cinco mil años se extiende la historia del libro. Pero de los dos primeros tercios de este periodo restan sólo escasos y dispersos hechos que pueden servir a quien intente hacerse una idea de la situación bibliográfica de esos tiempos remotos. (Dalh, 1982, 11)

Desde hace 100, 000 años se remontan las primeras formas de expresión oral, y desde entonces el hombre ha tenido la necesidad de comunicación, sobre todo de comunicación que rebase el tiempo y el espacio, que el mensaje perdure, es por ello que se ve en la búsqueda de materiales que le permita satisfacer estas expectativas, estos materiales deben ser resistentes al paso del tiempo y a las dificultades climáticas. Desde los esgrafiados en las rocas, pasando por los escritos en tablillas de madera, la invención del papel en China y en otras partes del mundo, los libros audiovisuales y cibernético, son todos, el resultado de una ardua investigación del hombre a lo largo del tiempo en su afán por perfeccionar y diversificar las distintas modalidades de comunicación escrita que le permite su medio y su tiempo.

Los hombres de las cavernas en la roca viva plasmaban sus sensaciones, experiencias, conocimientos, visiones, primero por necesidad y luego por placer, estos hombres fueron los primeros en comunicarse gráficamente en la historia del hombre.

Las primeras manifestaciones gráficas se remontan hacia finales del periodo Paleolítico esto es 35, 000 años a. de C. Estas primeras representaciones gráficas eran de tipo abstracto, quizás, la transposición ritual de ritmos mentales, de sensaciones, fórmulas mágicas o encantamientos, o de alguna otra secuencia mental semejante. Grabadas sobre huesos o cuernos de animales, estas figuras, primero abstractas y después naturalistas, representan el salto de un nivel de pensamiento a otro, son la muestra clara del vínculo entre el pensamiento y los símbolos materiales. En Europa, Francia, Rusia y en el continente Australiano se encontraron piedras o guijarros pintados con figuras circulares, romboidales, espirales y cuadrículares, todavía con utilidades desconocidas, pero, cabe mencionar, que las representaciones gráficas están íntimamente relacionadas con las narraciones orales, con los mitos, con las historias y los acontecimientos. (Cardona, 1994, 58)

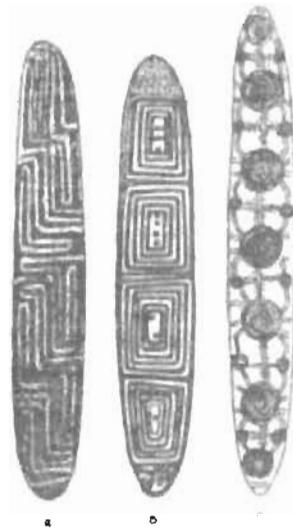


FIGURA I. SIGNOS GEOMETRIZANTES QUE CORRESPONDEN A LA CODIFICACIÓN DE UN MITO. AUSTRALIA.

El hombre logra elaborar algunas herramientas para su uso diario, rebasa las fronteras de lo útil y se encuentra en el terreno de lo estético, es aquí en donde el hombre empieza un largo camino de exploraciones y experimentos de su entorno, del espacio que le rodea, de los materiales. Una vez satisfechas las necesidades físicas elementales para su supervivencia, tiene tiempo suficiente para la contemplación de su mundo, para la búsqueda de nuevas experiencias, y a su vez por medio de la comunicación gráfica representa más o menos objetos y hechos del mundo circundante, con una serie de posibilidades mentales diferentes, en forma independiente del lenguaje, estos son los pictogramas, *formas de escritura, de una eficacia y rapidez absolutas, cuya interpretación no deja lugar a dudas. (Dalh, 1982, 40) .De manera que la pictografía sería el antecedente obligado de todas las escrituras ideográficas. (Cardona, 1994, 41)*

Al trazar estos signos o imágenes que evocan objetos o situaciones, pintados o esgrafiados se comienza a contar y a narrar sin palabras, y estas narraciones perduraran a través del paso del tiempo. La pictografía nace en todos los pueblos y civilizaciones del mundo mucho antes que la escritura como tal, se remonta hasta hace cerca de 6,000 años, ya que no era indispensable para la vida y no era objeto aún de uso universal. El funcionamiento de la escritura pictográfica se da en el que cada palabra se viera representada por medio de un dibujo que se pudiese reconocer fácilmente sin necesidad de evocar la palabra hablada.

En todas partes se encuentra primero la pictografía...en las diversas manifestaciones de la protoescritura, transmitiendo al que mira un fragmento de discurso figurado sin que este se descomponga en palabras, y por consiguiente sin que haya vínculo efectivo con un idioma determinado...una habilidad gráfica que hace las veces de arte, constituye el origen de todos los sistemas por los cuales se representa visualmente

lo que puede expresarse por medio de la palabra...Se trata en general de «cuentos sin palabras»con imágenes- situaciones o signos-cosas. (Escolar, 1976, 14)

Las formas se vuelven más precisas, evocando un sólo significado, más refinadas y adquieren un estilo propio, en esta etapa en la historia la escritura se vuelve ideográfica. *El estado siguiente de la pictografía es la ideografía: las imágenes se hacen menos realistas, más esquemáticas, y evocan, no ya una serie de posibilidades mentales, sino una secuencia precisa...(Cardona, 1994, 41)*



FIGURA 2. GRUPO DE GUERREROS. ÚLTIMO PERIODO GLACIAL. ESPAÑA.
FOTO: TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM/RAY GARDNER

Después con el desarrollo del hombre como ser social la escritura toma un nuevo auge y se vuelve fonográfica, es decir, que los dibujos sirven para representar palabras o sílabas que suenan igual pero que son distintas. Y la conjunción de varios sonidos o de varias palabras forman una sola. La escritura pictográfica con mezclas de procedimientos ideográficos y fonográficos los encontramos en las culturas de América prehispánicas y en otras como la egipcia. En estos casos la escritura esta unida tanto a la arquitectura como a la escultura y pintura.

En el Oriente Próximo, en la baja Mesopotamia, cerca de 3, 500 a. de C., los sumerios crean la escritura cuneiforme, esta es hecha con una punta en forma de cuña sobre la arcilla aún fresca. Estos primeros libros consistían en superficies de barro que contenían caracteres o dibujos incididos con un punzón eran los precursores de los que hoy conocemos como libros. Las primeras civilizaciones que los utilizaron fueron los antiquísimos pueblos de Mesopotamia, entre ellos los asirios y los babilonios, este método de accesible elaboración y de solución duradera y económica se propagó muy pronto hacia la Armenia y el Egipto entre otros. Ya que el Oriente era la puerta de entrada para el comercio y la colonización hacia otros continentes. La escritura cuneiforme se expandió en distintas direcciones y en relación de orden social, fue más accesible a otros estratos sociales, a diferencia de los inicios de la escritura que estaba reservada y monopolizada por las clases dominantes o privilegiadas.

En otra región de lo que hoy es para nosotros el Cercano Oriente nació, más o menos por la misma época, un sistema de escritura emparentado en espíritu con el egipcio, aunque diferente de este en la realización. Hay cerca de mil años de intervalo entre los pictogramas de contabilidad y la escritura cuneiforme clásica, expresión de las dos lenguas a las que a cabido un gran papel en esta región...el sumerio, al que hasta ahora no se le ha podido encontrar parentesco lingüístico alguno, y el acadio (asirio-babilonio) que es el idioma semítico del Oriente. De los dibujos más bien toscos... hasta hasta esas prolongaciones que merecen el de cuñas (de donde surgió la expresión «escritura cuneiforme») trazados por el hundimiento más o menos profundo de una punta de caña tallada en la arcilla aun no cocida de una tablilla, material que tiene el mérito de poderse conservar a perpetuidad. (Escolar, 1976, 16)



FIGURA 3 TABLILLA CON ESCRITURA CUNEIFORME. MUSEO ARQUEOLÓGICO HERAKLEION.

Encontramos que los inicios de nuestro alfabeto se remonta cerca del 1,100 ó 1,200 a. de C. en el sistema cuneiforme consonántico semítico que consistía en 22 caracteres que se leían de izquierda a derecha, los griegos adoptaron este alfabeto de los semíticos que a su vez lo adoptaron de los fenicios.

La escritura jeroglífica se remonta al año 3,500 a. c., en Egipto, en una plancha de esquisito del rey N'rmer (Narmer), a finales de la segunda civilización eneolítica (Nagada II, al rededor de 3500 a. de C.) (Cardona, 1994, 71), se trata de dibujos estilizados y tratados con gran cuidado, este nombre de jeroglíficos proviene de cuando los griegos nombraron así a la antigua escritura egipcia, «hieros» que significa sagrado y «grafein» esculpir. Son reproducciones fieles de elementos propios del valle del Nilo de la época de los faraones, son como una enciclopedia hecha con imágenes de animales, plantas, dioses, elementos astronómicos, signos que representan los nombres de los personajes representados.

1.2. LOS ROLLOS ANTIGUOS

1.2.1. LOS ROLLOS EN EL ANTIGUO EGIPTO

Mucho más próximos a los libros actuales eran los rollos de los egipcios, griegos y romanos, compuestos por largas tiras de papiro —un material parecido al papel que se extraía de los juncos del río Nilo— que se enrollaban alrededor de un palo de madera. El rollo más antiguo que se conoce data del 2 400 a. de C. El texto, se escribía con una pluma de junco cortada al través, en varias columnas de hasta 110 columnas o páginas y por una sola cara, se podía leer desplegando el rollo. La longitud de los rollos de papiro era muy variable entre 8 y 20 m y entre 15 y 17 cm de altura. Más adelante, durante el periodo helenístico, hacia el siglo IV a. C., los libros más extensos comenzaron a subdividirse en varios rollos, que se almacenaban juntos.

En Egipto las letras alcanzaron un desarrollo y valor considerable, no sólo en el campo religioso sino también en el científico y literario. El soporte de esa escritura fue la planta de papiro que crecía en el valle del Nilo. El *Cyperus papyrus*, de la familia de las ciperáceas, llamada por los griegos *papyrus* que crecía en las aguas pantanosas y estancadas del Nilo. La utilización más importante del papiro en Egipto fue la de ser soporte de escritura. La elaboración de este soporte se realizaba cortando solamente el tallo, se introducía primero en agua, después se le quitaba la corteza verde y se cortaba en tiras de 25 mm de ancho, se combinaban las tiras en forma de hojas, se encolaban, y para evitar que se corriese la tinta de la escritura, se secaba al sol y se pulía, para lograr una superficie tersa. Las mejores calidades tenían un tono amarillento o blanco, mientras que las inferiores un color pardo.



FIGURA 4. ROLLO DE PAPIRO DE EGIPTO

Los antiguos egipcios, gracias a su nivel de cultura y civilización, descubrieron muy pronto los méritos de tal arbusto y lo utilizaron para necesidades cotidianas casi durante cuatro mil años, en los cuales la fabricación de papiro alcanzó una perfección técnica nunca después superada.

La tinta negra utilizada para la escritura estaba compuesta de hollín o carbón vegetal con goma. La tinta roja se utilizaba especialmente en títulos y epígrafes.

Para conservar los rollos de papiro del polvo y la humedad se guardaban en jarras de barro y o estuches de madera.

El tipo de escritura utilizada aproximadamente desde la mitad del tercer milenio a. de C. era la grafía hierática (escritura sacerdotal) y en tiempos posteriores se simplificó a una grafía más radical, la llamada demótica (escritura popular). Los jeroglíficos también fueron usados desde los comienzos de la utilización del papiro.

(Dahl, 1982, 12-17)

1.2.2. LOS ROLLOS EN GRECIA

Las palabras que respectivamente designan libro en griego y en latín, *byblos* y *liber*, significaron originalmente corteza de árbol, de allí el origen de los libros de papiro.

Los rollos de papiro se introdujeron en Grecia en el siglo VII a. de C., cuando comenzó una creciente exportación del material desde Egipto a Grecia. En el siglo V el uso del papiro se había hecho general.

Los griegos llamaron a la hoja de papiro en blanco *chartes*, que paso al latín como *charta*. La hoja escrita se llamo en griego *biblion*, y al rollo de papiro daban el nombre de *kylindros*, mientras que los romanos lo llamaban *volumen*. *Tomos* se aplico originalmente a un rollo compuesto de una serie de documentos pegados unos a otros. Los papiros griegos más antiguos que se conocen datan del siglo IV a. de C.

Tras la caída del imperio de Alejandro Magno, Ptolomeo I fundó la biblioteca de Alejandría, la más celebre y grandiosa de su tiempo. Su finalidad principal radicaba en la recopilación de la totalidad de la literatura griega en las mejores copias posibles, su clasificación y su comentario. Su colección principal era de 700, 000 rollos. Las obras más largas eran divididas en rollos de la misma longitud aproximada, de acuerdo con los capítulos del texto, mientras se recogían en un rollo varios textos breves.

Cada rollo medía alrededor de 6 a 7 metros de longitud y sólo en casos excepcionales alcanzaba la longitud de 10 metros. Arrollados formaban un cilindro de 5 a 6 cm de grueso, de fácil manejo. De altura median cerca de 30 cm, los más grandes, o entre 12 y 15 cm la mayoría.

Para escribir se empleaba una caña gruesa y hueca cortada como una pluma afilada. La escritura era una caligrafía especial que aprendían los escribas, pero inevitablemente cada escriba imprimía en ellas su individualidad.

La escritura era continua y no se mantenía ninguna separación entre las palabras, dificultandose su lectura. Al final de un periodo se señalaba con la palabra *paragraphos*, para indicar el final de uno y el inicio de otro.

El título, que los romanos llamaron *titulus* o *index* y los griegos *sillybos*, se utilizaba para distinguir a unos rollos de otros cuando se encontraban apilados, Quedaba casi siempre al final del texto, ya que cuando el libro se enrollaba quedaba generalmente en la parte interna.

Se guardaban en receptáculos de madera o piedra para protegerlos de la humedad y el polvo. Este receptáculo era llamado por los griegos *bibliotheke*, palabra que muy pronto adquirio el significado de colección de libros, y en latín se les llamó *capsa* o *scrinium*.

En la mayoría de los rollos las ilustraciones eran bastante frecuentes pero muy pocas se han conservado, las ilustraciones eran de tipo matemático y análogos.

La biblioteca de Alejandría era un gran centro literario y propicio el desarrollo del comercio de librería, entre los libros adquiridos más importantes que se encontraban allí destacan los de la colección de Aristóteles. Cuando César conquisto Alejandría en 47 a. de C. quemó gran parte de la biblioteca y después los cristianos, bajo la guía de Teófilo de Antioquía, destruyeron la celebre biblioteca de Alejandría, probablemente, en 391 d. de C., destruyendo también, el templo de Serapis. (Dahl, 1982, 24-29)

1.2.3. LOS PERGAMINOS

En la ciudad de Pérgamo en el siglo III a. de C. se comenzó a tratar el cuero como material escritórico de donde proviene el nombre de pergamino (charta pergamena). La perdurabilidad del cuero superaba a la del papiro, por tal motivo, el uso del cuero comenzó a ser más frecuente en la elaboración de rollos, aunque en la flexibilidad para doblarse es menor el pergamino que el papiro.

Los escribas profesionales se dedicaban a copiarlos o a escribirlos al dictado, y los rollos solían protegerse con telas y llevar una etiqueta con el nombre del autor. Atenas, Alejandría y Roma eran grandes centros de producción de libros, y los exportaban a todo el mundo conocido en la antigüedad. Sin embargo, el copiado a mano era lento y costoso, por lo que sólo los templos y algunas personas ricas o poderosas podían poseerlos, y la mayor parte de los conocimientos se transmitían oralmente, por medio de la repetición y la memorización. Aunque los papiros eran baratos, fáciles de confeccionar y constituían una excelente superficie para la escritura, resultaban muy frágiles, hasta el punto de que, en climas húmedos, se desintegraban en menos de cien años. Por esta razón, gran parte de la literatura y del resto de material escrito de la antigüedad se ha perdido de un modo irreversible. El pergamino y algunos materiales derivados de las pieles secas de animales no presentan tantos problemas de conservación como los papiros. El pergamino es la evolución del papiro, los pergaminos se empezaron a utilizar con mayor frecuencia por su mayor resistencia a las adversidades climáticas, los sabios escribían en ellos sus escritos para perpetuidad y después resguardarlos en sus bibliotecas.

Ya desde los tiempos antiguos se había utilizado el cuero como soporte de escritura, en varios países utilizaron piel de animal; los egipcios, los judíos, los asirios y los persas. Los judíos utilizaron rollos de pergamino y los siguen utilizando en su libro sagrado, el *Thora*. Inclusive se empleaba el pergamino para cubrir los rollos de papiro. Pero solamente alrededor del siglo III a de C., se inició un nuevo tratamiento del cuero, se eliminaba el pelo, se raspaba la piel y se la maceraba en agua de cal para eliminar la grasa; seca y sin ulterior curtido, se frotaba con polvo de yeso y se frotaba con piedra pómez y quedaba una superficie suave y regular tanto del anverso como del reverso, de forma que se adoptase mejor para recibir la escritura, por lo tanto, el pergamino es un «papel» de piel animal convertida en hojas aplanadas y lisas que permitían su utilización óptima como material de escritura. Para la preparación de pergaminos se utilizaban pieles de animales vacunos jóvenes como la oveja, cabra, cordero y ternera; en Egipto se empleaban pieles de antilope o de gacela para obtener pergaminos de mejor calidad, y para la preparación de las vitelas se empleaban pieles de fetos de animales vacunos.

La biblioteca de Pérgamo, en el noroeste de Asia Menor, fué fundada por Atalo I y comenzó a tener importancia en el mundo de la cultura por Eumenes II, sin embargo, no alcanzaron nunca una posición tan elevada en el mundo de la cultura como la biblioteca de Alejandría. Según la tradición, se atribuye a la biblioteca de Pérgamo el mérito de haber convertido en uso público la utilización del pergamino como soporte de escritura. (Dahl, 1982, 29-32)

1.2.4. LOS ROLLOS DEL MAR MUERTO

La historia más conocida y más controversial acerca de los rollos es la de los llamados *rollos del mar Muerto*, estos rollos fueron encontrados en 1947, en Palestina, en el desierto de Judea, en unas antiguas ruinas conocidas con el nombre de Khirbert Qumran, entre el mar Muerto y las montañas sobre las que surgen Jerusalén y Belem.

En vueltos en tela de lino dentro de recipientes de cerámica de 60 cm de altura y con un diámetro de 25 cm, cada recipiente podía contener entre cinco o seis rollos, el total de manuscritos encontrados podía ser de unos doscientos. Las vasijas eran de época helenística, podían fecharse en finales del siglo II a. de C., oscuro periodo anterior al comienzo de la era cristiana, contribuye a llenar en blanco las páginas entre los dos testamentos.

Los rollos están formados por varias pieles de animales cosidas entre sí, las huellas de agujas son aún visibles, aunque el hilo de tripa se ha perdido. Los caracteres están escritos en tinta de carbón sobre la parte porosa de la piel, en la que también aparecen grabadas unas líneas horizontales, quizá trazadas con un punzón de hueso, con el fin de guiar la mano de quien escribía. El texto está escrito de derecha a izquierda en letras cuadradas hebreas. Son representativos de los tres tipos de literatura existentes en la *biblioteca de la comunidad de Khirbert Qumrán*: manuscritos bíblicos, escritos apócrifos, y seudoepigráficos (manuscritos no bíblicos pero de carácter religioso) y literatura específica de la comunidad. El más largo de los rollos mide 15 metros y medio y varía ligeramente de 20 a 30 cm con los demás. (*Antiguas Civilizaciones, T. 3, 1994, 401-416*)



FIGURA 5 Y 6. LOS ROLLOS DEL MAR MUERTO.
MUSEO NACIONAL DE ISRAEL

1.3 LOS LIBROS EN EL MEXICO ANTIGUO

Los libros en el México antiguo eran pieles de venados curtidas en las cuales se dibujaban los códices, eran largas tiras que iban unidas unas con otras y que tenían de largo cerca de 10m, eran representaciones calendáricas, religiosas y astronómicas de sus observaciones del sistema solar y del acontecer de su vida cotidiana, estos registros eran llevados a cabo con un minucioso perfeccionismo para tener presente los futuros acontecimientos que les vendrían, los cálculos matemáticos de sus eruditos y las costumbres y acciones de sus civilizaciones. En ellos también se narran sus orígenes, y la vida de sus dioses y sus antepasados. Estos códices, a diferencia del alfabeto cirílico, se leen de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. Estos códices se encuentran dentro de la pictografía, ya que su lectura es base de símbolos-palabras y signos-cosas, estos dibujos fueron elaborados con distintos colores y materiales. Existen también numerosas lápidas en las cuales el dibujo va complementado por una serie de caracteres para reforzar o complementar la imagen. Estas lápidas, como la lápida de Pakal su desciframiento se ha encontrado en misterio, ya que en la imagen principal la imagen del señor Pakal sentado sobre una especie de árbol y en su entorno un lenguaje todavía no descifrado los cuales son como una especie de acertijos, los cuales han dado lugar a una serie de especulaciones en las cuales van desde las imaginativas a las más absurdas, esta lápida es un bajo relieve esculpido en piedra.

En la pictografía del México antiguo se pueden apreciar la magistral experiencia y destreza de sus ejecutantes, ya que son obras de gran refinamiento y audacia tanto caligráfica como pictórica. De estos antiguos libros se conservan muy pocos y la mayoría se encuentran guardados en el extranjero.

A los libros antiguos indígenas de mesoamérica llenos de pictografías se les conoce con el nombre de códices. Libros que contienen pictografías que conservan las técnicas de pintura tradicionales. Estos libros fueron hechos a mano por especialistas en este ramo y en grandes cantidades. Estos libros eran aún más apreciados que el jade o cualquier otro material, ya que en ellos se encontraban las fuentes de sabiduría y de poder utilizados por los nobles. Escritos de astronomía, medicina, cosmología, genealogías, génesis de los creadores del mundo. Todo el complejo intelectual y espiritual antiguo se escribía en los libros. Cuando un pueblo conquistaba a otro pueblo era necesario quemar su acervo particular de libros como significado de dominación.

El material que se utilizaba para la creación de libros era el papel amate, el cuál era elaborado por medio de un largo proceso con las cortezas de árboles. Los indígenas utilizaban diferentes clases de amates, árboles del género *Ficus* que crecen en casi todo el territorio nacional y que ofrecen distintas calidades de grosor, de texturas y color que variaba en la elaboración de papel, según la especie y los usos a los que se destinaba.

Según las características del material y la finalidad con la que se creaban, los *amoxtli*, se conformaban en diferentes modalidades: hojas plegables, biombos o largos rollos.

No sólo se elaboraba papel de las cortezas de árboles sino también del maguey, del izote o yuca y de la palma, según la ubicación geográfica donde se fabricaba, por ejemplo, en Tlaxcala al carecer de este tipo de árboles y al tener una fuente inagotable de algodón

y de maguey, eran expertos maestros en la manufactura de estos materiales.

Sin embargo, muchos códices fueron elaborados con telas hechas de algodón, después de 1520, todavía se conservan códices que al paso del tiempo los lienzos han preservado el color y la calidad de su superficie.

Los muros de los complejos arquitectónicos son fiel reflejo de la perfección en el arte de los libros y la pintura de los antiguos, estos muros, libros inmutables e intransferibles, fieles comunicólogos que lograban transmitir las imágenes y los significados que los sacerdotes daban a su pueblo, ya que al ser la escritura un medio de dominio exclusivo de las clases altas, estos mensajes eran pintados en lugares privados.

Los pintores encargados de la elaboración del libro elegían cuidadosamente el tamaño, el material y los colores, los maestros en el arte de los códices eran los responsables de la estructura y reproducción del contenido de los libros sagrados.

Una vez elegido el material en el que trabajaría, el pintor determinaba la forma y el tamaño que tendría el códice. El formato en que se elaboraban los libros variaba, desde la hoja de papel o cuero... hasta la tira compuesta por uno o varios rectángulos unidos, que podía presentarse extendida...

Cuando la tira se dobla en forma de fuelle o de acordeón, el formato se le denomina biombo, quizás este fue el más utilizado, en especial para los libros de contenido religioso. La primera y la última hoja en esta clase de códices originalmente tuvieron cubiertas protectoras de piel o madera. Unos se empastaban con piel de jaguar, otros con cuero de venado. (Aguilera, 2001, 20)

Los libros en el México antiguo contenían tanto en la estructura, el proceso de elaboración y la información, un alto contenido simbólico. Desde la procedencia de los materiales, la ejecución y cuidados personales, todo esto obedece a un gran respeto tanto físico como espiritual hacia lo sagrado de los libros, obras cuyos autores eran magnificados y respetados por todo el pueblo.

La forma de lo que conocemos como lienzo no se usaba o no se conoce en el México antiguo, este tipo de formato se empezó a usar aquí hasta después de la llegada de los españoles quienes lo introdujeron a México, utilizando materiales derivados del maguey, para realizar en ellos su cartografía y sus mapas expedicionales.

El arte de pintar o de escribir no era una actividad ordinaria que cualquiera podía hacer, este tipo de oficio estaba destinado para los pintores o tlacuilos, expertos y encargados tanto de escribir como de trabajar los materiales, quienes tras largas jornadas de abstinencias y ayunos, de riguroso aislamiento del mundo ordinario y a través de años de dedicación y prácticas tenían la obligación de escribir estos sagrados textos. El pintar era un acto sagrado como el orar, como sucedía con los antiguos pintores chinos o japoneses, en el cual el pintor debía de estar en paz consigo mismo y obtener una comunicación espiritual con la naturaleza y con el mundo supranatural, y después de una meditación trascendental y una anulación del cuerpo físico por medio de los sentidos, el pintor, entonces, se encontraba listo para actuar.

A fin de realizar su trabajo, el pintor extendía su material ya preparado sobre el suelo o sobre una

estera. Cuando se trataba de un libro en forma de biombo previamente se disponían las cubiertas y se aplicaba la imprimatura deseada, que es una pintura o capa a base de yeso blanco para volver más blanca y tersa la hoja de papel. El tlacuilo se sentaba sobre un banquillo o cojincillo ante sus colores, distribuidos en pequeñas vasijas, sostenía el pincel con la mano entrenada según su inclinación natural, derecha o izquierda, y después de hacer rogativas, ofrendas y ayunos o abstinencias como ofrenda a su dios patrón, comenzaba su labor. (Ibid, 22)

La lectura en algunos de los antiguos códices, como el códice Dresde, es de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, este tipo de lectura visual se presenta en general en casi todos los libros antiguos de México, otros inclusive con algunas variaciones pero que guarda este tipo de lectura.

En las siguientes imágenes tenemos dos páginas del códice Dresde, que se encuentra en Alemania en la ciudad que lleva el mismo nombre, este libro es de los más representativos de la historia del arte antiguo mexicano ya que es de los más hermosos y valiosos tanto por su contenido como por su realización y se ha conservado casi intacto. Esta hecho de papel amate doblado, con 39 hojas más altas que anchas, pintadas en ambos lados. Contiene representaciones cosmológicas, elementos de matemáticas, representaciones de deidades, cálculos y temas relacionados con los eclipses .

Este tipo de estructura es el que se usará como antecedente en libro alternativo del capítulo 3, por estas características la lectura visual es más ágil y el lector tiene un discurso mediato de la página y un diálogo vertical a su altura o nivel.

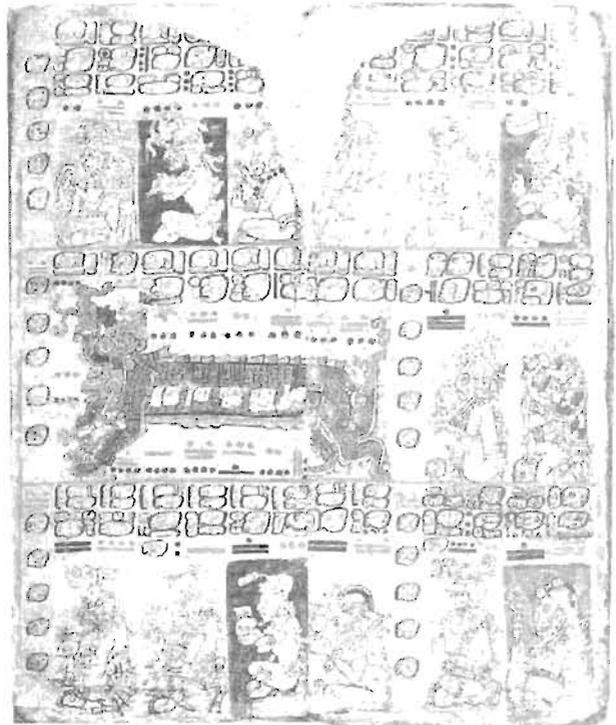


FIGURA 7. CODICE DRESDE

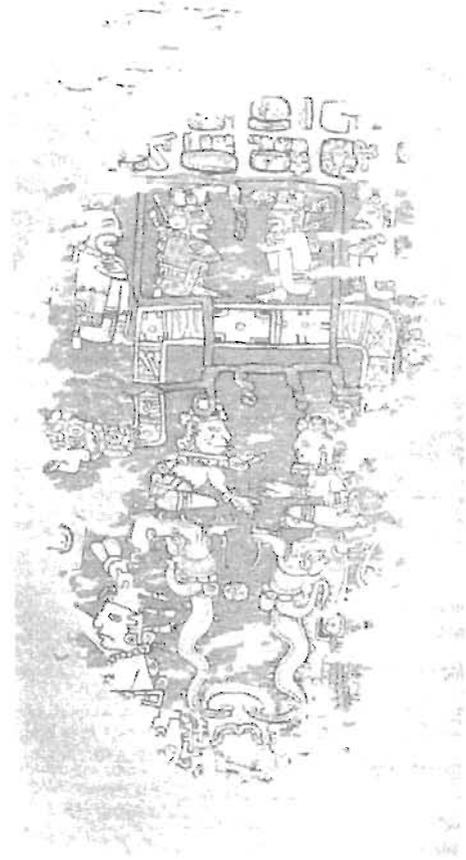


FIGURA 8. CODICE PARIS

1.4 LOS LIBROS EN EL LEJANO ORIENTE

En el siglo III a. de C., China contaba con producciones literarias y del arte de la escritura. Los materiales empleados para la escritura fueron el hueso, la concha de tortuga, las cañas de bambú hendidas y posteriormente las tablillas de madera, *se comenzaba a escribir en el ángulo superior derecho y se seguía verticalmente, sucediéndose las columnas de derecha a izquierda, lo mismo que ocurre con los libros chinos de hoy.* (Dahl, 1982, 18). La mayoría de estos libros fueron destruidos en 213 a. de C. por el emperador Ts'in Shihuangti como medida de castigo a los autores que se habían atrevido a criticar su reinado, sin embargo, esta medida represiva sólo impulsó una intensa actividad literaria; se pasó a emplear la seda como soporte de escritura, poseía cualidades como la flexibilidad y tersura del papiro de los egipcios, aunque de un precio mayor. Se escribió con pluma de bambú o pincel de pelo de camello. Se utilizó tinta negra, extraída del árbol del barniz, y más tarde tinta china, mezcla de hollín de pino y cola. (Dahl, 1982, 18-19)

Otro tipo de libros eran los constituidos por largas tiras de una mezcla de cáñamo y corteza inventada por los chinos en el siglo II d. C. Al principio, estas tiras se incidían con plumas o pinceles de junco y se envolvían alrededor de cilindros de madera para formar un rollo. Más adelante, se comenzaron a plegar en forma de acordeón, a pegarse en uno de los lados y a colocarles portadas hechas de papel fino o tela. Los sabios y funcionarios que sabían escribir se esforzaron especialmente en dotar a sus escritos de estilos distintivos de caligrafía, que era considerada como una de las bellas artes, lo cual no es de extrañar, pues tanto el chino como el japonés y el coreano, lenguas habladas en la actualidad, utilizan para su

escritura los llamados kanji o ideogramas, caracteres que representan no sílabas, como los de los alfabetos occidentales, sino conceptos, y son dibujos esquemáticos que se pueden escribir utilizando gran cantidad de estilos más o menos creativos o artísticos.

Los chinos crearon y propagaron el papel y con ello la práctica del estampado múltiple con tipos móviles como la xilografía, con la fabricación en serie de impresiones con diferentes tipos de imprenta produjo en el siglo XV una difusión generalizada del libro.

La invención del papel y la imprenta fueron un parteaguas en la historia de la escritura, ya que por medio de estos se podía difundir y fabricar libros en mayor número.

En China ya se imprimían textos utilizando pequeños bloques de madera con caracteres incisos, aunque el más antiguo de los libros impreso de este modo de que se tenga noticia, el Sutra del diamante, data del año 868. El Tripitaka, otro texto budista, que alcanzaba las 130.000 páginas, fue impreso en el 972. Por supuesto, imprimir libros a partir de bloques reutilizables resultaba más rápido y cómodo que tener que escribir las distintas copias del libro a mano, pero se necesitaba mucho tiempo para grabar cada bloque, y se podía utilizar para una sola obra. En el siglo XI, los chinos inventaron también la impresión a partir de bloques móviles, que podían ensamblarse y desensamblarse entre sí para componer distintas obras. Sin embargo, hicieron muy poco uso de este invento, debido a que el enorme número de caracteres (kanji o ideogramas) del chino — unos 7,000 — hacía prácticamente inabordable la utilización de este sistema.

A su vez, la historia de la estampación múltiple comienza en China en el siglo II de nuestra era. La xilografía se practico en el siglo VI. En China y en Europa datan del siglo XI. En Europa occidental, luego de un uso limitado de la xilografía, la fabricación de tipos móviles de imprenta, así como de 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 generalizara la instrucción. (Escolar, 1976, 44)

El sistema de escritura chino se acerca a la pictografía ideal ya que cada carácter monosilábico alberga un dibujo, de allí que los calígrafos sean tan famosos y tan hábiles como los buenos pintores, porque dentro de su sistema de escritura las palabras y los dibujos van unidos.

La caligrafía es el arte de escribir *bien*, es el empeño de encontrar el modo mejor de llevar a cabo un determinado trazado escrito, es una fusión entre conocimientos técnicos, criterios valorativos y una visión del mundo con un fin, esta visión debe ser resuelta y concentrada en el brevísimo instante en que el pincel embebido de tinta toca sin vacilaciones ni segundos pensamientos el rollo de papel. (Cardona, 1994, 201-205)



FIGURA 9. CALIGRAFIA DE HSU CH'I-CH'ANG (1555.1636). FOTO:TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

En la India, los libros o manuscritos hechos con hojas de palmera, secas y frotadas con aceite, trazados los signos con punzón; tuvieron un caracter sagrado y a diferencia de las miniaturas hindúes posteriores derivadas de estas, las conferían como un valioso objeto religioso, y cuya maestría y perfeccionamiento tanto en la pintura como en la caligrafía influyeron en la primitiva pintura de Nepal y en las xilografías tibetanas.



FIGURA 10.MANUSCRITOS EN HOJA DE PALMA. INDIA. S. XII. FOTO:TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

1.5. LA EDAD MEDIA

En Europa, se comenzó a imprimir trabajos a partir de bloques de madera en la Edad Media, que debió llegar como consecuencia de los contactos que por entonces ya se tenían con Oriente. Los libros impresos con bloques de madera solían ser obras religiosas, con grandes ilustraciones y escaso texto.

La elaboración de libros toma un nuevo rumbo, la labor artesanal de la fabricación del papel y los encuadernadores se complementan con las ilustraciones en xilografía y a la tipografía se le da la importancia que merece. Tanto escritores como ilustradores unen sus fuerzas para llevar a cabo la ornamentación y la elaboración de los libros.

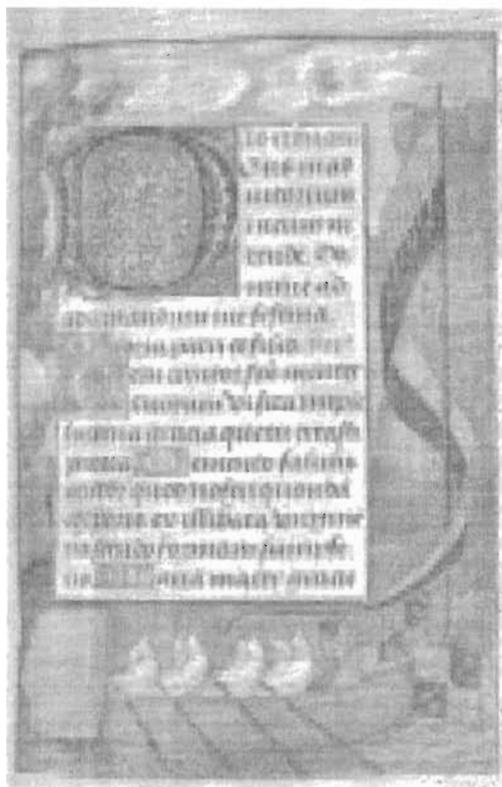


FIGURA 11. EL LIBRO DE LAS HORAS DE HASTINGS (H. 1480). EN LA FIGURA APARECE LA BARCA DEL RIO TÁMESIS.
FOTO: TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

En la Europa de comienzos de la Edad Media, sólo unos pocos reyes y príncipes sabían leer, eran los monjes quienes escribían los libros, ya fuera para otros religiosos o para los gobernantes que sabían leer. La mayor parte de ellos contenían fragmentos de la Biblia, aunque muchos eran copias de textos de la antigüedad clásica. Los monjes solían escribir o copiar los libros en amplias salas de los monasterios denominadas escritorios. Carlomagno en el siglo VIII, puso de moda la *letra carolina* que es la actual letra minúscula y que todavía usamos bajo el nombre de *letra de imprenta* o *script* y que es este tipo: scriptorium=salón; escritorio=mueble; sólo en algunos casos se usó la mayúscula como herencia de Roma.

Muchos libros medievales contenían dibujos realizados en tintas doradas y de otros colores, que servían para indicar los comienzos de sección, para ilustrar los textos o para decorar los bordes del manuscrito. Los libros medievales tenían portadas de madera y cuero repujado, reforzadas a menudo con piezas de metal, y poseían cierres en forma de botones o candados. Muchas de las portadas iban cubiertas de piel y, a veces, estaban ricamente adornadas con trabajos en oro, plata, esmaltes y piedras preciosas. Estos bellísimos ejemplares son auténticas obras de arte en cuya confección intervenían, hacia el final de la Edad Media, orfebres, artistas y escribas profesionales. Los libros, por aquella época, eran escasos y muy costosos, y se realizaban, por lo general, por encargo de la pequeñísima porción de la población que sabía leer y que podía sufragar sus gastos de producción. Entre los manuscritos miniados españoles destacan los llamados beatos, libros bellamente decorados, sobre los Comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana. (Dahl, 1982, 45-65)

La Biblia de Gutenberg fue el primer libro que se imprimió tras la invención, por parte de Johann Gutenberg, de la imprenta de tipos fundidos. Concebida en principio para que se asemejara a un manuscrito, no llevaba números de página ni títulos u otros rasgos característicos de los libros modernos. A pesar de que la combinación de fabricación de papel y tipos fundidos permitió realizar grandes tirajes, sólo han sobrevivido cincuenta ejemplares de esta obra, aunque en el Continente Europeo sólo el 2% de la población sabía leer. Las ilustraciones que acompañan al texto de esta página fueron pintadas a mano.

El deseo de hacer que el libro sea una fiesta, un triunfo de las fuerzas creadoras, se manifiesta ya

en la primera obra maestra de la imprenta en Europa: la Biblia de Maguncia realizada por Gutenberg. Sin el artista, esa fiesta habría sido inconcebible: los caracteres góticos negros son sencillamente maravillosos; las columnas del texto guardan una proporción perfecta, las iniciales son majestuosas; las orlas ornamentales de las páginas están ejecutadas en color y en dorado. El artista ha añadido a la severidad del carácter tipográfico la belleza del ornamento. (Escolar, 1976, 84)

A los libros se les incluían estampaciones para ilustrar textos de escritores, pero posteriormente poetas y dibujantes trabajaban en conjunto para la elaboración de sus proyectos.

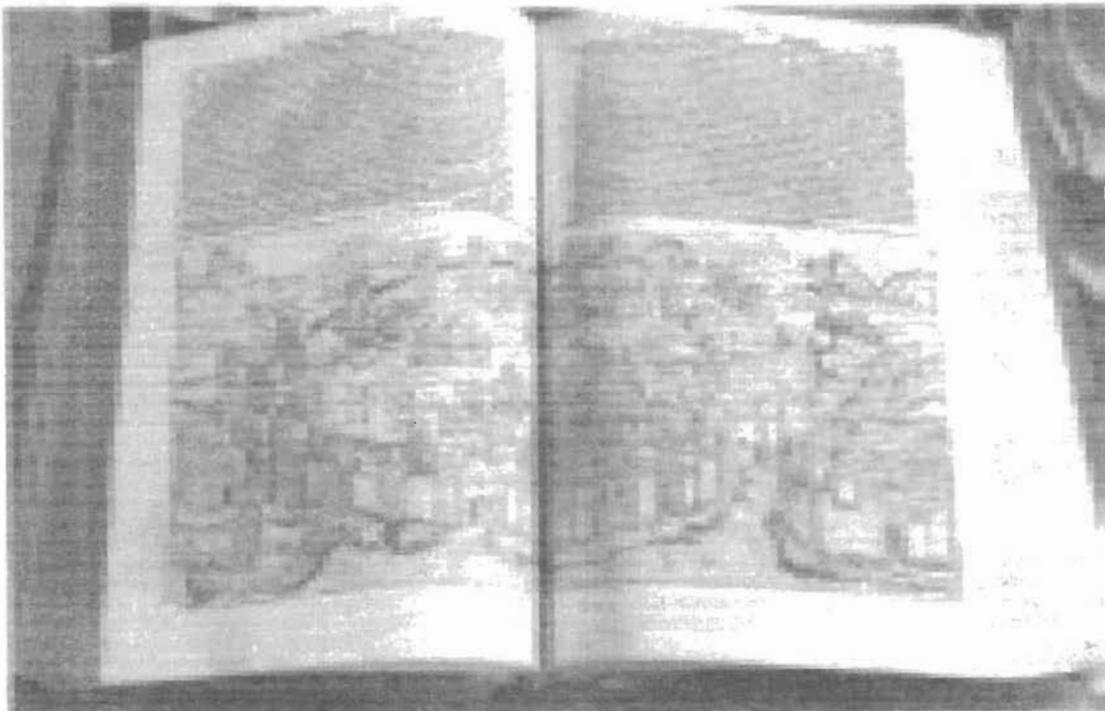


FIGURA 12. «LA BIBLIA DE GUTENBERG».
FOTO: ENRIQUE BARAJAS

1.6 ORIGENES DE LOS LIBROS ALTERNATIVOS

Después del siglo XVI el grabado en cobre y la xilografía tomaron fuerza en el arte de hacer libros por sus diferentes técnicas y multiplicidad en la calidad de la impresión; a finales del siglo XVIII nuevas técnicas de impresión empezaron a surgir y con ello nuevas formas de experimentación plástica y visual en la elaboración de libros. La serigrafía, la litografía, la fotografía a finales del s. XIX tomaron un nuevo rumbo en la historia del libro. Las diferentes clases sociales tenían sus diferentes modos de representación de la realidad, la litografía era usada como medio de propaganda política y revolucionaria por las clases de escasos recursos, ya que el método económico de la litografía permitía retratar su realidad y caricaturizarla para después difundirla con facilidad, en cambio, el daguerrotipo o los principios de la fotografía era utilizada por las clases altas ya que los materiales utilizados eran de un alto costo en ese entonces.

A partir de la Revolución Industrial, la producción de libros se fue convirtiendo en un proceso muy mecanizado. En nuestro siglo, se ha hecho posible la publicación de grandes tiradas de libros a un precio relativamente bajo gracias a la aplicación al campo editorial de numerosos e importantes avances tecnológicos. Así, la baja en el costo de producción del papel y la introducción de la tela y la cartulina para la confección de las portadas, de prensas cilíndricas de gran velocidad, de la composición mecanizada de las páginas y de la reproducción fotográfica de las imágenes han permitido el acceso a los libros a la mayor parte de los ciudadanos de Europa Occidental.

El siglo XIX llegó a hacer una gran masa de impresos tanto con los diarios (gracias a la utilización de máquinas cada vez más perfeccionadas) como con los textos de instrucción, al generalizarse ésta en los países de desarrollada civilización industrial. (Escolar, 1976, 64)

En el siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial, la fotografía fue más accesible para todos los estratos sociales y eso significó una mayor afluencia de este medio, los diarios comenzaban a utilizarla como medio principal de representación, y la litografía y las técnicas de grabado quedaron relegadas sólo para la imaginaria y no para la representación de la realidad.

A pesar de que los modernos medios de comunicación, como la radio, el cine y la televisión, han restado protagonismo cultural al libro, continúa constituyendo el principal medio de transmisión de conocimientos, enseñanzas y experiencias tanto reales como imaginadas.

En la era de la electricidad, los progresos acelerados de la industria, a los que la escritura, en tanto que instrumento intelectual, hizo un aporte considerable, le suscitaron una serie de competidores en la satisfacción de las necesidades a las que responde y que con facilidad de comunicación (con el mensaje), de conservación, transmisión y generalización de las informaciones, de enseñanza, de propaganda, (comprendida la publicidad) y de distracción. El teléfono, el cine, la radio, la televisión... usurpan hoy las funciones de la correspondencia, del diario y del libro, sea de instrucción o de simple recreo. (Ibid, 66)

Por otro lado, aunque se ha especulado con la posibilidad de que el desarrollo de las tecnologías informáticas —que han acelerado el proceso de creación de libros, tanto en cuanto a la escritura como en cuanto a la producción industrial y, por tanto, reducido su coste— tengan, paradójicamente, como efecto la sustitución del libro por otras experiencias ligadas a la imagen (realidad virtual, películas interactivas u otros), cabe, sin duda, la posibilidad de que, del mismo modo que la reducción del precio del papel permitió la extensión del libro a amplias capas de la población, la sustitución del libro tradicional por el libro electrónico, con su consiguiente disminución de costos de producción y distribución, permita hacer accesible el conocimiento y las experiencias didácticas o de ocio que siempre han constituido su espíritu a la casi totalidad de la población del planeta. De este modo se podría materializar, quizá, el poder mágico de transformación de la realidad que el dramaturgo inglés William Shakespeare atribuía a los libros en su imaginativa obra, *La tempestad*, en la que Próspero, el duque de Milán expulsado de su ciudad por su ambicioso hermano, recupera su ducado ayudado por los conocimientos mágicos que le proporcionan sus amados libros.

1.7 LOS INICIADORES

Una característica unida al libro desde sus comienzos fue la inclusión de imágenes que servían, en algunos casos, como apoyo o explicación del texto, pero que, en otros, tenían una finalidad puramente estética. En efecto, en muchas ocasiones, el escriba que copiaba a mano los libros incluía adornos o ilustraciones que servían para separar distintas partes, secciones o capítulos del texto o para embellecer o amenizar su lectura. Posteriormente, con la introducción del grabado a partir de planchas de metal o madera, añadieron ilustraciones a sus libros, imágenes que se convirtieron en algo más que meras extensiones del texto. Algunos de los primeros y más bellos ejemplos modernos de interacción entre texto e imagen lo constituyen las obras del poeta, pintor y grabador inglés William Blake, que realizó numerosos libros ilustrados para los cuales utilizó él mismo las planchas con sus propios poemas y dibujos.



FIGURA 13. WILLIAM BLAKE. LOS CANTOS DE INOCENCIA Y EXPERIENCIA. 1789. FOTO: FITZWILLIAM MUSEUM, UNIVERSITY OF CAMBRIDGE.

Los libros de artista nacen como nombre en el año 1961. En este año un artista alemán Dieter Roth y un americano Edward Ruscha publican una serie de trabajos con materiales banales y tomados de los medios masivos de comunicación. Son libros con una serie de imágenes de la vida cotidiana y de elementos y objetos comunes y sociales sin pretensiones estéticas y de naturaleza y origen neo-dadaísta y conceptual.

Pero no fue sino hasta el año de 1970 que aparece el primer ensayo sobre el tema escrito por Germano Celant sobre el tema y hasta 1977 que aparece la primera exposición sobre libros de artista y que obtiene una resonancia internacional. (Manzano, 1984, 1)

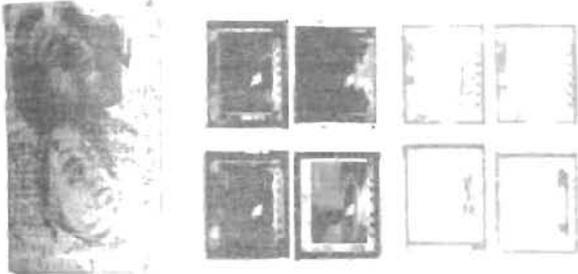


FIGURA 14. DIETER ROTH. *BOOKS AND GRAPHICS AND OTHER STUFF (PART 2)*. 1971-1979. IMPRESO EN OFFSET, 230 X 172 MM.

El propósito inicial de estos libros es utilizar los medios de reproducción y de comunicación masivas para después difundirse sin el apoyo de museos o galerías. Su fabricación y distribución es económica y de fácil circulación. Este proyecto de eliminación de jerarquías y límites en el arte se debe al movimiento Fluxus.

Fluxus es un movimiento que surge a finales de los 50's del siglo XX, como una respuesta a las formas tradicionales del arte y ante los cuestionamientos entre arte y vida que se habían gestado en estos años. La primera presentación Fluxus fue multidisciplinaria y de distintas latitudes, marcó el comienzo de lo que sería el rompimiento con el arte tradicional. (Una larga historia..., Fluxus..., 2004)

La experimentación y la transgresión de los límites convencionales del arte son algunas de las características de estos eventos, de cuyas acciones efímeras, espontáneas y mediatas sólo se conservan discos, fotos, grabaciones, publicaciones y carteles.

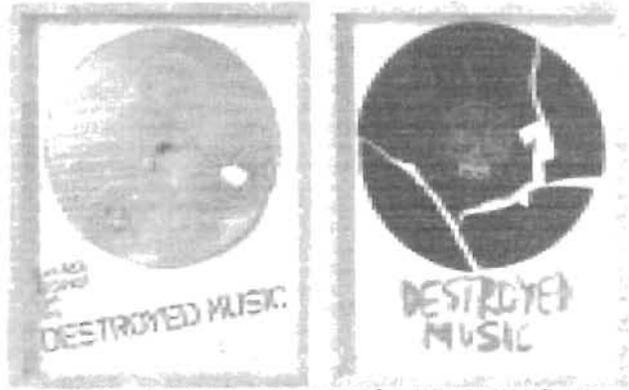


FIGURA 15. *DESTROY MUSIC*. MILAN KNIZAK. 1963.

New York, Colonia, Berlin, paralelamente en Japón, París, Amsterdam, fueron los principales puntos de lanzamiento de estos festivales Fluxus multidisciplinarios y que vieron en George Maciunas, La Monte Young, John Cage, Joseph Beuys, entre otros, sus representantes en la música experimental, la antipoesía, *happenings*, películas y otras formas de anti-arte. (Una larga historia..., Fluxus..., 2004)

Ellos rechazaban la separación entre creador y espectador y se proponían abolir la separación entre arte y vida cotidiana, la liberación de la forma y el discurso.



FIGURA 16. GEORGE MACIUNAS *FLUXUS MULTIPLE*.

CAJA DE ACRÍLICO QUE CONTIENE TARJETAS QUE REGISTRAN EVENTOS Y ACCIONES, 165X173 MM.

Paralelamente al desarrollo de los medios de comunicación de masas, que restaron algo de protagonismo al libro, fueron surgiendo artistas que utilizaron el libro como un medio de transmisión de ideas estéticas y conceptos en el que se unieran el texto y la imagen en una aleación más poderosa y creativa de la que había existido hasta entonces. Ejemplo de ello son los libros de artistas conceptuales, y de otros más irrespetuosos con el concepto de 'arte', como los del grupo 'Fluxus'. Algunos artistas, como el francés Christian Boltanski entre ellos, han trabajado basándose en la misión originaria del libro como medio documental, mientras que otros, han operado sobre la realidad del libro como objeto tangible y susceptible de ser recorrido en distintos sentidos y en distinto orden.

En los años 70 a las obras-libros hechos por artistas se les concedía el término *libro de artista* por una serie de características particulares de estos libros: ediciones limitadas, códigos de interpretación y significado distintos a los demás libros. Dentro de la estructura de estos libros, tanto visual como literario, se sitúan en un plano más conceptual que formal. Los elementos visuales y gráficos como el espacio, la visión simultánea, la superficie de la página, la lectura del texto, y la manipulación tipográfica son utilizados de tal manera que en las secuencias espacio temporales se combinen armónicamente todos los elementos dentro de la estructura. (Hellion, 2003, 165)

Otra circunstancia que motivo la aparición de los libros de artista es el hecho de que artistas minimalistas y conceptuales intelectualizaron la creación artística, suprimiendo el sentido estético sustituyéndolo por su desmaterialización y el significado de su contenido. Buscan informar antes que exponer y vibrar antes que sensibilizar. Ellos desvalorizan lo bello y lo estético.

Los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas tenían una idea y aspiraciones en común la de poner lo escrito al servicio de la práctica artística, con los nuevos medios de reproducción como la fotografía tratan de reinventar la vida poniendo a la imaginación como el eje que mueve los hilos del poder de cada individuo.

Los surrealistas con sus poemas-objeto fueron los iniciadores indirectos de los que hoy se conoce como libros-objeto, cuando a mediados de los años treinta Georges Hugnet realizó algunas encuadernaciones de tipo rebuscado para sus amigos, los cuales los bautizaron con aquel nombre. Dentro de estos libros la forma escultórica o pictórica supera o anula al lenguaje informativo o comunicativo de los libros.

Dentro de las diferentes variantes de los libros se suscriben las diferentes técnicas alternativas tanto de impresión como de representación, en la búsqueda de nuevos medios de representación plástica se indaga en la esencia de los materiales, es así como varios artistas de diferentes países han explorado nuevos materiales y han retomado hasta las técnicas más tradicionales para encontrar ese nuevo estilo propio bibliófilo.

En la ausencia, muchas veces, de galerías y museos para exponer obra, muchos artistas han optado por la fabricación y distribución de libros, con las técnicas modernas de fotocopiadora y offset sus trabajos se distribuyen y se duplican rápidamente y con ello el número de espectadores sin necesidad de exponer en una galería o espacio designado para estos fines. En ellos la comunicación va directamente y de inmediato hacia el sujeto, allí la obra va al sujeto y no el sujeto a la obra. Desde el arte conceptual, y el *performance* y ahora el libro de artista se

une al sujeto con el objeto, al espectador con la obra en un mismo gesto.

En los libros actuales el juego tiene un papel importante, ya que muchos artistas han optado por hacer de los juguetes algo útil, de los libros algo ludico, es por eso que encontramos distintas variables de libros para niños en los el conocimiento y el aprendizaje son importantes.

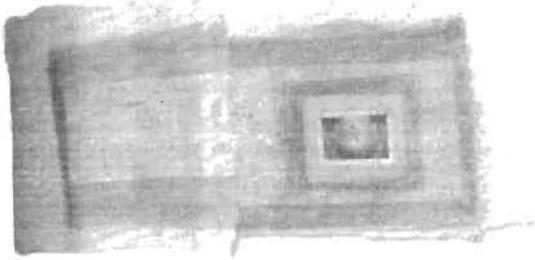


FIGURA 17. DUNA DIETZCHE
GASA QUE CURA, QUE LIMPIA, QUE ALIVIA, EL ORIGEN MALDECIDO Y UNA VIDA DE DOLOR.
TÉCNICA MIXTA SOBRE TELA. ÚNICO EJEMPLAR. 300 x 430 MM.



FIGURA 18. COLECTIVO.
HISTOIRE DE TIMBRE(S).
IMPRESO EN OFFSET, 288 x 205 MM.

Uno de los iniciadores de los libros alternativos, el artista mexicano Ulises Carrión, en su periodo artístico en Holanda con su «biblia» de *los otros libros* revolucionó todo el concepto tradicional del libro convencional para darle un giro total del nuevo arte de hacer libros. La diversificación de las formas en la utilización de materiales de todo tipo en la poética del contenido del libro, y la metamorfosis del objeto tradicional de obra de arte contribuyeron a la elaboración de libros de artistas de diferente índole iniciándose así una larga tradición bibliófila que florece en nuestros días en la universidad, en donde maestros y artistas crean y exponen distintos libros de estas características.



FIGURA 19. ULISES CARRIÓN
LOOKING FOR POETRY. 1973.
IMPRESO EN MIMEÓGRAFO, 149 x 99 MM.

Las editoriales alternativas han tenido un desempeño importante en la difusión de la comunicación de estas empresas *underground*. Los libros alternativos surgieron como la rebeldía y la contraparte de la cultura formal de las galerías y los libros convencionales.

1.8 DEFINICIÓN Y ALTERNATIVAS DE LOS LIBROS.

Existen algunas características de los libros que hacen que se les confiera cierto significado y cierta definición de cada uno al momento de definirlos como tales. Aunque todos y cada uno sean elaborados por artistas, por lo tanto son libros de artista, estas definiciones sólo les confieren a cada uno un carácter individual que los separa o los diferencia de los demás.

1.8.1 LOS LIBROS ILUSTRADOS.

El libro ilustrado es donde el grabador y el escritor trabajan en armonía para lograr un trabajo en conjunto, la tipografía y las viñetas o ilustraciones deben de ser compatibles y armonizarse para lograr los objetivos deseados, los materiales pueden ser o no de gran calidad como el papel y la encuadernación.

El libro ilustrado nació como tal a finales del s. XVIII cuando pintores y grabadores como Gustave Dore buscaban unir sus talentos junto al de escritores o textos literarios reconocidos, William Blake escribió poemas y el mismo realizó las ilustraciones en grabado policromo para sus libros «Los cantos de la creación».

El libro ilustrado es el resultado de la colaboración de un escritor y un grabador. Por su formato grande se presenta comúnmente como un libro de muchísimo valor, incluso lujoso: papel de alta calidad, grabados originales, tipografía refinada hecha a mano y en algunas ocasiones de empastado rebuscado... (Manzano, 1984, 15)

El caso de Blake es especial porque ilustraba sus propios poemas, aparte de ser un impresor talentoso e innovador de una técnica que le permitió transferir sus visiones y sus fantasías. Realizó una serie de monotipos o estampas en color para ilustrar textos del poeta John Milton, Shakespeare, y la Biblia. Blake realizó un único libro grabado con los métodos tradicionales del grabado, y los siguientes los realizó con un nuevo método de su propia invención llamado estampa miniada que consiste en grabar en la misma plancha el texto y las ilustraciones, también experimentó con la estampa monocromática para después colorear a mano con pluma y acuarela todas las páginas.

Un artista lleno de misticismo, reaccionario y muy religioso, Blake realizó las ilustraciones para «La divina comedia» de Dante, «El Paraíso perdido» y «El Paraíso recobrado», ambos poemas de Jhon Milton,

En las siguientes imágenes podemos observar dos de las tablas o páginas del libro «El pastor» y del lado derecho «Alegria infantil». Este libro fue elaborado en 1794 y actualmente se conservan sólo 28 ejemplares. El número tan reducido de ejemplares es una característica principal del libro ilustrado.

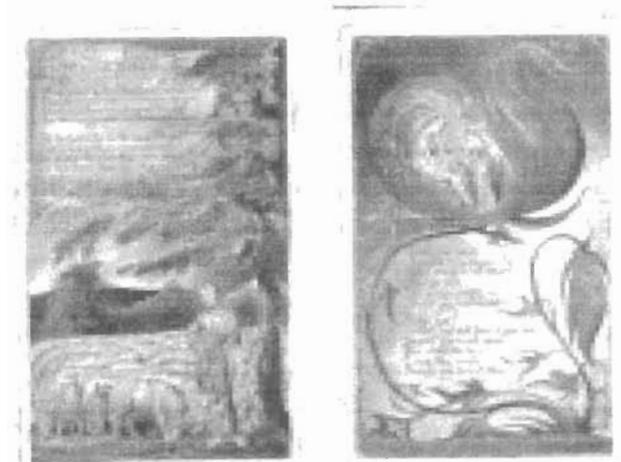


FIGURA 20. WILLIAM BLAKE *EL PASTOR Y ALEGRIA INFANTIL*. 1789. FOTO: FITZWILLIAM MUSEUM, UNIVERSITY OF CAMBRIDGE.

1.8.2 LOS LIBROS DE ARTISTA

En el caso de los libros de artista el realizador de las imágenes escribe también los textos los cuales deberán de tener una estrecha relación entre ambos, es en el propio artista en el que recaen las responsabilidades de los textos y las imágenes y los trabajos de encuadernación y demás, los libros de artista pueden tener un sin número de posibilidades desde los más tradicionales como los pictóricos, xilográficos hasta los más modernos y novedosos como los electrónicos o multimedia. El libro de artista no es un contenedor o un muestrario de obra del autor, es en sí mismo una obra y no un vehículo para difundir la obra del autor.

...todo libro firmado por un artista no es necesariamente un «libro de artista»...los libros en los cuales un pintor reúne reproducciones de sus cuadros o aquellos en los cuales un artista publica una reflexión o un manifiesto (catálogos y documentos) no son libros de artista. (Manzano, 1984, 15)

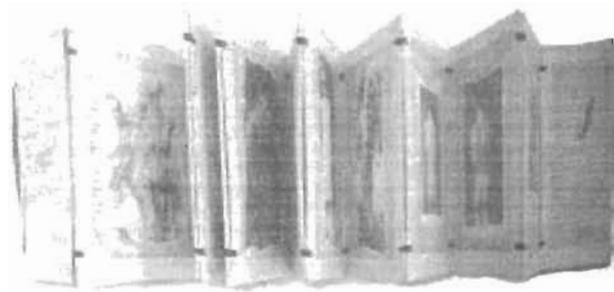


FIGURA 21. CARLA RIPEY
MISTERIOS. 1995.

14 PÁGINAS IMPRESAS, PLEGABLE. ÚNICO EJEMPLAR.

1.8.3 EL LIBRO OBJETO

Al contrario del libro de artista y el libro ilustrado, en el libro objeto encontramos que en su apariencia exterior su discurso narrativo lo convierte en objeto-escultura antes que en libro, su función comunicativa se encuentra en el objeto como tal como por ejemplo una obra escultórica o una alternativa de esta.

...el libro objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro, es decir, sobre la realidad sensible del material...en detrimento del contenido informativo. El libro pierde entonces dentro de esta dinámica, su función de comunicación en provecho de su manifestación escultural o pictórica. (Ibid, 14)

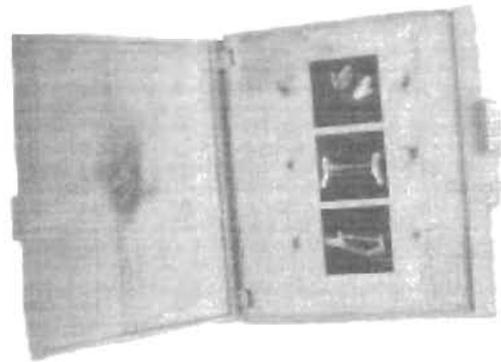


FIGURA 22. MATILDE MARÍN.
JUEGO DE MANOS. 1998.

TÉCNICA MIXTA, CAJA DE MADERA.
EDICIÓN DE 10 EJEMPLARES 270 x 222 MM

1.8.4 LOS LIBROS HÍBRIDOS

En los libros híbridos se sitúan aquellos en los cuales las características de los libros ilustrados, libros de artista o libros objeto, son combinadas o mezcladas parcial o totalmente para lograr la mutación del libro híbrido. Estos libros poseen la unicidad y la multiplicidad al mismo tiempo, no buscan permanecer en la eternidad del tiempo sino que buscan acentuar su situación en su tiempo, su creación social y su desaparición gradual.

Puede cambiar de estatus sin que su esencia sea interiormente cambiada.

Así, los medios del «libro bello» no son movilizados para asegurar la eternidad de la obra, sino por el contrario, para que se inscriba en ella el fruto del tiempo, es decir, transformaciones y deterioros. (Ibid 16)

El libro alternativo de montaje es aquel que interactúa con el espacio que lo rodea y se puede trasladar fácilmente. Es aquel de grandes dimensiones que armoniza con el entorno.



FIGURA 23. CARLOS CAÑEDO.
LOS HUESOS SECOS. 1995.

LIBRO TRIDIMENSIONAL EN FORMA DE DODECAEDRO REGULAR DE 84 CMS. DE ALTO. CONSTA DE 12 PENTÁGONOS TALLADOS EN MADERA Y 20 GRABADOS A LA PUNTA SECA.

1.9 LA FUNCIONALIDAD DE LOS ELEMENTOS EN EL LIBRO

En las diferentes categorías de los libros alternativos a las páginas se les confiere una calidad visual diferente, además de ser portadoras de un espacio visual, que unidas al texto vislumbrado como un valor plástico liberan al libro de toda consignación estrictamente literaria. Las páginas no son estrictamente páginas dentro de los libros alternativos, pueden ser superficies tanto tridimensionales como de un solo frente en las cuales el artista moderno utiliza otro tipo de conceptos para justificar su obra, son soportes o materiales que buscan hacer dúctiles su trabajo, es decir, una escultura puede ser una página de un libro objeto dividido en varios módulos. Son los artistas los encargados de dotar al libro convencional en una nueva imagen, de hacerlo maleable. *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. Al ser una superficie nos estamos refiriendo a un anverso y un reverso, una cara, un plano... ¿porqué no decir entonces que también el lienzo pintado es una página, o bien, que un objeto tridimensional puede tener una, dos, o tres páginas? (Editoriales alternativas, 1984, 4)*

El texto puede tener relación o no con las imágenes o puede o no reforzar las imágenes dentro del libro, estos pueden ser independientes de aquellas, al igual que las imágenes pueden tener relación o no con los textos, pero ambos deben funcionar dentro de un todo indivisible dentro del libro.

La imagen concebida como significante y a la palabra concebida como significado, establecen una alianza con la

experimentación de los materiales, que a su vez, estos pueden ser duraderos o efímeros y que pueden relacionarse con aquellos, pero deben de formar un todo, una obra por sí misma, el libro.

La calidad de la tipografía juega un papel importante dentro de la obra como tal, ya que permite vivir dentro de ella como un panorama plástico más amplio y diferente al de las ilustraciones.

...cuando se habla de 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 se tenía por ejemplo en el Medioevo, cuando los artistas realizaban copias de manuscritos dando igual importancia tanto al texto como a la ilustración...No obstante esa dedicación y sentido de lo perfecto, las razones no incumbían directamente al artista, se trataba de los gustos y exigencias de la época dadas las costumbres, la religiosidad, la sociedad y la cultura específicas. Para el artista de nuestro siglo, estos condicionamientos no existen, se practica el individualismo, que si bien mantiene vínculos con la sociedad estos no se asumen desde una posición histórica, sino más bien desde algo que podríamos llamar generalidad creadora. (Ibid, 6)

Se pueden aprovechar las ventajas que la tecnología moderna ofrece en cuanto a impresiones se refiere, o puede ser únicamente manual sin necesidad de medios externos para realizarla, e inclusive pueden realizarse mezclas entre ambas y aprovechar ambos métodos.

La ordenación y ubicación de estos elementos dentro del mismo espacio permite que las páginas tengan una secuencia y una distribución lógicas. La distribución de los diferentes tipos de pesos, tanto visuales como matéricos, de tamaños y de proporciones, esto crea una estabilidad dentro de la obra.

Las variables de las superficies o de los soportes visuales deben de tener cierta normatividad y sugerencias, si se trata de espacios visuales idénticos en tamaño, color y demás características, se caería en una monotonía visual; en cambio si se le dan a estas una variabilidad en cuanto a estas serían más interactivas y visualmente atractivas para el lector.

Al ser los libros alternativos obras como tales, pueden estar o no dentro de los espacios de exhibición predestinados para este fin, como los museos y las galerías, pueden llegar al espectador o al lector directamente, pueden tocarse y manipularse y dejan de ser obras puramente contemplativas, el lector o espectador se vuelve un ser que interactúa con ellos, que juega, que utiliza todas las sensaciones y sus sentidos para lograr una mayor comunicación y un mayor apego hacia ellos. Pueden olerse, tocar las texturas, incluso hasta comerse o jugar con ellos si su invalidez es esta. Al ser los museos y galerías espacios reservados para el arte elitista y negado el acceso hacia los nuevos valores, los artistas buscan exhibir su obra de manera distinta, y los libros alternativos son una buena opción para estos fines, ya que al ser estos transitorios y vehículos en donde la comunicación y el mensaje llegan primero al sujeto antes que estos al objeto.

Se propone que sería interesante ver al artista como homo-ludens (hombre que juega) que toma el libro y lo maneja y transforma en una acción libre: donde el instinto, el 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 llaga a ser arte para leerse, para tocarse, para conservarse fuera de los museos, con tantas opciones como las necesidades, la creatividad e incluso la ociosidad del juego que se juega. (Ibid, 7)

1.10 LOS LIBROS ALTERNATIVOS EN MÉXICO

Dentro de la historia de los libros alternativos tenemos que ha sido una progresión y una evolución tanto de materiales como de conceptos, a lo largo de la cual se han unido fuerzas entre pintores, literatos, poetas, grabadores, impresores, y se ha logrado una alianza y una conjunción sin precedentes en la historia del arte. Algunos comparan estas uniones de la tipografía de los poetas y los elementos compositivos de esta con las artes plásticas y sus elementos distributivos como «acompañamientos de piano» o «segundos violines», como en el caso de los diseños tipográficos del ruso Lissitsky y su compatriota el poeta Maiakovsky.

Desde los futuristas italianos hasta «la caja verde» de Duchamp, observamos una variabilidad de diseños y conceptos, y en los que se deduce que los libros de artistas son algo más que meras reproducciones convencionales del libro tradicional, sino que en los cuales, muchos y muy variados elementos se entretajan para formar una obra completa.

En el libro artístico se utilizan todos los materiales, herramientas y medios requeridos para la formulación de las ideas o inquietudes del artista en una visualidad total, sin apego tan sólo a los recursos del papel, la impresión y la encuadernación tradicionales. (Ibid, 11)

Surgen como la contraimagen de los libros convencionales, son la antítesis de todo lo que engloba los procedimientos tanto de los materiales y herramientas como de la lectura de los libros convencionales. Los libros alternativos escapan a todo el desarrollo de un libro normal, desde su elaboración hasta su venta. Los libros alternativos no son parte del mercantilismo ni de la producción en serie, propios de las editoriales actuales. Son especies únicas en su género, son objetos únicos y originales que generalmente no buscan pretensiones económicas ni premios de ninguna índole, propios de los libros normales. Estos «otros libros» representan la inconformidad y la rebeldía de una generación a la que se le ha negado las facilidades para la divulgación de la cultura en su tiempo, y por este medio difunden sus ideas los artistas o creadores de los «otros libros». Son la contracorriente a todas las normas y dogmas establecidos por el sistema de educación globalizada. Es la otra alternativa de cultura, de educación. Estos libros son efímeros, pero en esta efimeridad no se encuentra la incompetencia y la deficiencia, sino al contrario, son libros hechos por artistas capaces y profesionales que buscan nuevas opciones de difusión de las ideas y de las imágenes. En México este movimiento se viene gestando desde finales de los 60's y ha existido desde entonces una considerable cantidad de editoriales alternativas que han laborado casi en el anonimato. En el movimiento estudiantil del 68 tenemos una clara visión de estas editoriales *underground*, al no recibir apoyos ni premios de ninguna índole, los jóvenes buscaban en los materiales reciclables y baratos alternativas y medios para difundir sus ideas y sus mensajes, crean talleres de

artes plásticas en los barrios marginales y se organizan con los estratos sociales de clases bajas para la cooperación y estructuración de su plan de enseñanza.

Como rechazo a la despiadada industrialización de los libros normales, los autores independientes elevan su grito de protesta al iniciar este movimiento de contracorriente cultural.

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas tenemos algunos herederos de esta corriente alternativa, los cuales a través del Seminario Taller del Libro Alternativo han propiciado la creación de estos «otros libros» y la divulgación de los conceptos, ideas e imágenes de artistas independientes que no encuentran cabida en el mundo globalizado de las editoriales, y estas editoriales independientes fomentan la vieja tradición de los libros. Inclusive, por medio de exposiciones se han dado a conocer los trabajos elaborados dentro de este seminario, y su información no se traslada a bibliotecas o espacios privados, sino por el contrario, esta información se traslada a espacios públicos (al ser las diferentes categorías de los «otros libros» transferibles) a las calles, a cualquier lugar en donde la gente pueda verlos. Aquí, la gente no va a los libros, sino los libros van a la gente. Se invierte el concepto tradicional de la educación.

1.11 EL ARTE DE LOS LIBROS.

Cuando hablamos de un libro nos vienen a la memoria diferentes sensaciones, nuestros sentidos juegan un papel importante cuando tenemos en nuestras manos un libro: palpamos el papel y las características del cual está hecho, lo olemos para reconocer el viejo olor del papel y la tinta, nos es agradable a la vista y disfrutamos de su lectura ya sea porque su tipografía es agradable o porque las ilustraciones están bien hechas, nos encerramos dentro de ese pequeño mundo mágico y nos olvidamos por un momento del mundo real, nuestros oídos sólo escuchan los sonidos que esas imágenes mentales del libro nos provocan, a veces hasta dan ganas de comerlos y saborearlos poco a poco como un trozo de pastel, nuestras manos recorren cada superficie, cada página del libro como si se tratara de la piel de la persona que más amamos, entonces el libro se vuelve un ser vivo, un elemento muy apreciado para nosotros en determinados momentos. Toda la ornamentación en la fabricación de cada uno de sus elementos es todo un ritual, en el cual, el espíritu y el cuerpo a lo largo de severas horas de trabajo, logran producir en nosotros esas sensaciones tan sorprendentes para los lectores. Tomemos como ejemplo el papel; en el pasado, los antiguos fabricantes del papel pasaban días enteros en la elaboración de este material, era un largo y dificultoso proceso en el cual utilizaban materiales naturales que eran amasados, calentados, molidos, secados, para posteriormente elaborar unas cuantas tiras de papel, llenas de cuerpo, de texturas, de calor humano, de ensoñaciones, para después plasmar en ellos toda la sabiduría y las grandes obras de esos grandes artistas. En cambio, el papel que se produce actualmente con todas las técnicas modernas y la maquinaria más sofisticada

nos ofrecen un papel frío, sin texturas, infinitamente plano y luminoso, los cuales son hechos por millares y en segundos. Pero esto corresponde únicamente al reflejo de nuestra generación de lo mediato, de lo expreso, de la época del microondas y la ultrarapidez, aunque estos conceptos no sean en absoluto sinónimos de la eficiencia, la calidad y lo estético.

Dicen que el papel es un invento de los chinos; sin embargo, lo único que nos inspira el papel de Occidente es la impresión de estar ante un material estrictamente utilitario, mientras que sólo hay que ver la textura de un papel de China o de Japón para sentir un calorcillo que nos reconforta el corazón. A igual blancura, la de un papel de Occidente difiere por naturaleza de la de un hosho o un papel blanco de China. Los rayos luminosos parecen rebotar en la superficie del papel occidental, mientras que en la del hosho o del papel de China, similar a la de la aterciopelada superficie de la primera nieve, los absorbe blandamente. Además nuestros papeles, agradables al tacto, se pliegan y arrugan sin ruido. Su contacto es suave y ligeramente húmedo como el de la hoja de un árbol. (Taniyazaki, 1999, 27)

En esta época de globalización y monopolización de la cultura, de la revolución tecnológica y electrónica, de la maquinaria fría y monótona que produce enormes cantidades de tirajes de libros tan fríos y tan plásticos como los envases de coca-cola, han propiciado la casi extinción de la producción de esos libros tan mágicos que producen esas sensaciones inolvidables. Los libros electrónicos, el internet, las páginas web y todo lo que implica el nuevo diseño bibliófilo moderno ha exterminado la humanización del libro y lo ha convertido en nuevas formas de enajenación y manipulación de masas, se ha transgredido la imaginación para dar paso a la ensoñación superficial, donde todos nuestros sentidos ya no participan olvidándolos por completo.

Aunque la tecnología moderna posee ciertas ventajas y beneficios para la comunicación, no podrá superar los métodos tradicionales ricos en sensibilidades.

Las nuevas generaciones no tendrán acceso a todo este mundo esplendoroso de los libros hechos a manos, sus nuevos libros serán las computadoras portátiles en las cuales se reflejan las situaciones actuales del ser humano: frías, superficiales, mecanizadas, sin sentido de crítica o de reflexión.

El arte de imprimir ha muerto. Apenas subsiste tímidamente, casi como actividad clandestina o esotérica, cultivado por seres románticos, ajenos a todo afán de lucro. El monstruo de la tecnología resolvió estrangular ese maravilloso mundo de la manufactura artística del libro para satisfacer las necesidades crecientes de estas sociedades de masas que devoran el papel con la misma velocidad y la misma angustia con que es producido e impreso. Pero, a veces pienso que paralelamente a esta producción multitudinaria de linotipos, impresoras, cortadoras, cosedoras y demás maquinarias, podría reusrgir el arte de hacer libros para deleite de quienes vemos en la lectura no sólo la satisfacción de una quietud intelectual sino un placer estético integral, que nace desde el momento que acariciamos con deleite y casi con lujuria una bella edición, y nos extasiamos contemplando su carátula y luego pasando y repasando sus páginas suaves, delicadas, como la piel de una doncella, olorosa todavía al perfume de las tintas, preludio apenas mayor que es sumergirse en la lectura. Con ellos se resolvería, además, el problema de la supervivencia del libro para uso de las futuras generaciones. (Santa, 1974, 39-40)

Los nuevos libros nunca podrán suplir a los viejos libros, esa humanización y ese conocimiento antiquísimo por más que las quieran desaparecer los sistemas de poder y de control del nuevo orden mundial, regresarán y sucumbirán tarde o temprano, se acordarán que sus sentidos han sido olvidados y retornaran a esas raíces tan profundas como el mar tan arraigadas como la tierra, y el hombre volverá a escribir sobre las rocas, sobre las superficies labradas con el sudor del esfuerzo de la paciencia y el espíritu.

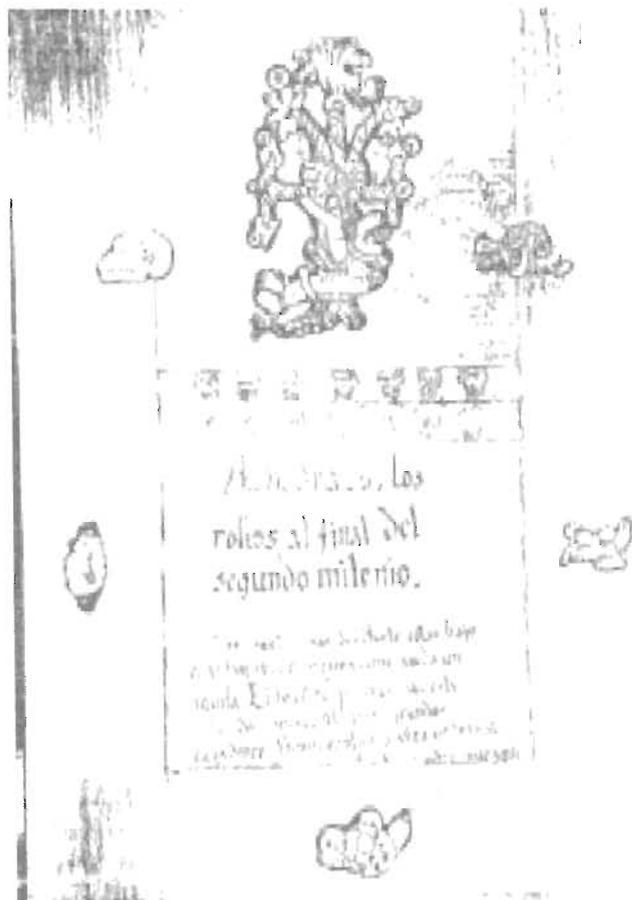


FIGURA 24.
JESUS MA. GUTIERREZ GUERRERO.
RAHEDRAZO, LOS ROLLOS AL FINAL DEL SEGUNDO MILENIO.
LIBRO OBJETO. TÉCNICA MIXTA. 30 x 33 x 55 cm. 1996

INDICE DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1. Cardona, Giorgio Raimondo, Antropología de la escritura. España, Gedisa Editorial, 1994, p. 63.

FIGURA 2. Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada, 10 Vols., SALVAT, España, Tomo 8, 1985, p. 9.

FIGURA 3. Antiguas Civilizaciones, 12 Vol., UTEHA, España, Tomo 5, 1981, p. 667.

FIGURA 4. Dalh, Svend, Historia del libro. España, Alianza Editorial, 1982, p. 14.

FIGURA 5 y 6. Antiguas Civilizaciones, op. cit., Tomo 3, pp. 401 y 414.

FIGURA 7. Aguilera, Carmen, Códices de México. México, CONACYT. 2001, p. 155.

FIGURA 8. Ibid, p. 158.

FIGURA 9. Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada, op. cit., p. 109.

FIGURA 10. Ibid., p. 23.

FIGURA 11. Ibid., p. 47.

FIGURA 12. *Incunables: tesoros impresos*, Diario Récord, México, domingo 10 de abril de 2005, p.3-A.

FIGURA 13. Grandes maestros de la pintura, Blake, Ediciones Altaya, Barcelona (España), 2001, p. 17

FIGURA 14. Hellion, Martha, Benítez Dueñas, Issa Maria, Libros de Artistas. España, Turner. 2003, p. 93.

FIGURA 15. (Catálogo) *Una larga historia con muchos nudos, Fluxus en Alemania 1962-1994*, México, Museo Tamayo, Junio-Octubre 2004.

FIGURA 16. Hellion, Martha, op. cit., p. 89.

FIGURA 17. Ibid., p. 197.

FIGURA 18. Ibid., p. 132.

FIGURA 19. Ibid., p. 107.

FIGURA 20. *Grandes maestros de la pintura*, op. cit., p. 17.

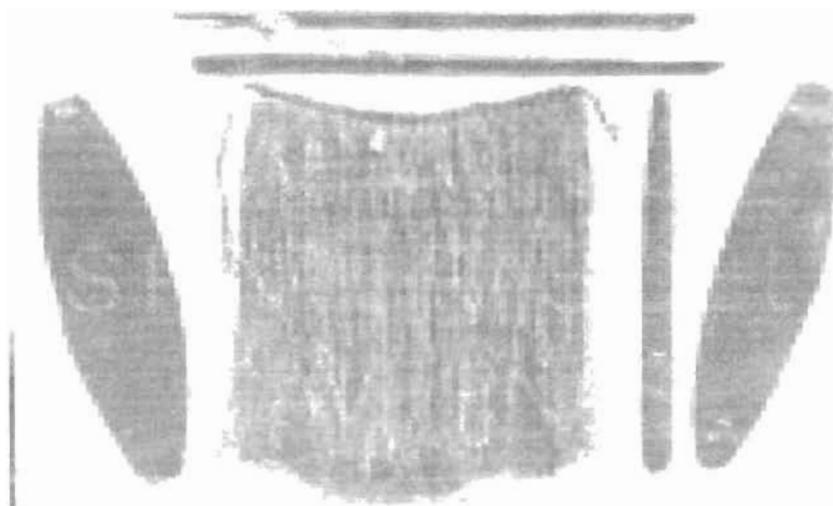
FIGURA 21. Hellion, Martha, op. cit., p. 210.

FIGURA 22. Hellion, Martha, op. cit., p. 197.

FIGURA 23 Y 24. *Archivo del taller del Seminario de Libro Alternativo*.



CAPITULO 2: LAS PINTURAS DE LAS CAVERNAS DE BAJA CALIFORNIA



ARRIBA:MECHONES DE CABELLOS DE SHAMANES GUAICURAS.

ABAJO:VESTIMENTA DE PERICÚES. FOTOS:REP.: F. REYGADAS.

Fuente:Arqueología Mexicana, *La Península de Baja California*, Editorial Raíces, S. A. de C.V., 2003, p. 33.

2.1 BREVE DESCRIPCIÓN DE BAJA CALIFORNIA

Baja California es una larga y angosta franja de tierra rodeada de agua por todas partes menos en su extremo sur. Esta situada al noroeste de la República Mexicana. Es un lugar en donde existen las más variadas especies de animales, vegetales y ecosistemas. Desde tierras semidesérticas hasta las aguas claras del mar.

Antes de la llegada de los españoles, navegantes, exploradores, aventureros y conquistadores europeos tuvieron este lugar como punto estratégico para sus rutas comerciales y militares en las batallas por las conquistas de estos territorios entre españoles, ingleses y holandeses.

Después de la conquista de México por los españoles, estos territorios fueron ampliamente visitados por los Dominicos, Jesuitas y Franciscanos quienes eran los encargados de imponer el cristianismo en estas zonas tan alejadas del Altiplano Central.

A lo largo de la historia de México, Baja California ha sido el centro de disputas territoriales por su inmensa riqueza cultural, territorial, de ecosistemas, de especies y de recursos, solamente como ejemplo mencionaremos el que se propició con los estadounidenses y japoneses que querían establecer bases militares en el periodo de la Segunda Guerra Mundial y gracias al comandante Lázaro Cardenas que defendió en su cuartel general en Ensenada impidió la penetración de las tropas enemigas.

(IIH, Portilla, 1979, 17)

Pero mucho antes de que todo esto pasara, grupos nómadas recorrieron la península a todo lo largo y ancho, prueba de esto, tene-

mos más de 200 sitios con pintura rupestre de hace más de 10, 000 años a. de C., y que

desaparecieron paulatinamente a la llegada de los europeos, quedando algunos herederos.

Mucho hay que decir de Baja California, su geografía e historia, pero en este capítulo únicamente nos enfocaremos a lo que son algunas de las pinturas rupestres.

En Baja California han realizado distintas investigaciones arqueológicas desde el siglo pasado en la búsqueda de más información que permita conocer más acerca de estos grupos nómadas hoy extintos.

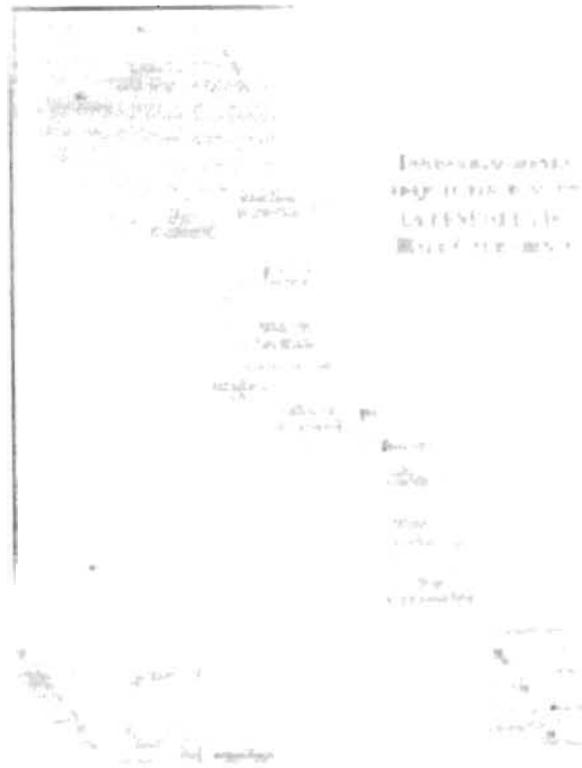


FIGURA 1. MAPA DE BAJA CALIFORNIA
INFORMACIÓN: FERMÍN REYGADAS,
ILUSTRACIÓN DIGITAL / RAÍCES.

2.1.1 DE LOS ORÍGENES DEL HOMBRE EN BAJA CALIFORNIA

Hace aproximadamente 40,000 años se desarrollaba en la zona de Baja California una civilización o grupo social que hasta nuestros días ha sido un misterio y del cual se desconoce en gran parte.

Existen numerosas y muy variadas teorías acerca del origen de estos antiguos pobladores y sus pinturas. Una de ellas está ligada a la llegada de grupos nómadas venidos de tierras lejanas por el estrecho de Bering. Otras, que son grupos que llegaron en embarcaciones a través del océano Pacífico del continente australiano. En un estudio comparativo de carácter antropométrico, realizado por Paul Rivet en 1909, se compararon los restos humanos de antiguos habitantes de la península californiana con otros del área melanésica, y encontró notorias semejanzas, y se inclinaba a adjudicarles a los antiguos habitantes de Baja California una procedencia transoceánica. *Las migraciones melanésicas pudieron llegar a las costas de California sea voluntariamente, sea por obra de las corrientes marinas.* (IH, Portilla, 1979, 9-119)

En Australia existen vestigios de una cultura antigua que estaba relacionada con los viajes marítimos en la época del Paleolítico, y aún actualmente sobreviven descendientes directos de esta cultura, y en sus historias transmitidas oralmente por sus antecesores llama la atención que narren el éxodo de algunos miembros de su grupo hacia otras tierras lejanas del otro lado del mar.

La concepción mitológica es muy similar en ambas culturas, ya que una de las leyendas de los aborígenes australianos señala que anteriormente existía un dios o diosa, o ambos, era una serpiente que vivía en el mar y que esta dio la vida a la raza humana que conocemos hoy en día y que este dios o diosa, o ambos, podía ser tan benigno o maligno según fuera su designio. Y en B. C. en la Sierra de San Francisco observamos el registro de una pintura en la que el personaje principal es una gran serpiente con cabeza como de venado y en la que en su alrededor danzan distintas especies de animales y distintos personajes con distintos atuendos pintados con los colores característicos de ambas culturas. (fig. 2)

En la composición de la cueva de la serpiente se intuyen creaciones transoceánicas y concretamente con un mito de creación: para los aborígenes australianos en el interior de la tierra vivía y vive Ungut, en forma de una serpiente, la fuerza creadora de la que nace toda vida y a la que retorna después de la muerte para renacer de nuevo. Esta serpiente se identifica con la tierra, con el agua, con el concepto de tiempo y estado de la naturaleza física. En un principio no había nada sobre la tierra, sólo Ungut vivía en su interior, creando las aguas profundas y también las lluvias y así pudo empezar la vida. Formo el primer ancestro de un sueño creador en el fondo del agua... (Del Pilar, 1990, 245)

Y además se tiene el registro pictórico de que estas antiguas sociedades utilizaban el mismo método pictórico y el mismo cromatismo que los pintores de Baja California. Es decir utilizaban solamente el negro, el rojo, y el blanco y ocasionalmente el amarillo ocre para pintar y el agua de mar y de río como aglutinante.

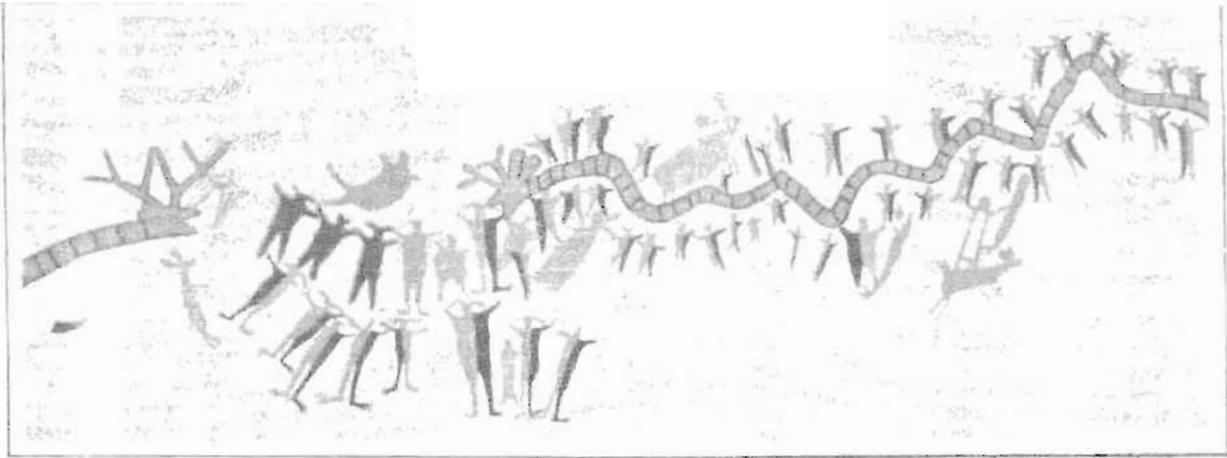


FIGURA 2. CUEVA DE LA SERPIENTE . SIERRA DE SAN FRANCISCO EN BAJA CALIFORNIA. DIBUJO:HARRY CROSBY

Pero la teoría que esta más acorde en el campo de los historiadores y científicos es en la que hace cerca de 15,000 años el planeta sufrió un enfriamiento fuera de proporción y en el estrecho de Bering, el lugar que une a Asia y al continente Americano llegó a una congelación total, en la que muchos animales, algunos ya extintos, y muchas tribus nómadas cruzaron de la zona polar del continente asiático por este pasaje para llegar a lo que hoy conocemos como Canadá y E. U. para ir caminando luego por toda la costa oeste en busca de condiciones favorables para su subsistencia y huir de las crudas nevadas del norte, y llegaron por determinación a las costas de B. C. en donde se asentaron por un tiempo. *En cuanto al tema de la llegada por el norte de esta raza, parece «a priori» bastante aceptable... Una tribu perteneciente a las razas más o menos nómadas, habiendo permanecido en las regiones hoy desérticas de la parte norte, se habría internado en la península caminando por la cordillera y habría recorrido toda su extensión; después llegando a la extremidad.* (Del Pilar, 1990, 247)

Luego cada miembro de esta sociedad tomaba junto con los suyos su camino independiente de los demás miembros, y fundaban ellos mismos y en distintas partes del norte del continente Americano sus propias dinastías.

La llamada «punta de Yuma» es otro artefacto, hasta ahora único también, entre los descubiertos en América de indudable tipo prehistórico antiguo.

El primer hombre que llegó a Norteamérica era de tipo moderno y se encontraba talvez en un estadio de cultura Neolítica. Paso del Noroeste de Asia a Alaska y probablemente se desparramó a lo largo de las faldas orientales de las montañas Rocosas cuando se formó un corredor libre de hielo hace unos 20 000 ó 15 000 años. Parece haber alcanzado el Suroeste en la época del pluvial y del post-pluvial o sea hace aproximadamente unos 12 000 años. (Brodrick, 1976, 187)

Y coincidiendo en algunos puntos con otro autor en lo referente al tema, Maria Teresa Uriarte señala:

«San Dieguito I, II, y III, atendiendo a los diversos implementos líticos encontrados y que comprenden de los 11 000 a los 7500 años a. c.»

La Joya I, II, y III, durante esta fase cultural aparecen los primeros metales, lo que hace suponer que ciertas modificaciones operadas en la dieta de los pobladores californianos hizo que necesitaran moler sus semillas.

Hasta el momento de la aparición de la cultura Jollana, el horizonte arqueológico había sido más o menos uniforme, entonces empiezan a aparecer

dos formas de sobrevivencia claramente marcadas entre sí: la de los jollanos y la de los amargosas, fundamentalmente cazadores. Hacia el 4000 a. c. empiezan a llegar algunos grupos del este, probablemente cruzando el desierto de Mojave e iniciando el desalojo hacia el sur de los grupos establecidos; esta fase cultural recibe el nombre de Yumana. (Uriarte, 1985, 90)

Existen muchas pruebas de que estos antiguos habitantes de la baja California tenían vínculos con los indios del norte y del sur de Estados Unidos, y se plantea que estos fueron una tribu que se separó de aquellos en tiempos de guerra y fueron a buscar nuevos horizontes a otras tierras. Estas pruebas son: similitudes en el trazo de las pinturas y su cromatismo, simbología y totemismo, pero todavía no existen pruebas contundentes que los relacionen genéricamente y todo podría quedar en una mera coincidencia. *...el culto a las serpientes ha ocupado y ocupa un papel importante en las creencias y mitologías de los indios americanos, citemos a modo de ejemplo a los cheroquies y hopos, estos últimos protagonistas de la danza de la serpiente destinada a propiciar la lluvia* .(Del Pilar, 1990, 246)

Las historias que circulaban entre los antiguos pobladores cuando llegaron los misioneros y exploradores, se transmitían oralmente de generación a generación y en las que se cuentan el génesis del primer hombre, los antiguos dioses y la creación de los primeros seres sobre la tierra. Cuando los españoles y los misioneros llegaron y los convirtieron al cristianismo a estos «bárbaros» como ellos mismos los llamaban, empezaron a cambiar estas historias por algunas que les parecían a su conveniencia para poder domesticarlos, y al cristianizarlos rompieron con su cultura, sus tradiciones y muchas historias se quedaron en el olvido, tal vez las más acertadas acerca de sus orígenes.

Dentro de las antiguas tribus o grupos nómadas que poblaron esos territorios, cada una de ellas tenía sus historias, sus mitos, sus leyendas y sus explicaciones del universo y de su génesis, uno de esos grupos nómadas los Guaicurús, creían que el sol, la luna y las estrellas eran hombres y mujeres que todas las noches se caían al mar por el poniente y también creían que las otras estrellas eran hombres que el dios Guayagui encendía todas las noches en el cielo y que se apagaban con el agua del mar cuando el dios las volvía a encender. (*Baja California...*, 1998, IMCINE)

Muchas de estas leyendas, sin embargo, se fueron perdiendo con el tiempo a partir de la evangelización a los indios nativos por parte de los Jesuitas, Dominicos y Franciscanos. Estos se desplegaban por todo el territorio construyendo sus misiones, inculcando, sometiendo y reprimiendo a los indios para convertirlos a su religión, sin embargo, estos indios rebeldes por naturaleza, se sublevaron en contra de ellos. En esa época a los indios les contagiaron las enfermedades traídas del viejo continente como la gripe, la viruela, y el sarampión, al no tener medicamentos para contrarrestarlas y al ser susceptibles a este tipo de infecciones, murieron la mayor parte de sus poblaciones. Los evangelizadores dijeron que se trataba de un castigo de Dios por no quererse convertir al evangelio, y por eso les mandó las plagas para castigarlos por su rebeldía. *Los californios son sanos, robustos, y de buena estatura. Las enfermedades que suelen padecer no provienen de su mala complexión sino que las contraen o por contagio, como la viruela, o por lo malsano de los alimentos. (Clavijero, 1981, 48)*. Así, los pocos indios sobrevivientes que quedaron fueron muriéndose poco a poco hasta no quedar ninguno, y desaparecieron totalmente hace cerca de 200 años y muchas de las leyendas, historias y conocimientos perecieron con ellos.

Muchas de las pinturas al estar fuera de toda proporción con otras de su mismo género (son obras que miden cerca de 4 ó 5 metros de altura) están dentro del campo de la especulación y de la imaginación fantástica. Existen muchas teorías y relatos en los que se cuentan que estas pinturas fueron hechas por gigantes, y que estos gigantes eran de una raza perdida que llegaron de lugares desconocidos y que perecieron en estos lugares al no encontrar el abasto suficiente para su alimentación y abrigo, pero de todas las teorías esta parece ser la más absurda, de comprobarse lo contrario.

De cualquier manera, como haya sido, estos antiguos pobladores dejaron su testimonio y en ellos podemos leer o suponer cuales fueron sus orígenes. Aunque por medio de la ciencia se han descubierto cosas interesantes como fechas aproximadas y descubrimientos de prácticas funerarias, no se ha comprobado todavía cuales fueron las características de aquella raza, esto se podría lograr reestructurando los huesos por especialistas forenses, encontrados recientemente en tumbas como en El Conchalito.



FIGURA 3.
PRÁCTICA FUNERARIA.
ELCONCHALITO, .BAJA CALIFORNIA.
FOTO: HARUMI FUJITA Y ALFONSO ROSALES.

Por medio de esta reestructuración componer en maquetas de escultura como se veían en ese entonces, y así con métodos modernos comprobar científicamente su origen, de otra manera nos quedaremos sólo con suposiciones y teorías vanas. Pero de cualquier manera, la mitología y las historias fantásticas son muy atractivas y por esta razón no se quiera trascender en estos aspectos, ya que se necesitaría una inversión de capital muy fuerte y por eso de ha dejado de lado.

2.1.2. EL HOMBRE PRIMITIVO EN BAJA CALIFORNIA

Algunos de los herederos de esta sociedad casi desconocida de la península de Baja California fueron de diferentes familias lingüísticas: el cochimí o yumano peninsular, el guaycura y el pericú, cuyos niveles culturales se asemejaban considerablemente entre sí. Los pericúes, un pueblo diestro para el arte de la navegación y la caza con arco y flechas de cuadrúpedos veloces, y a los que el Viejo Mundo los describió como portadores de características del Paleolítico Superior, por la manera tan precaria para desarrollarse y sobrevivir en un medio tan hostil, se desarrollaron a lo largo y ancho de la península californiana en sus constantes travesías. *Las culturas indígenas de la península como ejemplos poco frecuentes de una especie de «paleolítico superior fosilizado».* Pensemos ahora lo que debió significar para quienes vivían en tales niveles de escaso desarrollo, entrar en contacto, con los misioneros jesuitas, hombres metódicos y disciplinados en extremo, y muchos de ellos formados en las mejores universidades del Viejo y Nuevo Mundo. (IIH, Portilla, 1979, 14)

Detengamonos un momento a reflexionar sobre este punto, para después observar de que manera el hombre en Baja California tenía que sobrevivir y como influyo esto en su manera de ver y sentir el mundo.

La principal fuente de alimento de estos grupos radicaba en las frutas silvestres, la caza de venado o borrego cimarrón, y los animales marinos que el mar arrojaba cerca de la superficie. *La carencia de animales domésticos y la imposibilidad de realizar labores agrícolas, debido a lo árido y quebrantado del terreno, les obligaron a vivir en frecuente movimiento... En verano y otoño, ocupaban la zona intermedia entre las planicies desérticas y las montañas, en donde varias especies de cactus producen cantidades no desdeñables de fruta (pitahaya dulce, pitahaya agria, etc.). Cuando escaseaba esta fuente de alimento, trasladábanse a las cañadas para hacer acopio de las semillas maduras de algunos árboles (palma de taco, palo blanco, mezquite). En invierno subían a las mesetas para recolectar la penca de varias especies de agave que tatemaban en grandes hogueras. La caza del venado llevábase a cabo en las mesetas, donde más abunda. El borrego cimarrón se encuentra casi siempre en las cimas más altas, y el berrendo (antílope) en las planicies aledañas a las sierras. También las costas ofrecían alimento: almejas, caracoles, tortugas y gran variedad de fauna marina. Sin embargo, esta riqueza no podía aprovecharse sin que antes hubiera llovido, pues ambas zonas costeras están desprovistas de agua permanente, y sólo cuando se llenaban las «tinajas» era posible sobrevivir en la región costera. (Hambleton, 1979, 16)*

En la existencia de estos viejos habitantes hay que destacar la presencia de distintas y variadas especies de animales y vegetales de estas regiones y a los muy variados y extremos tipos de clima como las playas y el desierto, las praderas y las zonas montañosas que se encuentran a lo largo y a lo ancho de este estado de la República Mexicana.

La flora y la fauna de Baja California se dividen en tres grandes zonas, la montaña, el desierto, y la costa, que presentan ejemplares propios a cada uno de ellos... Esta clasificación, según la adaptabilidad al medio ambiente, puede servir

para formarse una idea de los problemas que confrontó el hombre cuando quiso arraigar en la península. (Clavijero, 1981, 1 1-12)

Las pinturas ya estaban allí cuando los españoles, los cochimies y los misioneros jesuitas llegaron, sólo cuentan de ellas leyendas e historias, pero no se ha comprobado ni científica ni arqueológicamente la descripción de este grupo nómada que hasta el momento se desconoce su nombre.

Pero atendiendo a los pocos vestigios de antigüedad que allí han quedado, es fácil persuadirse que aquella vasta península estuvo antes habitada por gente menos bárbara que las que hallaron los españoles; porque los jesuitas, en los últimos años que estuvieron allí, descubrieron entre los montes... varias cuevas grandes cavadas en piedra viva, y en ellas pintadas figuras de hombres y mujeres decentemente vestidos y de diferentes especies de animales. (Ibid, 48-49)

Una sociedad antigua a la que se ha dado poca importancia ya que no se cuenta con otras pruebas más que las representaciones de personas y animales en el interior de las cuevas en más de 200 sitios.

El hombre primitivo de la Baja California tenía que enfrentarse diariamente con las adversidades que su medio ambiente le ofrecía. Combatiendo contra diferentes y variados cambios climáticos, animales salvajes, depredadores naturales, caminos rudos y salvajes, dificultándoles su supervivencia aún más.

El aspecto de la California es, generalmente hablando, desagradable y hórrido, y su terreno quebrado, árido, sobremanera pedregoso y arenoso, falto de agua y cubierto de plantas espinosas donde es capaz de producir vegetales, y donde no, de inmensos montones de piedras y de arena. El aire es caliente y seco... Los torbellinos que a veces se forman son tan furiosos, que desarraigan los árboles y arrebatan consigo las cabañas. Las lluvias son tan raras que si en

el año caen dos o tres aguaceros se tienen por felices los californios. Las fuentes son muy pocas y escasas. (Ibid, 12)

El empleo del arco y la flecha suponen una invención muy avanzada para la época, ya que es el arma decisiva y fundamental junto con la lanza afilada para la caza de los cuadrúpedos. *El arco, la cuerda y la flecha forman ya una invención muy compleja cuya invención supone larga experiencia acumulada y facultades dentales desarrolladas así como el conocimiento simultáneo de otros muchos inventos. (Engels, 1990, 21-22)*

Para los antiguos habitantes de Baja California el descubrimiento de este tipo de instrumentos, como la pintura o la caza, fomentan en ellos la habilidad y la curiosidad por descubrir fenómenos tan extraordinarios y probar con diferentes materiales que estaban en su entorno y transformarlos en utilitarios. Para ellos fue tan extraordinario ver la flecha surcando el aire y derribando a distancia a su presa o el polvo de las piedras bañadas en agua de mar creando formas en las paredes de las cuevas, de sus santuarios, como para nosotros es tan extraordinario ver el vuelo de un avión o ver las pinturas de la capilla Sixtina, es decir, el objeto no es el mismo, no en su superficie sino en la esencia del fenómeno o acción.

El hombre de las cavernas al traspasar la barrera de lo infranqueable, de las necesidades primarias por medio del trabajo y sus fuerzas naturales esenciales, llega a un punto en el que exige satisfacer otra necesidad que son las necesidades espirituales, estas llegan al saber que tiene el poder para transformar la materia que le rodea, darle forma y manipularla según las pretensiones, al explorar estas circunstancias tiene que asimilar las características que hay en los objetos de su entorno y comienza a

hacer una mimesis de estos objetos, empieza a jugar a ser dios, comienza a adentrarse en el camino de la creación.

...en el proceso de trabajo, el hombre debió aprender a juzgar un objeto de acuerdo con su finalidad o función. (Sánchez, 1972, 69)

El hombre de las cavernas tardó muchos cientos de años en perfeccionar los métodos para satisfacer sus necesidades primarias y muchos otros en apropiarse de un método pictórico, al darle un valor de uso a los materiales que la naturaleza le ofrecía.

Las circunstancias que procedieron después de este cambio fueron las de explorar un territorio que ningún semejante había pisado jamás y el de enriquecerse como ser humano por medio de este tipo de experiencias, al ir adentrándose en el terreno de la representación plástica su vida como ser humano se fue ampliando y aunque las dificultades en este terreno se iban extendiendo de igual manera sus conocimientos, sus cuestionamientos, su sensibilidad se iban agrandando. *El artista prehistórico tuvo que conocer y reconocer previamente las cualidades naturales de los objetos –su color, peso, proporción, dureza, volumen, etc.-; sólo así pudo aprovecharlas eficazmente para dotar al objeto de unas cualidades que no le pertenecían naturalmente, o sea, las que hoy llamamos cualidades estéticas. (Idem)*

Al ser miembro de una sociedad nómada, a su paso por los distintos lugares que ocupaba iba dejando la huella de sus inquietudes. El clima en esta región del país es muy variable y muy extremo, desde un calor sofocante a un frío insoportable, por esta razón los grupos nómadas tenían que cambiar constantemente de residencia, al ir buscando el clima o las condiciones adecuadas para su florecimiento, pero en su

paso por estos lugares inhóspitos para muchas especies y muy difíciles de transitar, corrían el peligro de sucumbir en cualquier momento y a cada paso y allí en estos sitios oscuros y salvajes fueron dejando el registro imborrable de sus andanzas, de sus experiencias y de sus visiones de un mundo agresivo y violento que a cada paso los amenazaba. *Necesariamente, para sobrevivir, estos hombres prehistóricos se vieron forzados al seminomadismo. La carencia de animales domésticos y la imposibilidad de realizar labores agrícolas, debido a lo árido y quebrantado del terreno, les obligaron a vivir en frecuente movimiento, mudándose de un lugar a otro, conforme cambian las estaciones. (Hambleton, 1979, 59)*

Las cavernas fueron el único lugar que los mantenía más o menos a salvo de los grandes depredadores naturales y de la agresividad del frío y del calor. Es aquí donde el hombre pasa largos periodos, se guarece del mundo exterior, convive con sus semejantes y en donde los ratos de idílicos atardeceres, los sueños le llegan como las manadas de carneros suben a lo alto de las montañas. Es aquí en donde empieza a representar y a plasmar ese mundo indómito y misterioso. Es aquí en donde sus pinturas todavía respiran con ese fuerte olor a vida.



FIGURA 4. CUEVA LA PINTADA. SIERRA DE SAN FRANCISCO. FOTO: ENRIQUE HAMBLETON.

2.2. LOS SHAMANES

Los líderes de los nómadas de la antigua California fueron los guamas o hechiceros, los cuales decidían el rumbo de su comunidad y llevaban la responsabilidad de todo el clan. Eran mensajeros de los dioses, y para recibir este mensaje tenían que permanecer en completa soledad en las montañas, ingiriendo brebajes especiales preparados por ellos, y comunicarse con los espíritus. Eran lectores del universo y la naturaleza, para sobrevivir tenían los conocimientos necesarios para el bienestar de su gente, sabían como trasladarse a través de los escarpados caminos y las rutas de difícil acceso, orientados por la posición de los astros en el firmamento, sin otra guía más que la bóveda celeste. Tenían que saber como curar las enfermedades y enfrentarse y conflictuarse con la muerte.

Los guamas decidían quienes les sucederían en la dirección de su pueblo y elegían entre los niños a los más hábiles y más aptos para esta responsabilidad. Les enseñaban sus secretos, historias y conocimientos, transmitidos oral y gráficamente. *Estos guamas o charlatanes escogían entre los niños aquellos que les parecían más astutos e idóneos para tal oficio, y llevándolos a los lugares más recónditos de los bosques, los iban adiestrando en sus misterios, y especialmente en hacer en ciertas tablitas algunas figuras misteriosas, que fingían ser copias de las que, según decían, les había dejado al retirarse el espíritu visitador. Estas tablitas eran los libros en que fingían leer la naturaleza de las enfermedades, los remedios a ellas convenientes, las futuras mutaciones del aire y aún el destino de los hombres. Cuidaban tanto el secreto de tales instrucciones y le recomendaban tanto a sus discípulos, que los misioneros no supieron saberle hasta pasados algunos años. (Clavijero, 1981, 28)*

Además de fungir como médicos y sabios de la naturaleza, eran cazadores y guerreros.

Arte, símbolo, mito, ...lo que mantuvo en pie la estructura del grupo y su cultura fue del dominio de los guamas que exigían fe, obediencia y tributos a cambio de fungir como eslabones entre el pueblo y esa otra realidad predecible de las estaciones, de la fertilidad de los animales y plantas y la explicación de muchos otros misterios. (Hambleton, 1979, 21)

Los shamanes eran parte fundamental en la estructura de las sociedades primitivas. Ellos eran los que guiaban a su pueblo a la destrucción o a la evolución. Al igual que en nuestros tiempos el guama es algo parecido a el líder a seguir en las sociedades modernas. Un político, un religioso, un médico, o un cantante de rock, etc, es el sucesor de estos guamas y puede representar su papel tan perfecto como antaño. El pueblo o la masa de gente cree en ellos con una fe ciega e incondicional y el guama ha evolucionado al igual que todo en la naturaleza.

Los guamas son representados en las pinturas como los personajes que dominan en proporción toda la composición del espacio pictórico, están pintados en un tamaño más grande que los demás personajes y llevan en sus cabezas unos exóticos peinados que los distinguen de los demás personajes, y generalmente se encuentran colocados en la parte superior de las pinturas, muchas veces cerrando la punta superior del triangulo compositivo. Este tipo de perspectiva jerárquica en donde se representa más grande al personaje central que es el shaman o guama lo vemos en muchas pinturas de la Sierra de San Francisco. *Algunas figuras de los grandes murales, así como la reiteración de ciertos elementos en la decoración de las mismas, me llevan a suponer que son la representación de determinados miembros de un sector privilegiado: cazadores, guerreros, guamas. (Idem)*



FIGURA 5. CUEVA LA PINTADA. SIERRA DE SAN FRANCISCO. FOTO: ANDRÉ CABROLIER / RAÍCES.



FIGURA 6. CUEVA DE LA SERPIENTE. SIERRA DE SAN FRANCISCO



FIGURA 7. LOS MONOS DE SAN JUAN. SIERRA DE GUADALUPE

Poseían los llamados «objetos de poder» que son instrumentos hechos de alguna parte del cuerpo de algún animal sagrado o alguna piedra tallada a mano, que les permitía ahuyentar y protegerse de los malos espíritus, estos objetos se ven representados en forma de váculo sagrado o bastón de mando en las pinturas de guamas en la sierra de San Francisco. Estos objetos representan la jerarquía de medico-brujo en muchas de las culturas de América hoy en día y son utilizados de la misma manera que sus antecesores.

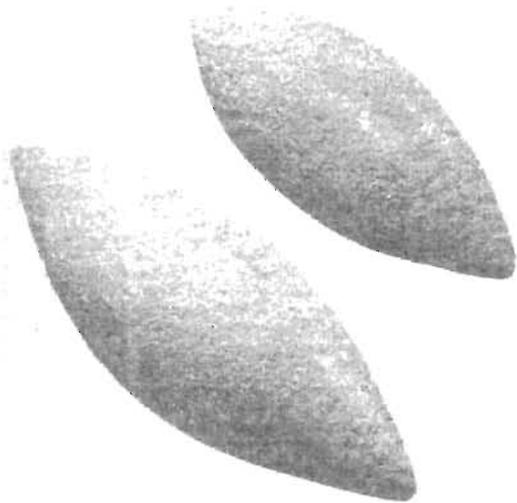


FIGURA 8. OBJETOS MAGICOS.
EL MEDANO. BAJA CALIFORNIA SUR
FOTO: MICHAEL CALDERWOOD

2.2.1. MAGIA Y REPRESENTACION

La supervivencia dentro de su hábitat, la necesidad de comunicación con lo celestial, lo divino, lo desconocido, lo cósmico. El aislamiento social en el que se encontraban. Las concepciones mágico-religiosas, el totemismo. Aspectos necesarios y causales para la realización de sus pinturas. Los elementos naturales, propiciaron de igual forma la conceptualización del hombre y su entorno, su mundo. La vida se generaba dentro y fuera de ellos, y dentro de este choque entre ambas surgió la necesidad de explorarse a sí mismos y a la vida donde surgieron esas pinturas plasmadas en el

interior o exterior de las cavernas. Eran testigos de los acontecimientos y fenómenos naturales que acontecían frente a ellos. Eran testigos, verdugos y víctimas dentro de su medio inhóspito, verdugos porque tenían la necesidad de comer y dar de comer, de matar y de morir, siendo miembros de una sociedad nómada, tenían la necesidad de adaptarse a lo que la Naturaleza les ofrecía.

Eran víctimas por los fenómenos naturales, como el frío, las tormentas, las lluvias, las tempestades, que, podrían causarles daños individuales y colectivos. Dentro de un sinfín de causas vino la necesidad y no la vanidad de explicarse a sí mismo y a su entorno. Plasmar con elementos naturales sus acontecimientos naturales principales para la apreciación de sus experiencias de futuras generaciones. La visión de conceptualizaciones mitológicas y sus estados supraterráneos lograban alcanzar un estado mental y espiritual superior a la de los demás seres de su comunidad para comunicarse con los espíritus, lo desconocido. Los guamas eran los encargados de esto en estados de elevación espiritual.



FIGURA 9. EL PROGRESO.
SIERRA DE SAN BORJA

Sería necesario vivir en condiciones parecidas a las de estos habitantes en ese aislamiento geográfico para comprender y explicar las realizaciones de esta cultura. El comercio no parece haber existido, sobre todo porque no se conocen vestigios parecidos a los de su cultura, tal vez si la hay es en Norteamérica. ¿Qué significaba para ellos el mar, lo trascendieron?. El hombre en sus orígenes no tenía conciencia más que de sí mismo porque sufría, vivía y moría como los demás, pasar hambres y fríos y luchar por comprender todas estas cosas y en su afán por adaptarse y sobrevivir, sobrevino la búsqueda de nuevas cosas, nuevas experiencias que le permitieran encontrar las respuestas necesarias para las necesidades, para relacionarse con la comunidad y con el medio ambiente, el afán por controlarlo y asimilarlo.

Para el hombre primitivo los fenómenos naturales que le sobrecogían y hostilizaban su existencia, no podían ser bellos; la naturaleza se alzaba ante él como un poder extraño y terrible que no podía integrar a su existencia. El sentimiento estético de la naturaleza sólo surge después de siglos de trabajo humano, en los cursos de los cuales el hombre se ha ido afirmando frente a ella. Propiamente una actitud estética hacia la naturaleza sólo puede darse cuando el hombre ve en esta confirmadas sus fuerzas esenciales, es decir, cuando ha logrado humanizarla, ponerla a su servicio, integrarla en su mundo como naturaleza humanizada. (Sánchez, 1972, 104)

El derecho y exigencia de ser partícipes del mundo salvaje que le atormenta y le subyuga, que lo oprime y lo subleva, con el cual se revela, y sus cualidades humanas explotan. Dejar su marca para la eternidad. El poner su nombre en la frente de la muerte. Marcar el significado de su existencia, cuestionarla, amenazarla, elevándolo a otro nivel, superior a la de los seres animales, vegetales y animales, pero a la vez entrar en contacto con estos, y ser partícipes de otras existencias. La pasividad de las rocas. El

movimiento y vitalidad del mar. El vigor y el esplendor del mundo vegetal. El misterio y la energía del cosmos. La vida movía sus entrañas como un torbellino de violentas sacudidas; como las tormentas, las grandes lluvias, los eclipses, las auroras, las estrellas, las constelaciones estelares. La vida, solamente la vida, cruel y peligrosa.



FIGURA 10. CUEVA DEL INDIO. EL VALLECITO. BAJA CALIFORNIA SUR. FOTO: JORGE SERRANO / PROYECTO MÉXICO.

En México no se le ha dado gran interés a las prácticas shámánicas que todavía practican, a pesar de la globalización, muchas personas de grupos étnicos que subsisten en muchas partes del país. Estas prácticas se consideran como supercherías o fraudes, debido al creciente número de farsantes que engañan a la gente, pero muchos de los verdaderos poseedores del conocimiento antiguo viven en el olvido, y los conocimientos que casi se han perdido con el paso del tiempo y desde la conquista todavía podemos encontrarlos en los sobrevivientes de este tipo de conocimiento puro indígena que poseen otra visión y otra ciencia del mundo en el que vivimos, otro tipo de métodos para curar enfermedades, otro tipo de conciencia individual y social y que sin embargo se encuentran perdidos en los desiertos o en lo profundo de las sierras y que si se les diera la difusión y el respeto

que se merecen se aclararían muchas cuestiones acerca de nuestro pasado y de nuestra manera de vivir actual.

La magia es una actividad que el hombre ha venido desarrollando desde que existió por primera vez en la tierra. Esta actividad nace con el propósito de comunicarse con esos otros mundos ocultos fuera de nuestra visión ordinaria y que sólo los practicantes de esta pueden lograrlo con métodos que sólo ellos conocen y que por medio de sustancias alteradores del subconsciente, como el peyote, logran establecer un contacto o visiones que están fuera de la realidad ordinaria.

La ciencia herbolaria de los antiguos mexicanos es prácticamente desconocida hoy en día y desde los primeros nómadas en Baja California han estudiado concienzudamente todos los tipos de plantas y los guamas antiguos tenían en su haber una gran cantidad de conocimientos acerca de las cualidades de las plantas para realizar sus curaciones y sus rituales mágicos y que hoy este tipo de conocimiento se ha perdido.

Podemos observar algunos petroglifos en Baja California, muchos símbolos, todavía indescifrables, en los que se alude que son parte de los conceptos mágicos o forman parte de algún lenguaje desconocido o muchos los relacionan con visiones cosmológicas o algún tipo de fenómeno espacial o calendárico, y en donde los caracteres son geométricos o de formas extrañas pero de una calidad pictórica asombrosa.

2.2.2. RITUALES Y CEREMONIAS.

La mayoría de las pinturas de Baja California están vinculadas a ceremonias o rituales, las pinturas pudieron ser precedentes o consecuencias de estos rituales, en muchos casos están plasmados las experiencias de los shamanes en estos centros ceremoniales. Creaban imágenes inmensas para ser vistas desde lejos para atemorizar a extraños y que estos no fueran partícipes del círculo de poder que existía en su centro ceremonial. Lugares sagrados para los shamanes para tener una conexión directa con los seres que querían transmitir algún mensaje.

A ellos les tocaba dar principio a la fiesta fumando tabaco en una caña de piedra llamado «chacuaco» por los españoles de aquel país. Luego que el guama tenía perturbada la cabeza con el humo, comenzaba, a manera de hombre inspirado, su predicción sobre los dogmas, con visajes y gestos extravagantes y acciones descompuestas. (Clavijero, 1981, 68)

La representación de aves traslapadas sobre figuras humanas (fig.11) alude a este tipo de concepto. El viaje del shaman en sus experiencias con plantas psicotrópicas. Estas vivencias pudieron haber sido representadas por el mismo shaman en estados del subconsciente alterado en estados supraterráneos o por algún pintor encargado durante el transcurso de estos rituales, para darles mayor viveza, mayor fuerza, para ser el testimonio y el registro de este tipo de viajes, para postergarlas para la eternidad. *Las aves con su aptitud para volar representan una forma de vida capaz de separarse de la tierra por sí misma y desaparecer en los cielos. Llegar a ser un pájaro denota la capacidad de un individuo para emprender un viaje de éxtasis hacia el cielo, y para los individuos de Baja California el vuelo mágico constituyó una parte importante en el reconocimiento del poder del shaman. (Del Pilar, 1990, 221)*

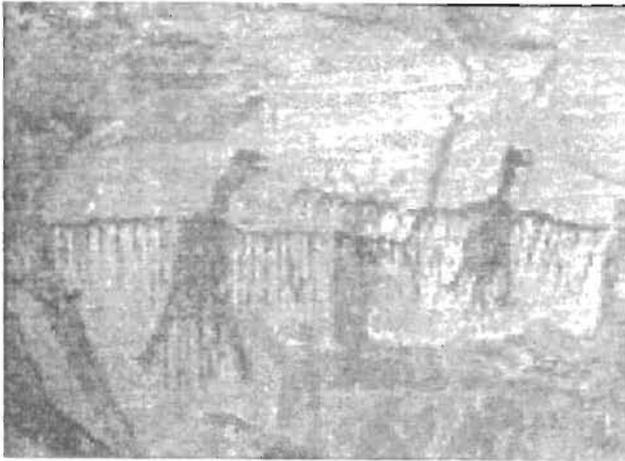


FIGURA 11. CUEVA LA PINTADA. SIERRA DE SAN FRANCISCO. FOTO: ENRIQUE HAMBLETON.

Las ceremonias o los ritos sagrados eran de suma importancia ya que en ellas se realizaban las cremaciones en masa o individuales de sus difuntos o tal vez de sus víctimas de sacrificios, y allí era el lugar designado para este tipo de ceremonias.

Dentro de nuestro hábitat moderno muchas consideraciones del hombre primitivo no han cambiado sino que se han transformado dentro de su misma evolución. Los rituales de nuestros difuntos y las fiestas de los vivos juegan un papel muy importante en las sociedades del hombre moderno. Tenemos la misma inquietud por ese otro mundo tan misterioso y eso nos obliga a considerar nuestras vidas como un tránsito pasajero y como resultado de estos conflictos nos vemos en la necesidad de vivir más intensamente este pequeño momento. De allí que la contradicción entre la muerte y la vida, entre los rituales de los muertos y las ceremonias de los vivos están unidos estrechamente y que esta contradicción al igual que todas las demás en la naturaleza se entrelazan y que una sin la otra no existiría.

En la sociedad moderna se pueden apreciar muchas facetas de este tipo de celebraciones: el día de muertos para los mexicanos, el hellowen para los occidentales,

son dos de las muchas celebraciones en las que el principal motivo es recordar, celebrar y festejar a los muertos con nuestros vivos y teniendo presente que en algún próximo momento todos sin excepción estaremos en la misma condición. Las fiestas, los antros, los cabarets, los conciertos, son centros «sagrados» modernos en los que el individuo busca no sólo la elevación de su «yo» interior sino el olvido momentáneo de su realidad, el contacto con otro tipo de sensaciones, al entrar en contacto con otros individuos y con sustancias alteradoras del inconsciente, sino que además busca su afirmación como ser humano y todos los problemas que este conlleva, adentrándose en ese misterio que es el mundo, olvidándolo y a al mismo tiempo transformándolo. La danza, el canto, el sexo, la violencia, son exitadores de este tipo de rituales para la elevación del «yo» y del subconsciente. Son elementos que siempre han pertenecido al hombre desde sus inicios. Como animal, la naturaleza le ha permitido el desarrollo de estos y sobre todo le ha permitido separarse de los demás animales.

Toda civilización contemporánea o antigua tiene sus festividades, en las que los miembros integrantes de estas se reúnen para participar en eventos colectivos en los que se celebra a algo o alguien. Estas congregaciones son tan amplias y tan extensas sus variedades que sería muy difícil enumerarlas a todas, pero sin embargo, se puede apreciar un factor común, y este es la similitud de gustos o preferencias que las personas de un mismo grupo tienen a lo evocativo, a las costumbres.

Dentro de nuestra sociedad actual, tan extensa, se puede observar que existen subgrupos o pequeñas congregaciones de personas con costumbres muy distintas unas de otras. Esto nos habla de una sociedad diversificada y estratificada, y aún más, dividida y en donde el hombre con sus costumbres o preferencias trata de encontrarse a sí mismo o adaptarse al grupo

que cree que le corresponde, de esta manera se crean sociedades dentro de una misma sociedad, en los que el individuo a través de su cultura actúa de manera diversa en su misma sociedad y en la que las relaciones de pequeños grupos la estratifican.

Los grupos nómadas de Baja California eran grupos unidos bajo una sola dirección y en los que esa pequeña sociedad con una misma cultura y costumbres reflejaban su estilo de vida como lo muestran sus pinturas y dan a conocer mucho acerca de las características de sus integrantes y las festividades que estos realizaban, sus maneras de comportarse y de celebrarse.

En muchas pinturas de Baja California están representadas una especie de celebraciones o ceremonias (ver fig. 12) en las que se aprecia a los personajes con los brazos o piernas levantados realizando algún tipo de danza y a los líderes con los brazos dirigidos hacia el firmamento realizando algún tipo de plegaria, se ha establecido que tal vez sean rituales de cacería o de funeral mortuario o el cese de calamidades y mal tiempo o alguna festividad calendarica de gran importancia. Pero lo que sí queda claro es que estos antiguos habitantes conocían ya los cantos, la danza y con estos realizaban sus festividades más importantes.



FIGURA 12. SAN BORTIJAS.
SIERRA DE GUADALUPE.
FOTO: ENRIQUE HAMBLETON.

2.2.3. LOS ANIMALES Y SU VÍNCULO CON LO SAGRADO

El vínculo entre los animales y los guamas era muy estrecho. El venado es de los animales más representados por estos pobladores en sus pinturas de las cuevas, y uno de los más difíciles de cazar, ya que se necesitaba de toda la astucia y habilidad del cazador tanto física como mental. La idea de su imagen pictórica en muchas de las cuevas, es la apropiación del espíritu del animal, ser dueños de ellos antes de ser cazados. Simbólicamente es apropiado su espíritu y su cuerpo en las ceremonias y ritos sagrados para la obtención de su vida por medio de la caza. De esto se deduce que las pinturas son significativas y no representativas.

Para las antiguas culturas de América la figura de la serpiente representó un papel muy importante en su forma de vida. Los eruditos han asociado la figura de la serpiente con conceptos astronómicos, calendáricos y mitológicos. Por sus características de mudar de piel cuando el sol alcanza su punto más elevado y por sus cualidades mortíferas esta asociada con los mitos de creación del hombre y estas facultades le permitió ser un animal muy respetado y reverenciado en la prehistoria de Baja California. Muchas culturas relacionaban a algunos animales con concepciones celestiales y los asociaban con fenómenos naturales y hasta con dioses. En B. C. las serpientes abundan y han sido muy peligrosas para el hombre desde tiempos remotos, la veneración a la serpiente por temor a ellas o por adquisición de poder está representada en muchas pinturas. En la cueva de la serpiente en la sierra de San Francisco tenemos una pintura de una especie de metamorfosis entre venado y serpiente y se han dado muchas interpretaciones con respecto a esta pintura. (ver fig.2)

Una de ellas es la asociación del dios serpiente-venado con los rituales y las danzas para la invocación de este dios.

A diferencia del hombre moderno, los hombres primitivos concebían a los animales como seres dotados de poder. Seres con cualidades especiales a los que respetaban. Estas cualidades debían abandonar el cuerpo del animal muerto para ser apropiadas por ellos, y así ser dueños del poder oculto del animal y adoptar sus expresiones y características. Muchas historias y leyendas se han escrito acerca de la creación del hombre y dentro de estas el reino animal juega un papel muy importante dentro de ellas.

...en el movimiento secundario de la transgresión, el hombre se aproximó al animal. Vió en el animal lo que escapa de la regla del interdicto, lo que permanece abierto a la violencia (al exceso) que rige el mundo de la muerte y la reproducción... Pero podemos pensar de una manera coherente que, si los cazadores de las cavernas pintadas practicaban, como se admite, la magia simpática, tuvieron al mismo tiempo el sentimiento de la divinidad animal... A partir del momento en que los hombres concuerdan en un sentido con la animalidad, entramos en el mundo de la transgresión, formando, en el mantenimiento del interdicto, la síntesis de la animalidad y del hombre, entramos en el mundo divino... (Bataille, 1985, 116-117)



FIGURA 13. EL PARRAL.
SIERRA DE SAN FRANCISCO



FIGURA 14.
CUEVA DE SAN GREGORIO.
DIBUJO: HARRY CROSBY.

Existen pinturas en donde la transformación de hombre a pájaro es claramente representado al traslapar la figura del ave sobre la de el shamán en trance, (fig. 11), es aquí donde se percibe la estrecha relación del hombre con la fauna animal y el misticismo que estas relaciones tenían. Ahora si existen estas representaciones, cabe la posibilidad de que pueda existir la transformación de hombre a serpiente o a venado, como la famosa pintura de la cueva de la serpiente en la sierra de San Francisco en la que una serpiente venado de grandes dimensiones es circundada por decenas de personajes con distintos atuendos y decenas de especies de animales están rodeándola como en una especie de alabanza.

Actualmente la caza indiscriminada de venados, berrendos, pumas, mantarrayas, aves diversas, tortugas y borregos cimarrones ha propiciado su casi total extinción en estas latitudes por parte de los turistas y comerciantes de pieles y carnes. Además, la incursión de factores biológicos externos como la crianza de chivos, cabras, vacas, etc. que fueron introducidos por los europeos, ha propiciado que devoraran el medio de subsistencia de los venados y los cimarrones. Y este respeto y veneración que se les tenía se ha perdido con el paso del tiempo y del hombre occidental.

2.3. ANALISIS FORMAL DE LAS PINTURAS

2.3.1. MATERIALES Y TÉCNICAS

Los colores que utilizaban eran provenientes de minerales naturales que se encontraban en los alrededores de las cuevas y montañas, los molían y los mezclaban con agua de mar o de río que servían como aglutinante. *Estas pinturas aunque groseras, representan distintamente los objetos, y los colores que para ellos sirvieron, se echa de ver claramente que fueron tomados de las tierras minerales que hay en los alrededores del volcán de las vírgenes...* (Clavijero, 1981, 12) Los pinceles fueron elaborados con pelos de animales o humanos unidos a un pequeño palo o ramas de árboles.

Las herramientas que utilizaban los antiguos californianos eran totalmente rudimentaria pero muy avanzadas para su época. Como por ejemplo la invención del arco, la cuerda y la flecha, representados en varias de sus pinturas, supone ya un complejo grado de pensamiento humano.

A otras muchas de sus invenciones le sumamos la supuesta construcción de andamios y desde luego la invención de un método pictórico propio.

Algunos investigadores (Vanquero, 1995, 145) se han dado a la tarea de experimentar en sitios de otras pinturas como las de Altamira, con elementos que tal vez pudiesen ser los idóneos para la creación de las pinturas. Y utilizando aglutinantes como la orina y la saliva, y llegó a la conclusión de que era sólo agua la que utilizaban y de recipiente bandejas con huesos ahuecados, ahí hacían sus preparaciones con los polvos de minerales para después pintar sobre la roca desnuda.

Algunos otros materiales que utilizaron fueron hematitas, residuos de carbón y cal natural que se encontraban alrededor de estos sitios y al parecer estos fueron los elementos utilizados por ellos, lo mismo aconteció en la Sierra de San Francisco en B. C. y esta similitud está presente en casi todos los sitios del mundo donde hay pinturas rupestres, con algunas variaciones como por ejemplo el carácter simbólico que les daban.

Los andamios, pudieron haber sido una excelente invención para su época ya que se pueden construir con materiales propios de estos lugares y que no requieren de mucho trabajo, con estos pudieron alcanzar las alturas en donde están pintadas muchas figuras y así dejarlas fuera del alcance de los miembros del grupo y de posibles extraños o con alguna otra finalidad más compleja, como por ejemplo alcanzar el contacto con fines espirituales, cósmicos o místicos.

Los pinceles hechos con pelo de venado, humano o de carneros, animales a los que veneraban y respetaban, cerraban ese círculo mágico de elementos sagrados para la elaboración de sus representaciones sagradas, henchidas de poder.

Muchos de estos materiales que ellos utilizaban como los pigmentos o colorantes naturales como el carbón en polvo, la cal y las hematitas serán utilizados en el libro alternativo aunque el soporte o superficie será distinto, aprovechando los soportes opcionales que nos ofrece la modernidad como el cartón y los diferentes tipos de telas y papel, se experimentara en ellos para observar sus cualidades y características.

2.3.2. DEL COLOR

Estos antiguos pintores utilizaban el color en su forma más pura sin mezcla alguna, para señalar alguna característica propia del objeto o para simbolizar su esencia del objeto a tratar. Dividían a la forma en una o dos partes con dos colores diferentes para dar a entender que esta forma tiene dos naturalezas distintas pero que están en un mismo ser, estos están asociados con los conceptos del bien y del mal, de la noche y del día, de lo celestial y lo terrenal, como en el caso de los shamanes pintados de diferente color de los de la tribu, algunos son pintados con rojo y negro y línea de contorno blanca que pudiese ser la energía que emana de los seres. Estos colores están asociados en la china antigua con el yin-yan, las dos energías distintas.



FIGURA 15. ARROYO DE SAN GREGORIO.
DIBUJO: HARRY CROSBY.

Tenían una manera muy peculiar de representar los objetos, ellos los representaban por medio de manchas planas, sin volumetría, dándole mayor énfasis a las características principales del objeto representado.

Los pigmentos que se encontraban en las cercanías de los volcanes, como en las laderas del volcán Tres Vírgenes; tenían una relación simbólica con sus pinturas. El negro (óxido de manganeso) que provenía del carbón de los residuos de las fogatas, esta vinculado con la noche, con la parte no

conocida del individuo. El rojo (óxido de hierro) que su procedencia era de algunos minerales que se encuentran cercanos a las cuevas, esta relacionado con la sangre, con la energía que mueve a los seres vivos. El blanco (yeso) que proviene de la cal natural que existe en muchos lugares de Baja California y que es de fácil obtención esta vinculado con la parte mágica y celestial del individuo, con el espíritu de todo ser vivo, sin embargo, el simbolismo de los colores es muy diverso en la opinión de los investigadores como en el caso de R. Smith:

Par el rojo y el negro señala los siguientes significados:

ROJO; Este-sol-lado derecho-día-macho.

NEGRO: Oeste-luna-lado izquierdo-noche-hembra.

R. Smith considera que las estrategias simbólicas se intensifican cuando el color se ve como un medio de proveer símbolos de asociación, y confía que el examen de una muestra más amplia, demostrara que el color ordenado y esquematizado nos conducirá a sistemas codificados.

Smith al tratar la asociación de colores: blanco-rojo-negro, indica que el color predominante es el rojo, que el negro se encuentra en oposición directa con este, en carácter de dualidad, y que el blanco (utilizandolo en el contorno) representa un significado de naturaleza protectora. (Del Pilar, 1990, 247)

Al colocarse estos colores sobre la roca cobraban un doble significado, primero revivir el alma o el cuerpo del ser representado sobre un lugar especial para ellos, y segundo apoderarse de él. Al ser estos colores representativos de ciertas cualidades el trasfondo cromático se vuelve un discurso más profundo de lo que se creía, se habla ya de cierto totemismo.

Además del negro, el blanco y el rojo utilizaban el amarillo ocre en muy contadas pinturas, que tal vez este último elemento se descubrió en últimas instancias, y en estos trabajos es utilizado para representar figuras en forma de truenos o rayos o muy posiblemente sea fuego. Este color es extraído de un mineral que se encuentra con



FIGURA 16. MONTEVIDEO.
SIERRA DE SAN BORJA

Las piedras o minerales antes descritos eran molidos en piedras y el polvo resultante se mezclaba con agua y savia de cactáceas para después plasmarlos al lienzo rocoso. En el caso de las manos y pies pintados, se escupía a modo de soplo sobre la mano o el pie con el mineral o piedra molida mezclada con agua y quedaba registrada de este modo la parte que se quería representar.



FIGURA 17. SIERRA DE GUADALUPE

2.3.3. EL ESPACIO Y EL MOVIMIENTO

Los niños plasman el mundo de una manera especial solamente en un primer plano. En el momento de plasmar un dibujo en el que se suceden plano tras plano, es decir, una sucesión de planos, ellos lo conciben en una superficie como un todo, ellos no conciben la profundidad o perspectiva en una imagen ni escalas tonales en estas. Al incorporar varios elementos en un mismo dibujo se superponen uno tras otro sin importar si cubren o se traslapan a otro elemento. Esto es muy importante ya que para ellos es más importante la idea concebida y plasmada de inmediato y el sentido estético si es que lo hay no tiene importancia. A esta idea interna o imagen mental que tienen los niños del objeto, Luquet la ha llamado *Imagen Interna* cuando *el dibujo del niño no reproduce el objeto real que este tiene ante sí, y que a menudo ni siquiera mira sino que da una representación del objeto tal como él lo ve mentalmente.* (Giedon, 1985, 75) Aunque la idea de composición no la tienen muy desarrollada ya hay indicios de que tienen la idea de que falta algo en cierta parte del dibujo y empiezan a colocar elementos para equilibrar la imagen. Otro rasgo característico que se puede apreciar es la esquematización del dibujo y la síntesis de la forma, empezando a dibujar primero con línea el contorno del objeto y luego rellenarlo.

Los antiguos pintores de B. C. trataron con estos mismos problemas y aunque no los desarrollaron completamente ya tenían las nociones de estos.

Es frecuente encontrar figuras dispuestas en diagonal que adoptan una posición triangular... La figura situada al centro y superior parece de mayor tamaño y categoría que las demás. (Uriarte, 1985, 90)

Ante la necesidad de indagar y de profundizar más en el tema, se hizo una serie de experimentos con niños de una escuela primaria con niños entre 6 y 11 años en donde se elaboraron dibujos colectivos sobre papel craft de 3 m x 1.50 m, con pintura vinílica roja y negra, y los temas fueron: el medio ambiente, la ciudad, la familia, etc. Algunos niños trataban de mezclar los colores, sobre todo los más grandes, pero estos conocimientos ya se los habían enseñado anteriormente, pero a los demás no se les ocurrió esto. También, cabe mencionar, que los niños tienen una solución de la forma muy práctica, ya que elaboran los dibujos sugeridos, planos, sin profundidad, y esquematizados. En estos ejercicios se pueden observar ciertas similitudes formales con las pinturas de B. C.. Aunque esto no quiere decir que los pintores Californienses tengan la mentalidad de un niño, sino que únicamente se sugiere una comparación entre ambas para determinar ciertas características formales.

En el libro alternativo se realizán dibujos a la usanza de los antiguos habitantes de Baja California, es decir, utilizando algunas de las características antes descritas, estos dibujos se realizarán en superficies de varios tipos de telas.

El espacio para los hombres de la antigua California es concebido como un todo en donde el mundo es una unidad, en donde las figuras traslapadas forman parte de esta unidad que es el mundo. El espacio está manejado no por una sucesión de planos sino por un solo espacio tridimensional, al ser concebidas las figuras como una atrás de otra, en las que los personajes viven dentro de ese espacio concebido como un todo.

La superficie donde se pintó fué utilizado como un espacio en el que las formas debían

de quedar acomodadas por propia inclinación natural o por instinto, como el niño que pinta figuras en su cuaderno, con la casita, el sol, el árbol, etc., lo hace porque se da cuenta, de acuerdo con el subconciente, de que el entorno está regido por un orden y que al colocar la casa abajo y el sol arriba, es porque dentro de su espacio real las cosas están determinadas de esta manera y que su dibujo es una fiel representación de este espacio en el que el vive. Pero luego viene lo demás, se da cuenta de que no sólo hay una casa y un sol, sino que hay una multiplicidad de cosas que hay en su entorno y que en esta multiplicidad se vuelve un desorden, un caos, y empieza a pintar cosas aquí y allá sin respetar ese orden, intercala y traslapa formas más lejanas o más cercanas, una sobre otra, representando lo más fielmente posible según las limitaciones ese espacio circundante. E instintivamente empieza a acomodar las formas según las características y a llenarlas color según como lo percibe.

Las direcciones establecen movimiento y este movimiento puede ser espacial o formal. En la Sierra de Guadalupe en B. C. existen pinturas en las que el movimiento lo establecen las direcciones de las distintas representaciones de animales traslapados y de diferente color unos de otros, y se establece que fueron pintadas por distintos pintores en diferentes periodos.



FIGURA 18. EL DUPIGON. SIERRA DE GUADALUPE.

En este mura (fig. 18) hay imágenes en todas direcciones, no era importante para estos pintores que todas las figuras parecieran apoyadas en un mismo suelo.

Por medio de líneas aisladas ya sean verticales, horizontales, rectas, quebradas y oblicuas se compone un movimiento aparente a partir del dinamismo y organización en el espacio que estas líneas construyen. Estos tipos de líneas crean vectores de dirección con movimiento visual hacia los principales puntos de atracción de la estructura de la pintura.

Observemos que López Chuhurra al abordar el tema de las pinturas rupestres menciona que *...el hombre de la prehistoria no está preparado todavía para vivir la gran experiencia espacial, carece de esa intuición que le haría «ver» la existencia de un universo concebido en cualquiera de los términos que corresponderían a su condición de ser humano en el cual el mismo está participando en calidad de espectador...por carecer de problemática espacial, resulta difícil llamar a estas representaciones pinturas rupestres; quien sabe si no convendría más bautizarlas con el nombre de dibujos o formas coloreadas.* (Chuhurra, 1970, 144) Notamos claramente la negación de la problemática de la especialidad en las pinturas rupestres de Francia y España, particularmente de Altamira y Lascaux y menciona sus argumentos claramente, pero esta teoría no incluye la zona de Baja California donde el hombre de esta zona si estaba preparado para *vivir la gran experiencia espacial*, en estas pinturas notamos la intuición de colocar figuras que se superponen unas con otras en un plano espacial. Hay una natural visión e interpretación de las formas en su distribución en el espacio. Se trasciende la etapa de *colorear dibujos* y se urge en una nueva etapa intuitiva de la naturaleza humana.

2.3.4. LA FIGURA HUMANA Y ANIMAL

La representación del hombre por el hombre ha existido desde que el mismo pisó por primera vez la Tierra como ser bípedo y se dio cuenta del terror y del prodigio de sentir la vida. Del terror de ser mortal, frágil ante el poder de la naturaleza, propenso a todo tipo de circunstancias externas y del prodigio de saber que puede transformar su entorno y de poder enfrentarse a las circunstancias y salir librado de ellas. Entonces descubre que puede representarse a sí mismo y a los otros seres que interactúan con él, al colocar la primera mancha sobre la piedra desnuda, representa esa imagen para la eternidad, para que esa prevalezca, como el testigo mudo ante el paso del tiempo, el registro de su paso por la Tierra, el testimonio de su existencia sobre el mundo. Al plasmar a determinado animal, digamos la serpiente o el venado, se pinta no sólo a este reptil o mamífero, sino que se plasma y se representa a sí mismo, porque se esta auto-identificando con este en cuanto a sus características y a su lenguaje corporal y espiritual en su actitud ante la vida. Entonces vemos que la imagen de un animal o de una persona, es la representación de cómo ve el pintor el mundo y de cómo es en realidad, y en la que la sensibilidad de la percepción es la que guía la mano del pintor, para llegar a lo que ha creado.

El hombre primitivo no trataba de alterar o modificar la realidad que él veía, sino que trataba de reflejar lo exterior hasta donde le permitían sus limitaciones, sin dejarse llevar, tal vez, por sentimientos como la compasión, la tristeza, etc., y que podrían alterar su trabajo. Es decir, él es un espectador y un actor al mismo tiempo en el mundo, y así como él le da muerte a un ser vivo, el mismo puede sucumbir ante la muerte en cualquier momento y en cualquier circunstancia, y se da cuenta que esta es su realidad y no trata de cambiarla sino de aceptarla.

La base de la estructura de las pinturas rupestres es la línea, el elemento más polivalente y que puede satisfacer un mayor número de funciones en la representación, la línea de contorno que construye la forma estructural, la construye mediante los rasgos esenciales y permanentes del objeto. *El engrosamiento de la línea da volumen. Los pintores prehistóricos de B. C. alternan figuras de diferentes tamaños como un recurso óptico para lograr el efecto de profundidad.* (Uriarte, 1985, 92)

En las pinturas de las cuevas de la Sierra de San Francisco, la concepción de la estructura de la forma está basada en composiciones a base de mancha y línea de contorno. Siendo estas las bases de la estructura. La línea como simplificación de la forma, como sugerencia del objeto, como esbozo, como momento, como recuerdo. La mancha como una presencia, como una energía, como un todo, por esa fuerza física que se plasma, que es motor y generador de las distancias, de las causas y de las reacciones de las cosas y los fenómenos naturales, a base de la energía no palpable, como la electricidad. El mundo místico de los animales y los humanos su dilema y sus inexplicables contradicciones.

Dentro de las figuraciones rupestres no existen indicios claros que muestren la evolución de las figuras geométricas a la naturalización de la forma, es decir plantean que al principio pintaban fuera de las cuevas para ir perfeccionando su trazo y hacían manchones con pintura y trazos geométricos como lo veían en la naturaleza, para ya después dentro de sus lugares sagrados elaborar lo que tanto tiempo le llevo perfeccionar. Esas figuras humanas y animales que tan largo tiempo les llevó observar y observar para que después con unos cuantos trazos plasmen con gran naturalismo.



FIGURA 19. CUEVA DE LAS FLECHAS.
SIERRA DE SAN FRANCISCO.
FOTO: ENRIQUE HAMBLETON

La figura humana y animal están pintadas con uno, dos, o tres colores que pueden ser negro; rojo; negro y rojo; negro, rojo y blanco; negro y blanco; rojo y blanco, y en algunos casos integran el ocre a estas combinaciones. Dentro de estas combinaciones y estos colores, cada color posee un significado propio, este significado está ligado a la ideología del hombre primitivo sobre la naturaleza y los fenómenos que alteran la vida cotidiana de sus comunidades. Estos colores significativos son también parte fundamental de estas pinturas, en donde existe un discurso simbólico dentro de ellas. Describen la naturaleza de los seres.

Para poder llegar a la perfección de la forma, como los pintores rupestres lo hicieron, se requiere de un arduo y laborioso camino de aprendizaje y de observación, todo profesor sabe de lo difícil que es para alguien aprender a dibujar y más aún poder ser dueño de un estilo propio y poder llegar a la perfección de la forma plástica. El hombre primitivo tuvo que aprender a conocer su propia realidad para después

desdoblarla en pinturas tan excelentemente elaboradas como las de ellos, es decir, no fue para nada fácil llegar a donde llegaron y poder descubrir ese mundo oculto y mágico de las imágenes.

Tuvieron que pasar muchos años en el proceso de cambio de un estado a otro, de la satisfacción de las necesidades físicas tanto individuales como colectivas, a la apreciación estética de los objetos, ese proceso de cambio tornó al hombre más humano porque empezó a considerar los objetos desde otra manera distinta a la acostumbrada, empezó a considerar a las cosas y a su entorno como algo mágico y sorprendente y al cual se le debería sacar algún uso. La caza de los animales ya no era simplemente cazar para comer sino que comenzó a tener otro significado más poderoso, más profundo. Y el acto de la cacería se convirtió en un ritual, un ritual sagrado al cual se le debería inmortalizar, donde las figuras de hombres y animales llenos de viveza y fuerza, estéticos, plenos, desdoblados de la realidad, resurgirían ante los ojos de los demás con un nuevo grito.

Se ha cuestionado mucho acerca de si las pinturas rupestres son símbolos evocativos o imágenes representativas, en la primera, los animales son seres que superaban al hombre en velocidad y fuerza, se convierten en seres superiores dotados de poder y al evocarlos por medio de la pintura se hace referencia a la devoción y al significado que conlleva para ellos esa imagen; en la segunda se hace referencia al género y no al animal en sí en la imagen representada con motivos de alguna experiencia personal o algún acto acaecido y no de naturaleza de carácter mágico.

Debido a la consideración que las figuras pintadas en la roca son de trazo firme, sin titubeos, como predeterminadas, si conocemos, además de esto, que sus ceremonias se realizaban en lo profundo de la no-

che, con fogatas como su medio lumínico, estaríamos considerando que las figuras pintadas son representaciones de sombras de los participantes de estos rituales, talvés con fines místicos como la captura de las almas de estos participantes o la retención de cuerpos de los muertos en su viaje. Uriarte elabora un análisis de las pinturas y en el que podemos observar que *pensar que los pintores debieron tener algún modelo para reproducirlo en la piedra ...esto nos explicaría también el porqué las figuras no se interrumpen con las salientes de las rocas sino que la línea sigue, como si la figura hubiera sido proyectada y pintada.*(Uriarte, 1981, 145)

De esta manera nos encontramos ante una posibilidad latente de estructura, talvés descabellada, talvés lógica, si tomamos en cuenta que el pensamiento de estos antiguos hombres es diferente al del hombre actual.

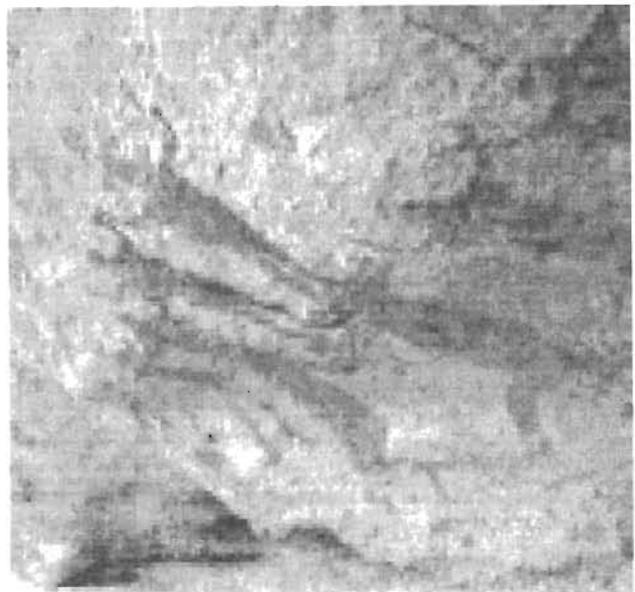


FIGURA 20. BOCA DE SAN JULIO

En el libro alternativo del capítulo 3 se retoman los principales elementos que componen la forma tanto ideológica como matéricamente que se mencionaron anteriormente, es decir, el esquematismo, las diferentes calidades de mancha y línea, la monumentalidad de sus obras, la síntesis de la forma, el vitalismo de la imagen, todos estos elementos serán analizados en la práctica dentro de un contexto social y una visión personal de nuestro tiempo.

Estos trabajos quedarán registrados como huellas o marcas de identidad realizadas desde el anonimato del ejecutante, serán vestigios apócrifos de un pintor que nunca existió.

También se profundizan y se retoman conceptos tan importantes como son el movimiento, el espacio y el simbolismo. Estos elementos estarán concebidos dentro de la superficie en la que se dibujó

2.4. PINTURA MONUMENTAL Y PETROGLIFOS

Los petroglifos están asociados a figuras abstractas, geométricas y de pequeño formato, las pinturas monumentales son figuras de hombres y animales, pero no se ha comprobado científicamente cual precede a cual, si una es el resultado de la evolución de la otra, ó, si no tienen nada que ver una con la otra.

Se han encontrado petroglifos que se supone son más antiguos que las pinturas monumentales, por los diseños abstractos y la complejidad de sus significados, pero, al ser figuras ininteligibles o de menor estructura compositiva, no quiere decir que sean unos manchones de pintores principiantes o figuras de inexpertos que se

realizaron antes de las pinturas murales, quizás sean símbolos estructurales que dentro de sí representaban un alto grado de conocimientos tanto astronómicos como mágicos.

Un aspecto a subrayar en la temática, es la aportación de datos de carácter astronómico y cosmológico que parecen encerrar algunos de los frisos. Señalaremos el conjunto de la cueva del Palmarito 1, en donde un grupo de figuras masculinas muestra unas esferas negras sobre sus brazos izquierdos, en opinión de R. Smith, los citados círculos serían la representación de la Luna nueva, y por tanto un acto procreativo en donde los individuos invocan a la Luna a reaparecer en su fase más luminosa. Este autor ha distinguido en otros elementos rupestres rasgos «arqueoastronómicos» particularmente en la cueva Clarita y otras estaciones; en el primer caso distingue «dos seres celestiales» que actúan recíprocamente de un modo significativo (una figura de esteliforme se yuxtapone a una esfera pintada en su mitad). En su opinión se trata de Venus con sus rayos, y la Luna en su primer cuarto: la colisión de Venus con la Luna sería vista por R. Smith como un acto procreativo. En cambio para H. W. Crosby, se trata de una supernova, la que dio origen a la gran Nebulosa de Cáncer en la constelación de Tauro, representada con la Luna en creciente. Al parecer este hecho fué visible durante 23 días y las siguientes 600 noches en el año 1054. (Del Pilar, 1990, 243-244) (Ver figura 20)

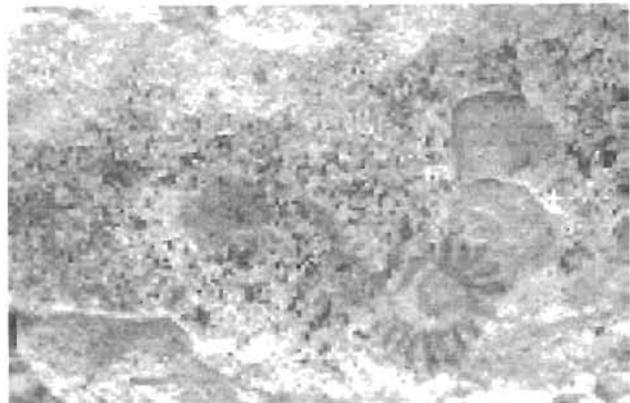


FIGURA 21. EL PARRAL. SIERRA DE SAN FRANCISCO

Wilhelm Paulcke, un hombre multifacético e investigador del pensamiento del hombre antiguo del siglo XX: alpinista, pionero del esquí, teórico del arte, etc., sostenía que *lo primero en el tiempo era el arte naturalista, y que en un sentido de desarrollo posterior le seguía el arte abstracto estilizado.* (Giedon, 1981, 34) Y señala la similitud de estilos, líneas y signos indeterminados en múltiples combinaciones entre artistas del siglo pasado como Paul Klee, Kandisky, y los hombres de la Edad de Piedra.

Desde que el hombre pisó por primera vez el continente Americano se ha dado a la labor, primero, por satisfacer sus necesidades básicas, y segundo, por explicarse el mundo, por inventar su historia, por entender su realidad. Todas las civilizaciones del mundo poseen sus propias tradiciones, sus propias historias, tienen sus mitos y sus leyendas, crean su forma de comunicación y de sustentación. Las culturas de Mesoamérica no son la excepción y son estas las que a pesar de coexistir en dimensiones lejanas en tiempo y espacio unas de otras poseen características similares. Los antiguos habitantes de B. C. a pesar del aislamiento geográfico en el que se encontraban, vemos que algunos rasgos de su cultura son característicos de otras

culturas de Mesoamérica, encontramos ya la interpretación de las deidades y el culto a estos y de los sacerdotes o hechiceros, tal es el caso de la pintura monumental de la cueva de la serpiente en la Sierra de San Francisco en Baja California, en la cual varias figuras de diferentes atuendos y animales de distintas especies danzan alrededor de una serpiente gigante con cabeza de venado, los guamas están pintados de manera proporcional más grande a la de los demás personajes; y en otras pinturas monumentales cerca de este mismo lugar, las figuras principales son guamas o shamanes y están ubicadas en la parte alta de la composición piramidal, y las figuras secundarias rodean a estos personajes dándole importancia, precisamente a la figura que permanece en el centro de la composición. Este rasgo es característico de otras pinturas monumentales de México, tal es el caso de los murales de Bonampak, los murales de Cacaxtla, la pintura Teotihuacana, en donde los sacerdotes o gobernantes se mantienen en la cúspide de las composiciones triangulares de la pintura mural y el pueblo o los personajes secundarios permanecen debajo de estos. Otro rasgo característico es el delineado de la forma en la que con gran naturalidad y acierto se trazan las figuras con línea de



FIGURA 22. EL BATEQUE..
DIBUJO: HARRY CROSBY.

contorno continua para después colorear el interior con su respectivo círculo cromático. La escala cromática difiere de una cultura a otra, pero algunos colores puros como el rojo, el negro, el blanco, el ocre, son utilizados en casi todas. En los Mayas por ejemplo ya encontramos la utilización de elementos mucho más complejos como el verde y el azul maya, en los Teotihuacanos y Mexicas los amarillos y los naranjas. Hay que recordar, sin embargo, que cada color obedece a un simbolismo diferente y a un sistema codificado más complejo y que cambian o se interpretan de manera diferente de una civilización a otra.

En la historia de las culturas antiguas se puede apreciar una evolución en el tema de la representación plástica. Observamos que desde un simple manchón en la piedra o un esgrafiado o perforación en la roca se va creciendo y perfeccionando hasta lograr las más imponentes obras maestras que conocemos hoy en día. Desde la choza dentro de las cuevas hasta los rascacielos o desde las pinturas prehistóricas hasta la capilla sixtina hay una evolución. Pero esta evolución no quiere decir que esta es peor que aquella o viceversa, sino que son periodos históricos distintos y cada una en su tiempo fue algo innovador y sorprendente. En las pinturas de B. C. observamos esta evolución en la que el hombre comienza a descubrir las pinturas y las formas y lo que se puede hacer con ellas, primero con formas ininteligibles o abstractas y la silueta de sus manos en la intemperie, de allí va conociéndose cada vez más y conoce más aún los materiales de su entorno hasta lograr los imponentes murales con un naturalismo casi perfecto.

Los pintores que realizaron estas obras escogían con mucho cuidado las paredes de piedra sobre las que pintaban. A este tipo de paredes se les llama respaldos. Estos respaldos se encuentran en el exterior de las

cuevas, en lo más alto de las montañas y en lo profundo de las sierras. Es allí donde los pintores realizaron la mayor cantidad de obras y no dentro de las cuevas como en Altamira. También pintaban a la entrada de las grutas, en la parte superior de la entrada de las cuevas o en lugares de difícil acceso en la intemperie. Las pinturas de gran tamaño están pintadas en estos sitios por razones todavía no aclaradas.

Los petroglifos o los primeros trazos de estos pintores fueron elaborados en algunas rocas de gran tamaño al pie de las montañas y de las sierras. Cuando el hombre se empezaba a relacionar con las formas, los materiales, y los objetos.

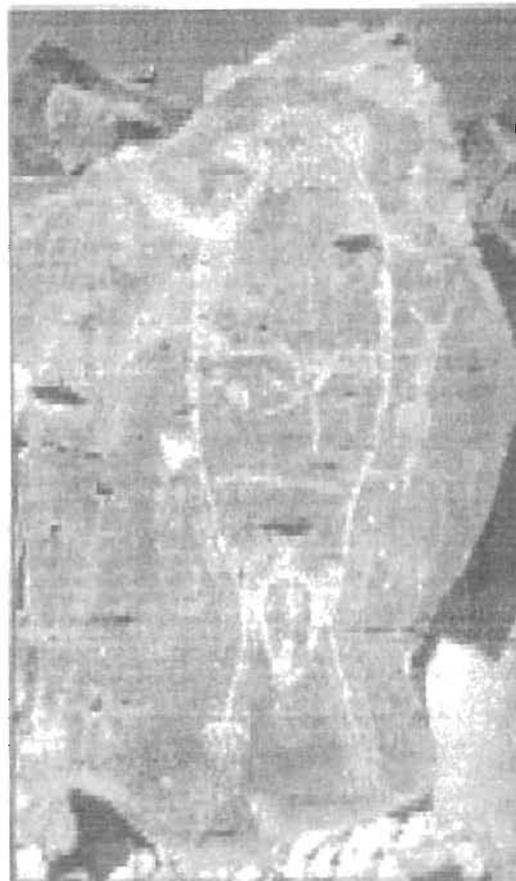


FIGURA 23. PETROGLIFO.
PIEDRAS PINTAS.
FOTO: ENRIQUE HAMBLETON.

En otras partes de la República Mexicana como Sonora o Chihuahua se encuentran diseminados gran cantidad de petroglifos con características similares a las de Baja California y esto se debe, quizás, al éxodo de algunos habitantes de estas tribus nómadas hacia el interior del país, debido a diferentes circunstancias; primero, a la llegada de grupos antagónicos a esta zona, sugerido por varias representaciones de hombres flechados, principalmente en las pinturas de San Bortijas en la cueva de Los Flechados; segundo, la escases de los recursos sustentables como el venado o el borrego cimarrón, principales fuentes de alimento para esta sociedad, se considera esto último debido a que en las pinturas el venado adquiría una mayor carga simbólica convirtiendose en una codiciada pieza de subsistencia. (*Uriarte, 1981, 153*)



FIGURA 24. CABEZA DE VENADO.
CUEVA LA PINTADA.
SIERRA DE SAN FRANCISCO. DETALLE.
FOTO: ENRIQUE HAMBLETON.

INDICE DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1. Arqueología Mexicana, *La Península de Baja California*, Vol. XI - Núm. 62, México, Editorial Raíces, S. A. de C.V., julio - agosto 2003, p. 38.

FIGURA 2. Uriarte, María Teresa, Pintura rupestre de Baja California. México, Colección científica, 1981. p. 168.

FIGURA 3. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 40.

FIGURA 4. Ibid., p. 49.

FIGURA 5. Ibid., p. 45.

FIGURAS 6, 7, 9, 13, 16, 17, 18, 20 Y 21. http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex1/mexexp01.htm

FIGURA 8. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 43.

FIGURA 10. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 54.

FIGURA 11. Ibid., p. 47.

FIGURA 12. Ibid., p. 48.

FIGURA 14. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 26..

FIGURA 15. Idem.

FIGURA 19. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 46.

FIGURA 22. Uriarte, María Teresa, op. cit., 169.

FIGURA 23. Arqueología Mexicana, op. cit., p. 50.

FIGURA 24. Ibid., p. 51..

«EN ESTA CIUDAD
NUNCA HAY CONCLUSIÓN
NUNCA HAY EVIDENCIA
EN ESTA CIUDAD
DE PLÁSTICO Y NEÓN DE ASFALTO Y DE REJAS
EN ESTA CIUDAD
CUIDA CON CAER QUE EL SUELO ESTA MUY CERCA
EN ESTA CIUDAD
EL AMOR TE CONDENA
CREA TU FUNCIÓN CARNE Y CORAZÓN
EXILIO INTERIOR NI INFIERNO NI CIELO

EN ESTA CIUDAD MUERTA

APRIETA LAS GARGANTAS EL ABURRIMIENTO
EN ESTA CIUDAD
PRINCIPIO Y FINAL SIEMPRE ESTÁN EN MEDIO
EN ESTA CIUDAD
ROJA DE CANSANCIO DE HISTORIA EN FEO
EN ESTA CIUDAD
CUIDA CON SALIR PORQUE ERES PRISIONERO
EN ESTA CIUDAD
COMPRENDES LA VERDAD CUANDO YA ESTÁS MUERTO
EN ESTA CIUDAD
DE GRITO Y DECEPCIÓN DE PENA Y DE MIEDO
EN ESTA CIUDAD
LA AVENTURA ES HUIR Y
LAS ACCION ES SUEÑO
EN ESTA CIUDAD
ACIENDE EL IMPOSTOR Y SE
DERRUMBA EL BUENO.
EN ESTA CIUDAD MUERTA»
LOQUILLO.

CAPÍTULO 3

LOS PERGAMINOS

Ó

EL LIBRO

DE LOS ROLLOS

DE LA

CIUDAD MUERTA

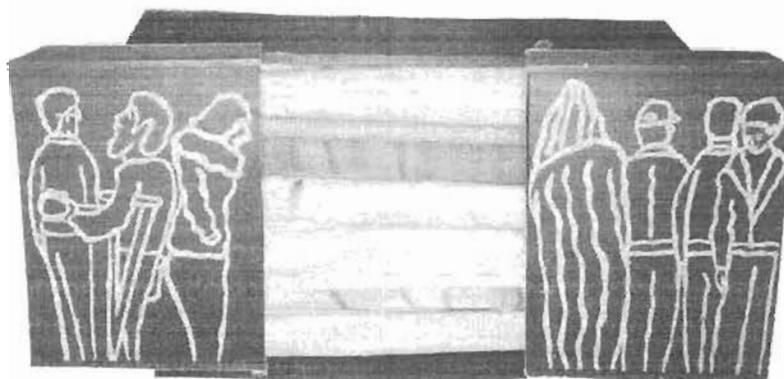
3.1. DESCRIPCION DEL LIBRO

Se buscó experimentar, para las superficies, algunos materiales que pudieran simular la textura de las rocas y que se pudiesen mover de un lugar a otro con relativa facilidad para colocarlos en diferentes sitios. En los dibujos se retomaron elementos plásticos de las pinturas de las cavernas de Baja California, como el cromatismo, dibujos en gran formato, materiales, y el uso de la línea y la mancha. La idea estriba en elaborar un mural transferible y de montaje dividido en varios módulos para trasladarlos a diferentes lugares y un contenedor en donde se mantuvieran protegidos del polvo y la humedad.

En el presente libro alternativo se intenta establecer una ironía analoga con lo que se conoce de los rollos tradicionales, como los rollos de papiro del antiguo Egipto, enarbolando una serie de dibujos primero descriptivos y luego significativos de lo que es el estilo de vida actual.

Al indagar en la elaboración de este libro, se estudió la historia del libro desde sus inicios en los dibujos en las rocas en la antigüedad hasta los libros virtuales y cibernéticos. Los libros siempre han tenido un fuerte papel de comunicador social, son una fuente de dialogo personal con el lector, son un excelente vehículo de difusión de las ideas y de las imágenes mentales. En México ha tenido gran fuerza la creación de las diferentes variantes de libros alternativos: de artista, objeto: híbrido e ilustrados en donde cada uno posee sus propias características.

En general *El libro de los rollos de la ciudad muerta* es una fusión entre el soporte de escritura y los contenedores de los rollos de la antigüedad de Egipto y Grecia, y elementos plásticos de las pinturas de las cavernas de Baja California, que interactúan, ambos, en este tipo de libro alternativo de montaje, que se puede leer cada rollo individual o en su conjunto en forma de pintura mural. Con esto se pretende mostrar una opción para crear libros no convencionales. Por medio de estos trabajos se describe la situación actual que atravieza nuestra sociedad actualmente. Se trata de involucrar al lector o espectador en el misterio, la indagación y lo lúdico.

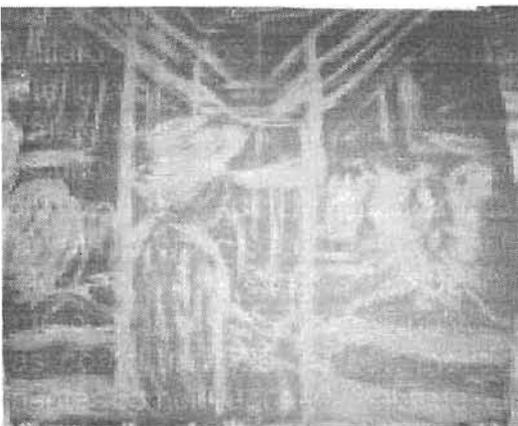


Receptáculo de los rollos. Técnica: Madera grabada, 95 x 63 x 22.5.
Foto: René López

3.1.1. LOS LIBROS DE APUNTES

Se trabajó para la elaboración de los bocetos en distintas y variadas superficies como el cartón, madera, yute, lona, loneta, papel cascarón, ilustración, amate, guarro, cabeza de indio, manta, y se experimentó con diferentes materiales en la búsqueda de una técnica dibujística propia. Se trabajó con distintos pigmentos y aglutinantes mezclados entre sí para observar sus cualidades, como baba de nopal, raíz de nopal concentrado, mouwilit, geso, agua de cal, polvo de marmol, carbón molido, piedras molidas, tezontle, cal, acrílico, óxido de hierro, carbón de hollín, toner.

En trabajo preparatorio para lo que serían los rollos definitivos se elaboraron libros de bocetos o carpeta de apuntes en donde se desarrollaron bocetos o ejercicios de lo que se pretendía hacer. Están elaboradas de varios materiales que se experimentaron en el transcurso de la investigación. Las páginas del libro son de cartón, de loneta, manta gruesa, yute, cabeza de indio, papel cartulina, papel ilustración y otros tipos de superficie. Se pintó con pigmentos y otros polvos de piedras como tezontle, carbón molido y aglutinantes como el agua y la baba de nopal. Esto sirvió de base para la realización de los rollos. Se dibujaron bocetos con carbón para después pasarlos a pintura roja, negra y blanca.



BOCETO. Técnica: acrílico sobre madera,
95 x 70 cm.

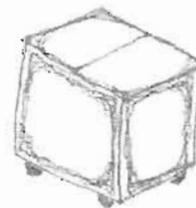
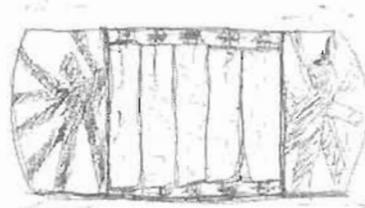
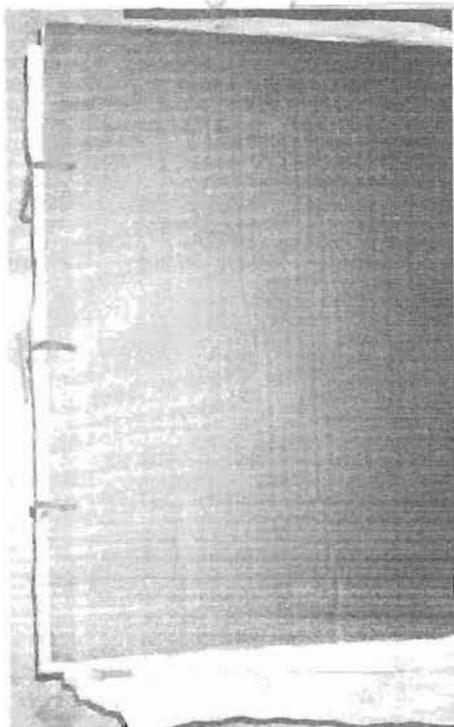
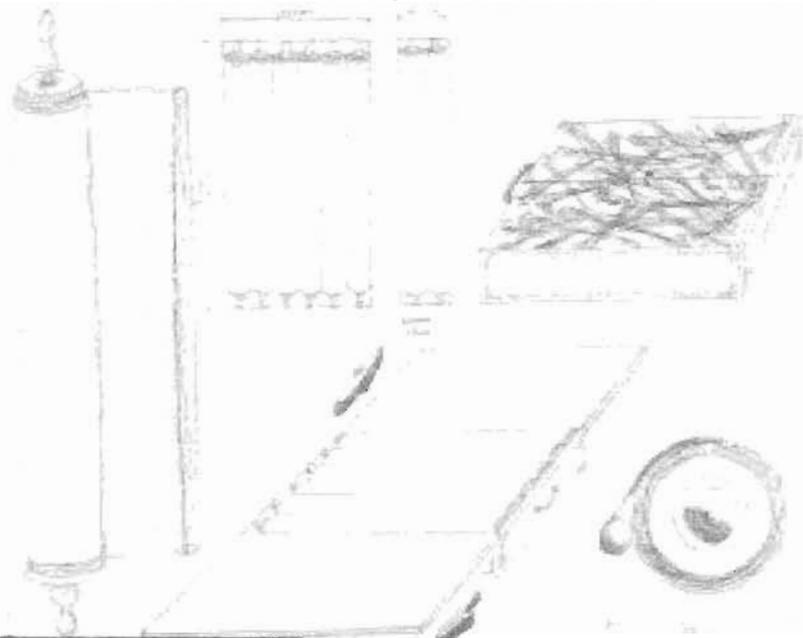


BOCETO. Técnica: mixta / papel,
80 x 60cm.



BOCETOS, Técnica: tinta negra / papel

LIBRO DE APUNTES Y BOCETOS PARA EL LIBRO ALTERNATIVO



Fotos: René López

3.1.2. LOS ROLLOS

Los rollos son las páginas del libro, las cubiertas del libro sería el baúl o caja de madera, cada hoja se desenrolla y se lee individualmente o en su conjunto, ya que en su conjunto, funcionan como un mural. Los rollos estarían elaborados de tela de yute, loneta, cabeza de indio y manta de varias tonalidades para crear ritmos y variabilidad de tonos. Sus medidas son: de 3m de largo y 75 cm de ancho, arrollados tienen un cilindro de 9.5cm de grueso, con los bastones de madera de uno y otro lado, en cuyos extremos se encuentran claveteados remates y chaperones de madera pintadas en rojo que alcanzan una anchura de 90 cm.

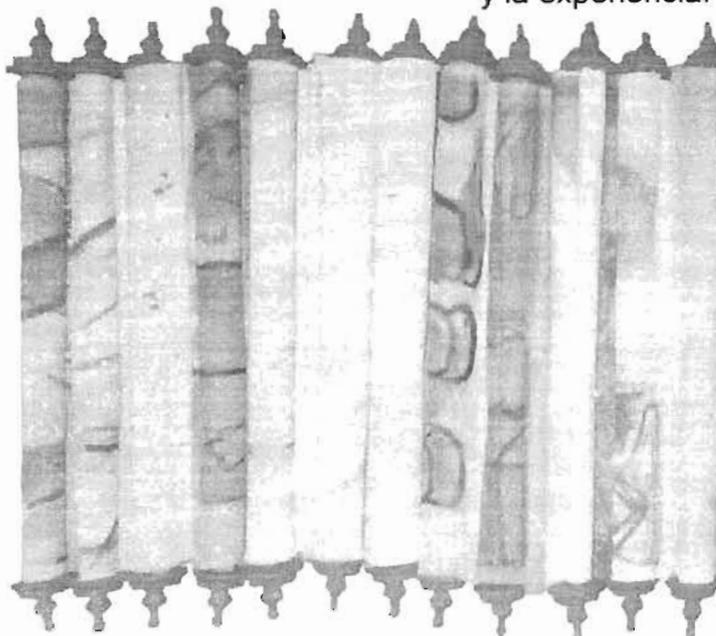
Son varios módulos en los que se aluden a las distintas situaciones de paisaje urbano, situaciones sociales actuales tales como la bailes nocturnos como rituales modernos, pobreza, prostitución, hurtos. Los rollos, son diferentes módulos que interactuan en distintos espacios.

Los dibujos son la descripción y representación de los distintos personajes que viven dentro de la gran masa urbana.

Estos módulos tendrán como principales características el cromatismo, la monumentalidad y la esquematización de la pintura rupestre de Baja California.

Los rollos se leerán de la manera que se quiera o se pretenda pero en su conjunto llevan un orden estructural. Todos funcionan en su conjunto o individualmente como armar un rompecabezas, ya que cada uno es una página del libro que puede acoplarse y que forma parte de un todo. El espacio que se encuentra entre cada rollo es de 15 cm c/ u para buscar el descanso visual de la saturación de elementos de cada uno y para romper con la continuidad de la lectura.

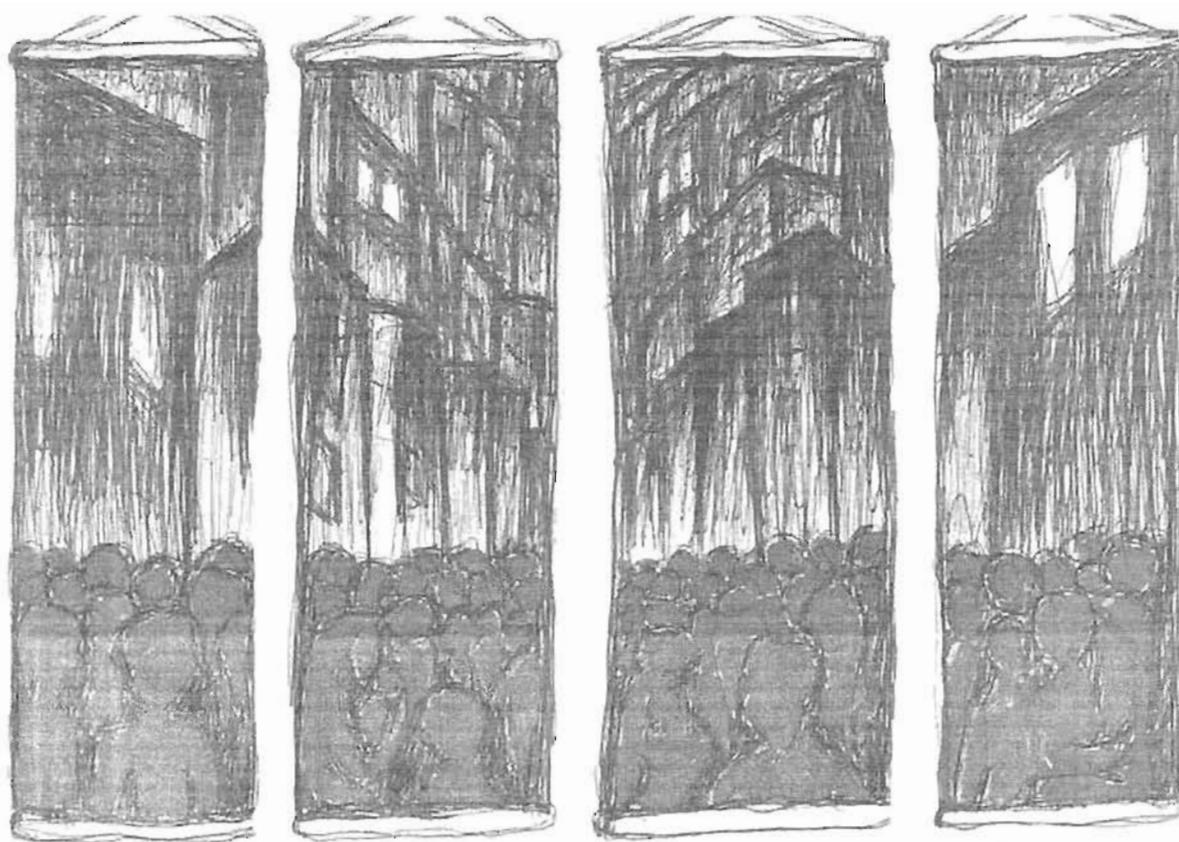
Construidos de bocetos de personajes citadinos, de deformaciones o interpretaciones de estos bocetos, y por medio de estos hacer una distribución y un ordenamiento de los diferentes elementos que componen el espacio visual como distribución de pesos, distribución de color, secuencias y ritmos, diferentes calidades de líneas y de manchas, es decir, tratar de utilizar algunos elementos que el dibujo permite como la línea y la mancha. Y utilizar los cuatro elementos que componen una obra plástica: la forma, el espacio, el contexto y la experiencia.



Los rollos. Foto René López

En el libro alternativo del presente trabajo se elaboraron rollos estilo pergaminos, hechos de manta y diferentes telas; como personas de nuestro tiempo debemos aprovechar las ventajas que los materiales modernos ofrecen y redescubrir el legado de los materiales antiguos, haciendo, inclusive, interaccionar ambos. Los rollos tienen cerca de 3 m. de largo por 75 cm de ancho y serán 12 módulos que se podrán visualizar individual o colectivamente, los cuales se colocarán a lo largo de una superficie, quedando como una especie de mural transferible y portable.

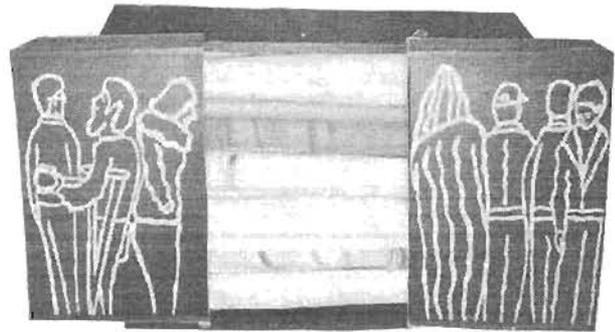
En ellos se representarán situaciones sociales de nuestro tiempo como la pobreza, los asaltos, las violaciones, los vagabundos, la desigualdad, es decir, paisajes urbanos, que puede ser la antítesis de los pergaminos sagrados tradicionales en los cuales se escribían los mandamientos y las prácticas religiosas. Cada rollo del libro se despliega verticalmente, con la finalidad de palpar la tersura del material, y se leen de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo. Dentro de la lectura de los rollos existe un proceso de transformación en la forma, el contenido, el espacio y el fondo, esto debido a los distintos cambios en la idea, el concepto y la situación emocional del momento en que se hicieron.



BOCETO. Técnica: mixta sobre papel, 24 x 8 cm.

3.1.3 EL RECEPTÁCULO

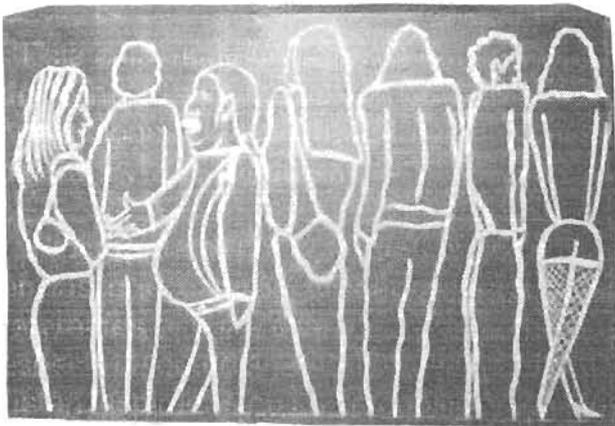
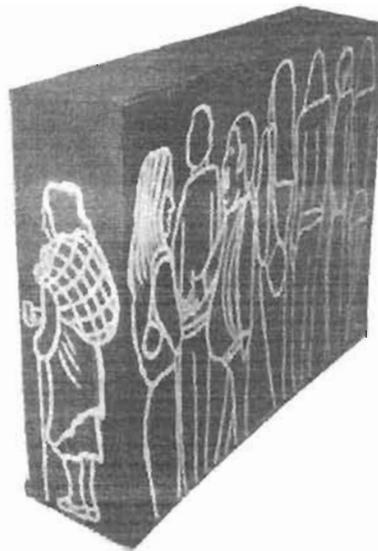
Para la caja en donde se guardan los rollos se elaboraron múltiples bocetos, en donde el definitivo fue el elaborado con madera de triplay de pino, que tendría capacidad para guardar doce rollos de 90 cm de largo y 9.5 cm. de grosor, la caja se abriría con puertas corredizas hacia sus lados.



Esto con la finalidad de crear un santuario para los libros en rollo, para resguardarlos de la humedad y el polvo, algo parecido a los receptáculos de los rollos antiguos de Egipto.

Esta caja esta hecha de madera de triplay de pino de 1.8 cm de grosor. Tiene dimensiones de 95 cm de largo, 63 cm de anchura y 22.5 de grosor.

Pintada de negro con puertas corredizas en las que estarán grabados personajes referentes al tema ciudadano. Son como una especie de guardianes del contenido interno. Están inspirados en su composición con los rollos antiguos de Egipto y Grecia.



Receptáculo de los rollos. Técnica: Madera grabada, 95 x 63 x 22.5.

Fotos: René López

3.2.- MATERIALES Y TÉCNICA

Elegí el estudio de la experimentación con nopal porque es económico, de fácil obtención y de accesible elaboración.

El primer paso consistió en experimentar con carbón vegetal macerado con líquido extraído de nopales. El carbón o madera quemada se dejó reposar durante unos días mezclado con el líquido de nopal para probar sus características y con este material se realizaron los primeros ejercicios sobre manta.

El carbón es muy duro cuando se dibuja en manta. El líquido rápidamente perdió sus propiedades y despidió un olor putrefacto. El carbón funciona mejor sobre cartulina.

El toner con mouwilit. Es material maleable, de gran textura y pastosidad con el que se pueden hacer diferentes calidades de grises, funciona sobre papel y telas. Desventaja: es muy tóxico y se desconoce cual es su resistencia.

Los pigmentos se disuelven muy bien en el líquido extraído del nopal. Tienen una consistencia aceptable, manipulable pero también consistente. La absorción a la superficie de la manta es rápida. Se pueden hacer infinidad de escalas de valor tonal. Mientras más líquido y menos pigmento tenga la mezcla será más clara o más oscura. Se pueden hacer transparencias u opacidades como en la acuarela o la piroxilina y crear la forma en consecutivas pinceladas. Pero en algunos casos el pigmento no queda bien adherido a la superficie y se cae fácilmente. Se pueden lograr las tonalidades menos perceptibles como en la acuarela. Al terminar los bocetos o apuntes en el libro o carpeta de trabajos se pasó a realizar composiciones en telas de 3 m., en los que se desarrollaron las experiencias obtenidas con los materiales y los bocetos.

Se utilizó como imprimatura y aglutinante un líquido de raíz de nopal y agua. Para los pigmentos se utilizaron cal para el blanco, negro de humo (carbón de hollín) y rojo inglés (óxido de hierro). Para el soporte se utilizó manta de loneta. Utilizando pinceles, brochas o únicamente las manos, para retomar las maneras de los rituales.

Se mezcló el líquido extraído por evaporación de estos vegetales con otros materiales naturales para así hacer una comparación en sus diferentes características. Estas características son: luminosidad, pastosidad, maleabilidad, y duración.

El cartón es un material muy accesible, además de que su superficie permite que la pintura vinílica tenga fluidez y se puedan hacer diferentes texturas en su superficie ya que tiene cierta porosidad.

Se eligió la manta o loneta porque es ligero con textura porosa.

También se emplearon materiales como pintura vinílica y polvo de marmol .



Algunos materiales. Foto: René López

3.3 CONTEXTO

El tema de los dibujos de los rollos serían las diferentes acciones de los habitantes y paisajes urbanos que se desarrollan en la ciudad, de ahí su nombre *Los rollos de la ciudad muerta*. Esto surgió porque dentro de las ciudades las multitudes anónimas y sofocantes viven y mueren seres de todas las clases sociales de distinta moral y fisonomía, cómicas y extravagantes, locos y desesperados, todos con su vacío interior, buscando lugares de aglomeración social y desenfreno y olvido psíquico. Formalmente se experimentó con diferentes calidades de línea y mancha con distintas soluciones para la figura, basándome en el cromatismo y formalismo de los antiguos californios, es decir la utilización de los colores rojo, negro y blanco y el uso de la mancha y la línea de contorno, explorando nuevas alternativas de materiales de diferentes calidades tanto naturales como no naturales. En donde se intentaba adentrarse en el mundo de la mentalidad del hombre cavernario aplicada a la observación de la osciedad moderna.



BOCETO. Técnica: mixta sobre papel,
24 x 8 cm.

En ellos se trata de representar las multitudes ciudadanas, el anonimato de los miles de seres que día con día inundan las calles de gente.

Telas pintadas con vinílica, pigmentos, polvo de piedras y baba de nopal, estas telas se desenrollaran , se guardarán fácilmente y ocuparan grandes espacios una vez montadas, esto con el fin de dar una imponente ante el espectador, de capturar más su atención. Los colores utilizados se sublevarán ante la presencia que guardan sus ritmos, sus movimientos, sus frecuencias, sus formas.

La ciudad decadente, perturbada, llena de depresión y angustia, de soledad, de tristezas, de terrores, las estructuras cada vez más frías y más insensibles que nunca. En estas telas se representan largas filas de seres reales cada vez más sumidos en la locura. La antítesis de los estereotipos. No hay belleza, porque en las calles no la hay, no hay esteticismos porque en la realidad se subyuga y se somete este concepto, y se abre paso con gran fuerza la crueldad, mutiladora de esperanzas y forjadora de decadencias. Es monstruoso y horrendo porque así lo dictaminan los hombres y sus acciones y en las telas se trata de reflejar la sutileza del momento, el olvido eterno de las masas. La lluvia nos hace inclinarnos a la meditación, para algunos es depresiva y melancólica, y de esta manera, las personas, guarecidas en sus cavernas, sienten su impotencia ante la ciudad y la naturaleza y como se hacen pedazos, y entonces respiran ese olor tan peculiar entre lo salvaje y lo extraño que les es tan peculiar.

Dentro de la ciudad se difuminan seres arrastrando su podredumbre, se evaporan cargando miserias. El constante ir y venir de sus desgracias. Puedes verlos desfilar como el ejército de un gran circo, desfilar hacia el principio y final del día, evaporarse a través de la lluvia, transportándose de una miseria a otra, de la prisión de sus fauces a la libertad, o de la libertad al infierno de su prisión. Incoloros, sumergidos. No son sus llamativos colores, ni sus diferentes formas, sólo las escasas formas entre unos y otros. La multitudinaria procesión de hombres explotados, mujeres enfermas, seres dementes. Sus extrañas personalidades y sus estrechas relaciones. El rojo-el cuerpo, el negro-la esencia, el blanco-espacio. El peregrinaje de sus desgracias más profundas, de sus miserias más escondidas, de sus demencias en sus pensamientos.

Todo el monton confuso de lo social gira en torno a ese referente esponjoso, a esa realidad opaca y translúcida a la vez, a esa nada: las masas... Todo las atravieza, todo las imanta, pero todo se difunde en ellas sin dejar rastro. Y la apelación a las masas, en el fondo, siempre se quedó sin respuesta. No irradian, sino que al contrario absorben toda la radiación de las constelaciones periféricas del Estado, de la Historia, de la Cultura, del sentido. Son la inercia, el poder de la inercia, el poder de lo neutro. Es en este sentido que la masa es característica de nuestra modernidad, a título de fenómeno altamente implosivo, irreductible a cualquier práctica y teoría tradicionales... las masas flotan en alguna parte entre la pasividad y la espontaneidad salvaje, pero siempre como una energía potencial, un stock de socialidad y de energía social, hoy referente mudo, mañana protagonista de la historia, cuando tomen la palabra y dejen de ser la «la mayoría silenciosa»... Así es la masa, reunión en el vacío de partículas individuales, de desechos de lo social y de impulsos mediáticos: nebulosa opaca cuya densidad

creciente absorbe todas las energías y todos los haces luminosos que la rodean, para finalmente derrumbarse bajo su propio peso... (Baudrillard, 109-115)

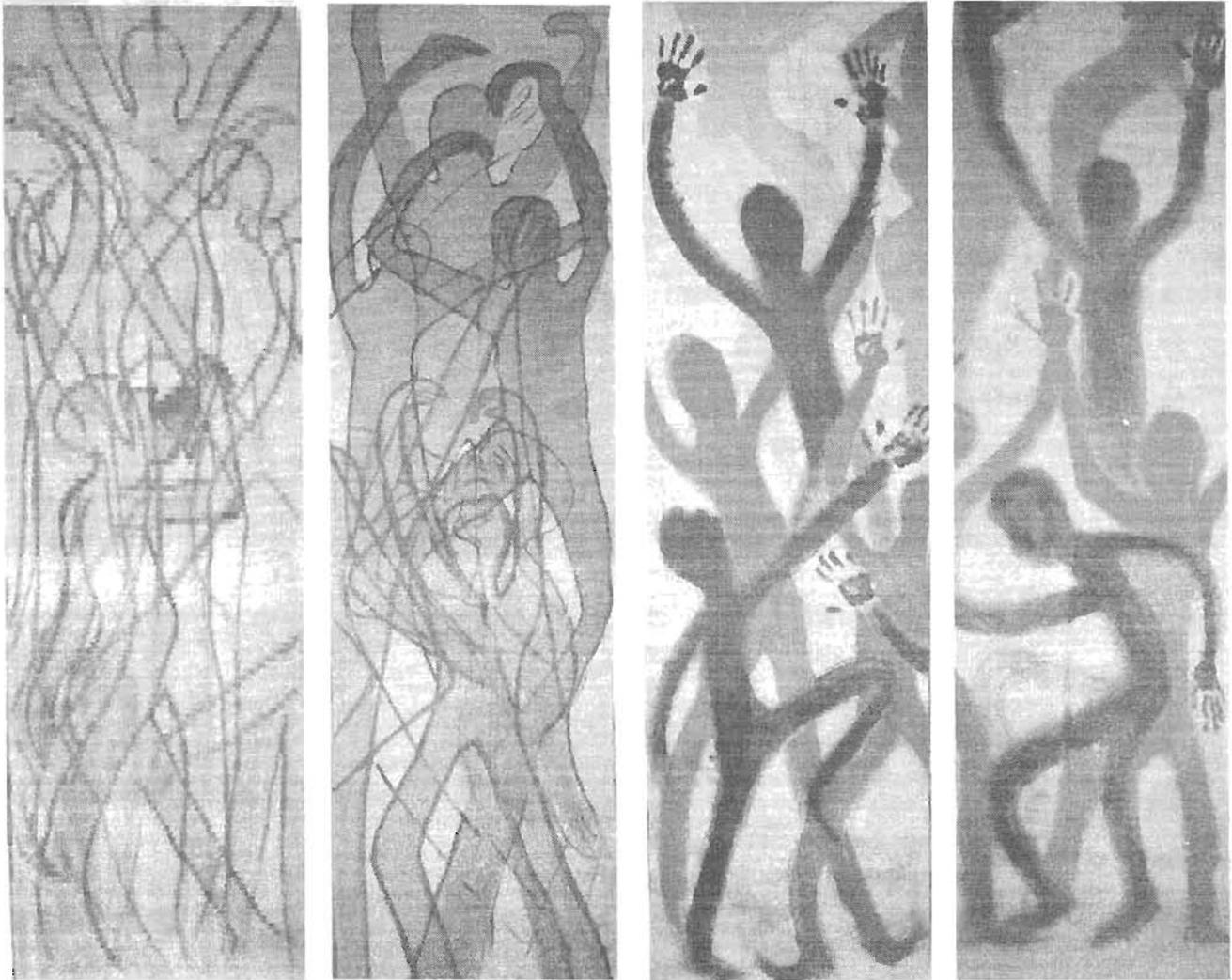
La imponente magnitud de su estructura, de su perfecto funcionamiento, la maquinización de sus contenidos, las multitudes. El hombre vuelto a ser una pieza de la gran maquinaria, miles de piezas en el funcionamiento del sistema, utilizados bajo la ilusión del progreso y el bienestar.

En lo profundo de las masas marchan los seres interminablemente, como sombras, como fantasmas, todo sin sentido, hacia el final de sus días, hacia el final de sus vidas, una y otra vez sin sentido, repitiéndose todo maquinalmente, la gran masa..

La masa es un ser sin atributo, sin predicado, sin cualidad, sin referencia. Esa es su definición, o su indefinición radical... No tiene nada que ver con ninguna población real, ningún cuerpo, ningún agregado social específico.

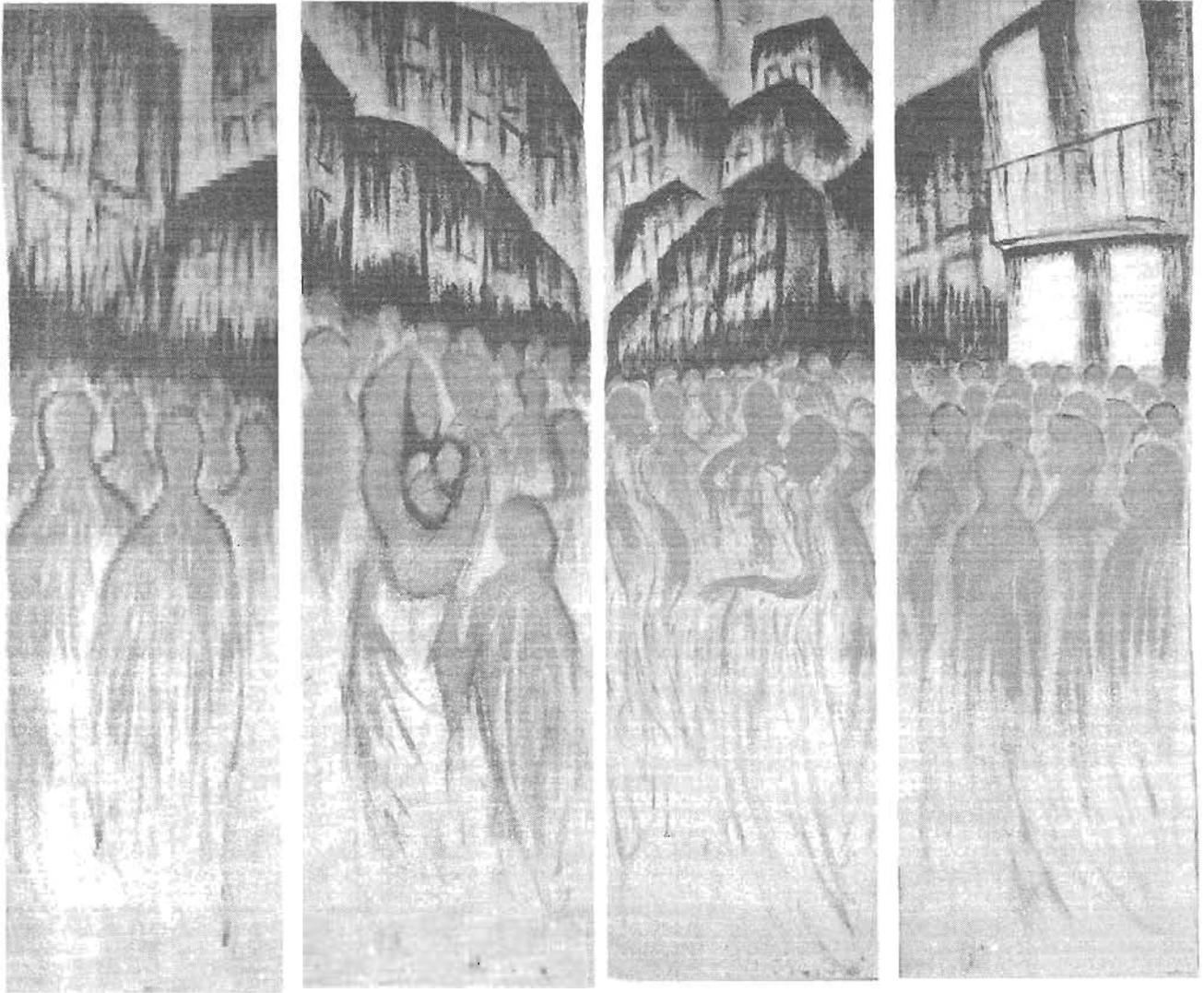
Masa sin habla que está ahí para los portavoces sin historia. Admirable conjunción de los que no tienen nada que decir y de las masas que no hablan.. Pesada nada de todos los discursos. Ni histeria ni fascismo potencial, sino simulación por precipitación de todos los referenciales perdidos. Caja negra de todos los referenciales, de todos los sentidos que no han echado raíces, de la historia imposible, de los sistemas de representación inencontrables, la masa es lo que queda cuando se ha olvidado de todo lo social. (Baudrillard, 109-115)

LOS ROLLOS DE LA CIUDAD MUERTA



Técnica: mixta sobre tela cabeza de indio, 3m x 75cm c/u. Fotos: René López

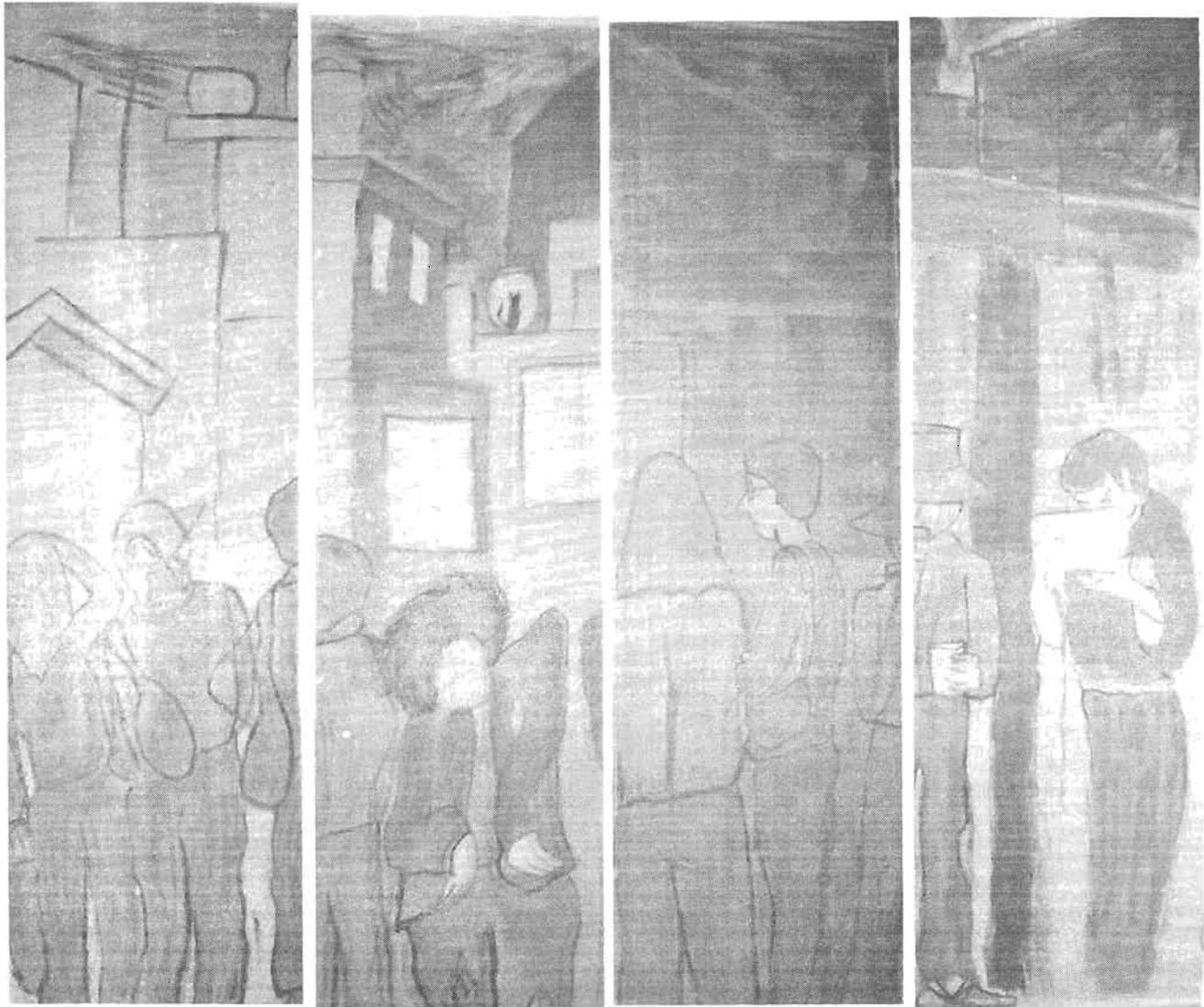
Los bailes y la danza como forma de rituales de comunicación extrasensorial, en los cuales, por medio del movimiento corporal y sustancias alteradores de la mente se busca una fuga momentánea del cuerpo, elevando la mente y el alma a otras dimensiones. Mediante la sugerencia de las formas con elementos plásticos como la línea y la mancha se establecen los objetos representados en una composición dinámica por medio de ritmos y direcciones lineales. Se busca transmitir el sistema de apropiación de las formas por medio de la marca de identidad con las propias manos.



Técnica: mixta sobre loneta, 3m x 75cm c/u. Fotos: René López

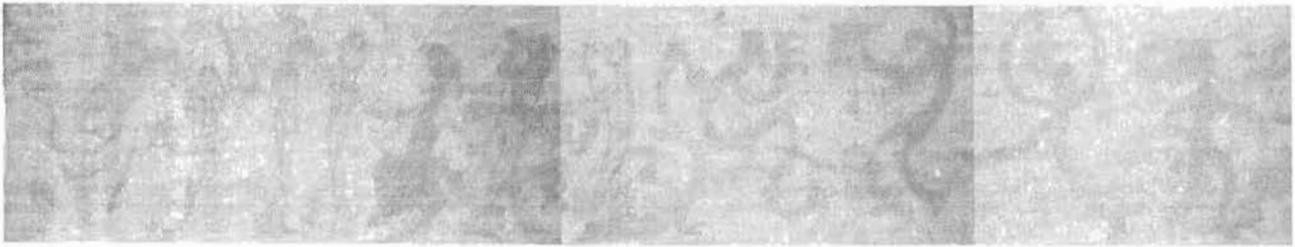
La masa, una ola de siluetas, de fachadas de casas lúgubres y edificios sombríos en el fondo, escurridos por las manchas en negro que representan la lluvia, en donde los ventales, ataúdes momentáneos, abiertos como fauces de buho aguardan mudos sin cesar a la masa, sin identidad, sin rostros.

La mancha y la línea como vehículos para crear ritmos y direcciones. El contraste del rojo y el negro hacia el centro de la composición en una perspectiva simbólica central. La tela cruda participa también y determina los valores cromáticos existentes.



Técnica: mixta sobre tela de yute, 3m x 75cm c/u. Fotos: René López

En estos cuatro rollos se describen personajes y situaciones ciudadanas. En una parada de camión varios personajes ordenados de manera horizontal en rojo y negro contrastan con el fondo, estructurado por medio de líneas horizontales, verticales y diagonales que le confieren una serie de ritmos y estabilidad a la composición. Los personajes están dibujados con línea de contorno negra y la forma en rojo. La atmósfera de distintas tonalidades en gris contrastan con el rojo de las estructuras, también en distintas tonalidades. Se buscaba que la textura y la tonalidad natural de la tela comunicara sus características propias y sus cualidades transmitiesen por sí mismas atmósferas y sensaciones.



Técnica: mixta sobre tela roja. 37 x 4.40 cm. Fotos: René López

Se utilizaron elementos plásticos como manchas y líneas para la creación de las formas y símbolos danzánticos de tinta negra sobre tela roja. Después de dibujar se procedió a colocar marcas personales de pies y manos sobre ellas en forma de danza, como una especie de ritual shamánico, en el que la superficie roja (sangre, fuerza, vitalidad) es el receptáculo de las energías concebidas simbolizadas por la tinta negra. La danza como ausencia de uno mismo, de comunicación con el cosmos, de vínculos sensoriales y energéticos. En este trabajo se vivió la experiencia y transformación del proceso que va de la representación a la significación, en donde ésta adquiere mayor fuerza emocional que la anterior, porque al objeto se le confiere cierto tipo de vida propia y deja de ser objeto.

3.4. ELEMENTOS FORMALES.

Síntesis de la forma, línea de contorno fuertemente marcada. El negro- la esencia oscura y misteriosa, el rojo la forma física, interactuados ambos. El espacio es caracterizado por la naturalidad de la tela. Se mantiene la estructura de la superficie en sus componentes, así en la tela se dejan respirar estas esencias para dar prioridad a los componentes de la forma. La representación del personaje en su estado más característico. Blanco-rojo-negro: espacio-cuerpo-energía, esta relación es la que se busca en esta serie de trabajos, por eso la yuxtaposición de las formas, diferentes cuerpos dentro del mismo espacio. La relación del uno con el infinito, del simbolismo de la figura y el estrecho simbolismo de los colores que los vinculan con lo místico, una relación del individuo con el mundo. De igual manera, con esta relación, se busca aludir a los puntos clave del cosmos, la representación de su realidad material y su realidad no cognitiva. Como en el símbolo del ying-yang, la polaridad, lo positivo y lo negativo, la eterna dualidad.

Los colores rojo, negro y blanco, no están mezclados entre sí y se presentan en su forma más pura. El rojo representa la energía, la violencia de las cosas, el blanco la concepción del espacio entre las formas primarias y secundarias entre el primer plano y el segundo plano, el negro representa la materialidad, la corporeidad de las cosas, la depresión y en este caso la mayor parte del trabajo está pintado con este color. Las formas del primer plano poseen diferentes cualidades de líneas y direcciones del negro para diferenciar a una figura de otra.

Se elige el soporte de grandes dimensiones porque se trata de representar el concepto

de lo imponente, como los californios lo hacían con sus pinturas con el objetivo de ahuyentar a los extraños y mantener a salvo sus sitios sagrados. Se pretende que la pincelada sea fluida y pastosa, sin interrupciones, expresar a la forma clara y precisa.

Para los antiguos californios sus pinturas eran receptáculos de poder, es decir, que si los tocabas te adueñabas del espíritu de la cosa representada. En una manera similar que trato de obtener los mismos objetivos.



BOCETO. Técnica: acrílico sobre cartón,
120 x 80 cm.

3.4.1 LA LÍNEA Y LA MANCHA

La línea es el elemento plástico imprescindible y más polivalente, y aquel que puede satisfacer un mayor número de funciones en la representación. La línea abarca dos diferentes fines – el de señalar y el de significar- el primero es el de la comunicación visual y el segundo que nos interesa el de la representación desde el hombre prehistórico hasta hoy.

Por medio de la línea que escribe la forma queda visualizada y concretada la realidad de esta.

La línea es escritura, describe la imagen que resulta significativa porque dice, habla del sentimiento de la persona que escribe.

Con la línea se construye la imagen y se da forma a la materia. El acto de construir responde a un ordenamiento mental. El que dibuja construye las imágenes del mundo de la superficie.

El acto de dibujar es un acto del pensamiento. La idea es la interprete del pensamiento. El acto de dibujar es lo que hace evidente una conciencia que construye y ordena, y a medida que el dibujo se va armando sale a flote, se descubre el diálogo del pensamiento, la imagen construida mentalmente ahora se va estructurando matéricamente. La materia es indispensable para la creación de dicha estructura, sin ella quedaría es idea volátil.

Se necesita de la materia y de la mente que ordena y construye. Del choque entre la mente que ordena y la materia que se resiste, por imperativo de su fuerza expansiva va surgiendo la imagen. Por eso el «dibujo apresado», para no permitir la dispersión de las energías de la materia, que se transformará en imagen plástica por obra de una intencionalidad creadora. (López, 1970, 44-45)

Existen distintas situaciones que engendran diferentes tipos de líneas que dibujan. Cada una es la caracterización y el resultado de esa necesidad de explicar ya sea el mundo, un sentimiento, una fuerza interna, o una idea preconcebida. Dentro de *los rollos de la ciudad muerta* podemos observar los siguientes tipos de línea y sus funciones que engendran la obra:

-Líneas aisladas, bien sea rectas o curvas, quedan asociadas al espacio de la superficie, la cual se vuelve más dinámica con la presencia de estas. La línea recta es dinámica y cuenta normalmente con un sentido muy preciso porque el recorrido visual entre dos puntos se concluye antes que en una curva. La línea curva tiene una menor capacidad direccional, pero crea ritmos sinuosos y envolventes, y resulta igualmente dinámica

-Línea horizontal, es reposo y estabilidad.

-Líneas quebradas, poseen movimiento discontinuo y sincopado que dinamiza la composición.

-La línea objetual es aquella que se percibe como un objeto unidimensional. Para que un grupo de líneas sean conceptualizadas como un objeto independiente su estructura debe ser más simple que la suma de las mismas sin una ley de ordenación. Un objeto típico son los pictogramas.

-La línea figural describe la forma de un rostro o de cualquier otro objeto. En función de que se represente o no a la figura con volumen se habla de línea de contorno o línea recorte. (Villafañe, 1990, 130-134)

Se utilizó la línea y sus elementos más puros, ya que esta perdería su individualidad como elemento en beneficio de una nueva configuración que puede adoptar diversas formas. La más común es la trama formada por líneas rectas entrecruzadas, muy utilizadas para dar volumen a los objetos.

La línea es una invención del hombre, es un ente abstracto cuya invención responde a un mandato de la mente que por medio de esta representa y explica sus experiencias y visiones en un plano que es ya existente en la naturaleza.

La línea es la fuerza fundamental que organiza el mundo de la naturaleza en su trasposición al papel o a la tela.

Una línea dura y cerrada, organiza la estructura concisa, clara, incisiva y penetrante. La imagen se cierra como un pensamiento concluido.

...línea vibrada y abierta...Al interrumpir su recorrido, la línea permite la actuación del espacio que penetra en la imagen. La totalidad sugiere indeterminación, indefinición, caracteres que benefician a la subjetividad y a la imaginación. (López, 1970, 49)



BOCETOS, Técnica: tinta negra / papel

Através de la rapidez capturo lo perfecto (esencial, bello). la primera sensación. Si fuera a hacer tal dibujo, pero lentamente, este primer sentimiento de perfección se perdería. Kirchner

3.4.2 LA TEXTURA

La textura esta asociada a la superficie, a la materia, es indisociable del plano y del color, y por medio de estos elementos se crea la forma, se le da cuerpo y origen a la textura que puede ser lisa, plana, rugosa, profunda, visual, palpable, además de una técnica de elaboración con la que se materializa la forma.

La forma se une con la materia con la cual se expresa y, sobre todo, con las técnicas de elaboración de la materia misma (el toque la pincelada, el uso del instrumento y la mano) (Calavrese, 1984, 85)

En la textura coexisten propiedades ópticas y táctiles y afecta a dos modalidades sensoriales diferentes, codifica el espacio en profundidad en plano bidimensional.

Según Munari, la característica más notable de las texturas es la uniformidad de los elementos que las constituyen. El carácter textural se puede disolver o eliminar según este autor bien por rarefacción: cuando se produce un excesivo espaciamiento de los elementos que forman la textura o bien por densificación, produciendo una confusión de los elementos de la textura hasta que desaparecen como tales. (Villafañe, 1990, 129)

La materia y al textura están íntimamente ligadas y con la unión de ambas se crea el espacio pictórico. Através de ellas las ideas hablan y producen esos ritmos y ecos que produce el pensamiento humano.

En estos dibujos se trata de experimentar tanto con materiales como con elementos formales básicos de la imagen. Elementos formales como: la mancha como construcción del objeto, opacidades de color para crear atmósferas, la línea como estructura limitante de la forma y la superposición de objetos que construye el espacio dado.

3.4.3 LA FORMA.

Las formas son ideas concretadas plásticamente. Por medio de cantidades maticas necesarias se hace posible la construcción de la forma. Cuando se cree que la materia ya no hace falta se llega a la imagen lograda. La forma lograda.

Las cosas formadas en la superficie que pinta el artista, la significación es el elemento que le ofrece su existencia.

La naturaleza no confiere ni crea formas estéticas, únicamente el hombre les brinda estas cualidades.

La imagen lograda aparte de poseer materia, forma y significación esta reflejado el ser que la hizo posible. La forma, es un contenedor de energía latente, es ante todo, un receptáculo de vibraciones que el ejecutante le confirió y descargó en ella, fuerzas que surgieron del espíritu y crearon la forma.

También puede estar creada por los diferentes elementos plásticos que componen la imagen, la mancha es una de ellas y por medio de ella la forma queda establecida en su contexto puro, habla por sí misma, tiene vida propia sin depender de ningún otro elemento plástico.

El encuentro entre objeto-ejecutante ó modelo-pintor es un enfrentamiento de fuerzas internas entre ambos, en el cuál, el dibujante no busca sólo la más fiel reproducción posible de este objeto, sino que su objetivo es encontrar su lado significativo, crear un nuevo objeto, una nueva estructura a partir de la primera que la provoca.

El objeto o modelo que se encuentra en la naturaleza es diferente al creado por el dibujante, respiran de manera distinta, están

creadas de distinta manera, es la metamorfosis del objeto.

Las formas son secuencias de estabilidades e inestabilidades emocionales, en las se reflejan las expresiones de las ideas-sentimientos, que una vez materializadas adquieren existencia propia, independiente a la de su creador, el cual se apropia primero de una expresión de la naturaleza para luego abandonarla y confiriendole una expresión, una vida diferente a la de la naturaleza de la que fué arrancada.

las formas no son otra cosa que sucesiones de metamorfosis y, por lo tanto, sucesiones de estabilidad e inestabilidad...

El mundo sensible no se expresa mediante los símbolos del lenguaje, que son adecuados para los conceptos y esquemáticos por su naturaleza...se expresa, en cambio, a través de la representación visual, en la cual el artista no se abandona pasivamente a la naturaleza, sino que se esfuerza en apropiarse de ella vertiendola en una expresión. (Calavrese, 1984, 38)



BOCETOS, Técnica: tinta negra / papel

-NOTA: Todas las ilustraciones, bocetos, digitalización y fotografías del capítulo 3 y Anexos por: René López.

CONCLUSIONES

Por medio de este proyecto se intenta mostrar una nueva alternativa de crear libros. En el presente libro híbrido (ya que es la conjunción entre libro objeto y libro de artista) se reta al espectador o lector a que se envuelva en el mundo del descubrimiento, el misterio y la indagación. Dentro del receptáculo se encuentran los rollos que se pueden leer cada uno o en su conjunto, como una especie de mural rompecabezas.

Las principales características del presente libro son:

-Retomar elementos plásticos de las pinturas de las cavernas de Baja California como la línea, la mancha y el cromatismo; los rollos de la antigüedad como vehículo de superficie de comunicación; y personajes urbanos y situaciones ciudadanas en una visión particular de estos como contexto temático.

En base a esto y a lo largo de la investigación se experimentó con distintos materiales: soportes, superficies, pigmentos, colores y aglutinantes, con los cuáles se trataba de estudiar la resistencia y capacidad de cada uno de ellos. Siendo los más viables para lograr los objetivos principales por su gran maleabilidad, baja toxicidad y accesibilidad los siguientes materiales:

pigmentos:

rojo inglés,
rojo de marte,
carbón de ollín.

aglutinates:

agua,
raíz de nopal,
baba de nopal.

soportes:

yute,
loneta,
cabeza de indio.

Dentro del proceso pictórico se experimentó y vivió un cambio que va de lo representativo a lo significativo, y dentro del cuál se observaron y se concluyeron las siguientes características:

Representación::

- Ordenación de las formas y perspectiva en base a estructuras en primero y segundo plano.
- Estructuración del espacio por medio del color y las formas.
- Representación de las formas en base a bocetos que se sacaron directos del modelo real.
- Elaboración de atmósferas por medio de tonalidades de color.
- Distribución y secuencias de color.
- Dibujo tradicional.

Significación:

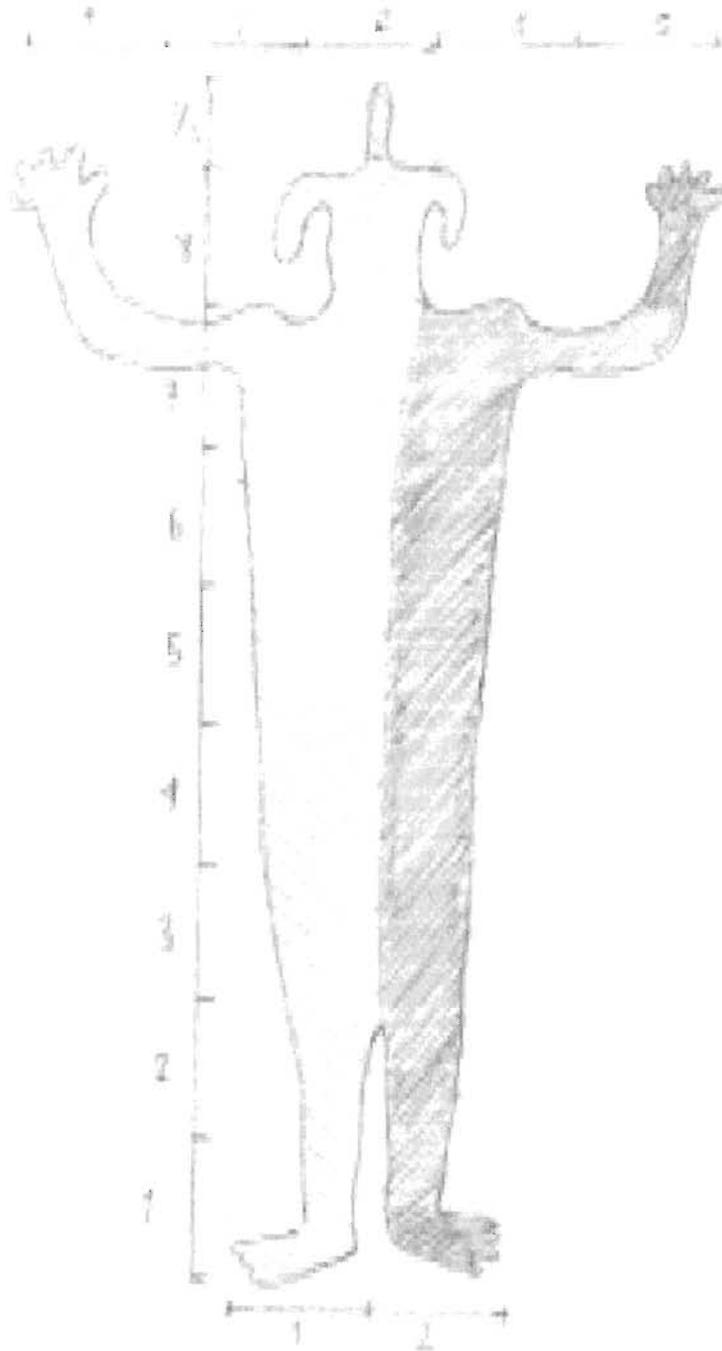
- Mayor carga simbólica.
- Mayor carga y fuerza pictórica.
- Traslado de figuras como forma de perspectiva
- Traslado de figuras para crear ritmos y movimiento
- Manejo del espacio a base de distintos tipos de manchas y líneas.
- Manipulación de la superficie con manos y pies.
- Dibujo simbólico y caligráfico.

A lo largo del trabajo, ya no era necesario representar al objeto tal cuál, sino más bien apoderarme de este en una forma personal de dibujarlo. De esta manera se eliminaron los pinceles y se procedió a tener un contacto más directo con la superficie y los colores, utilizando manos y pies solamente.

Al observar esto se deduce que los hombres que pintaron las pinturas en Baja California hace miles de años, primero tenían que relacionarse íntimamente con el objeto y observar profundamente sus cualidades y características para después pintarlo, ya fuese un animal o una persona. Ya que esto se logró no era necesario representarlo tal y como era, se necesitaba con sugerirlo con unos cuantos trazos, para conferirle vida propia a su pintura y de esta manera apoderarse del animal o persona pintado.

ANEXOS

RELACIONES DE MEDIDAS DE LA PINTURA DE UN SHAMAN
EN LA SIERRA DE SAN FRANCISCO, BAJA CALIFORNIA.



NOTESE QUE LA MEDIDA DE LA CABEZA ES IGUAL A 8 Y MEDIA PARTES IGUALES EN RELACIÓN CON LA ALTURA Y LAS DEMÁS MEDIDAS DEL CUERPO. EN LA PARTE 4 Y MEDIA, ENCONTRAREMOS EL OMBLIGO O LA MITAD DEL CUERPO, Y EN LA EXTENCIÓN DE LOS BRAZOS Y PIES ENCONTRAMOS UNA RELACIÓN SIMÉTRICA CON LA MEDIDA DE LA CABEZA, ES DECIR, EXISTE UNA SIMETRÍA ESTRUCTURADA PARA LA ELABORACIÓN DEL DIBUJO DEL CUERPO.

SUGERENCIA DE COMPOSICIÓN DE LAS PINTURAS *EL BATEQUE* Y
LA CUEVA DE LA SERPIENTE EN LA SIERRA DE SAN FRANCISCO, BAJA CALIFORNIA.

SI TOMAMOS COMO BASE LA FIGURA PRINCIPAL EN LA ESCENA Y DE ALLÍ ESTABLECEMOS UNA SERIE DE LÍNEAS COHERENTES CON LAS FIGURAS SECUNDARIAS Y EL ESPACIO, ENCONTRAREMOS UNA COMPOSICIÓN ORDENADA Y DE ALGUNA MANERA PREMEDITADA EN LA CREACIÓN DE LAS PINTURAS.



ORIGEN

EL BATEQUE



LA CUEVA DE LA SERPIENTE

LA CUEVA DE LA SERPIENTE

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA:

- Antiguas Civilizaciones**, 12 Vol., España, UTHEA, Tomos 3 Y 5, 1981.
- Adam, Leonard, **Arte Primitivo**, Argentina, Lautaro. 1947.
- Aguilera, Carmen, **Códices de México**, México, CONACYT. 2001.
- Bataille, George, **El Erotismo**, España, Tusquets. 1985.
- Baudrillard, Jean, **Cultura y Simulacro**, España, Kairos, 1993.
- Bavaresco de Prieto, Aura, **Las técnicas de la Investigación**, México, Grupo Editorial Iberoamérica, 1979.
- Brodrick, A. Houghton, **El hombre prehistórico**, México, FCE. 1976.
- Calavrese, Omar, **El lenguaje del arte**, España, Alianza Editorial, 1984.
- Cardona, Giorgio Raimondo, **Antropología de la escritura**, España, Gedisa Editorial, 1994.
- Carreón, Ulises, **El arte nuevo de hacer libros**, México, El Archivero. 1988.
- Clavijero, Francisco Xavier, **Historia de la Antigua o Baja California**, México, Porrúa. 1981.
- Dalh, Svend, **Historia del libro**, España, Alianza Editorial, 1982
- Del Pilar Casado, María, **El Arte Rupestre en México**, México, INAH., 1990.
- Editoriales Alternativas, México, 1984, material fotocopiado,
- Engels, Federico, **El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado**, México, Ediciones Quinto Sol, 1990.
- Escolar, Hipólito, **De la escritura al libro**, España, [s.e.], 1976.
- George Bandi, Hans, **La edad de piedra**, España, Praxis, Seix Barral, 1960.
- Giedon, Sigfried, **El presente eterno: los comienzos del arte**, España, Alianza, 1981.

- Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada**, 10 Vols., SALVAT, España, Tomo 8, 1985,
- Gutiérrez Martínez, María de la Luz, **Arte Rupestre de Baja California**, México, SALVAT. INAH., 1994.
- Hambleton, Enrique, **Pintura Rupestre de Baja California**, México, Fondo cultural BANAMEX., 1979.
- Hellion, Martha, Benítez Dueñas, Issa María, **Libros de Artista**, España, Turner. 2003.
- Instituto de Investigaciones Históricas, **Meyibó**, Tijuana, UNAM, 1979.
- Khun, Herbert, **El arte de la época glacial**, México, F.C.E., 1971.
- López Chuhurra, Oswaldo, **Estética de los elementos plásticos**, España, Labor, 1970.
- Manzano, Daniel, **Introducción, a los libros de artista**, Material fotocopiado.
- Munari, Bruno, **¿Como nacen los objetos?**, Barcelona, Gustavo Gili Editorial, 1982
- Renan, Raúl, **Los otros libros**, México, U. N. A. M., 1999.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, **Las ideas estéticas de Marx**, México, Era, 1972.
- Santa, Eduardo, **El mundo magico del libro**, Bogota, Instituto Caro y Cuervo, 1974
- Schobinger, Juan, **Arte Prehistórico de América**, México. Alianza Editorial, 1997.
- Tanizaki, Junichiro, **El elogio de la sombra**, España, Ediciones Siruela, 1999.
- Uriarte, María Teresa, **Historia del arte mexicano**, México, SEP, INBA, SALVAT., Tomo 26. 1984.
- Uriarte, María Teresa, **Pintura rupestre de Baja California**, México, Colección científica, 1981.
- Vanquero, Turcios Adolfo, **Maestros Subterráneos**, España, Celeste. 1995.
- Villafañe, Justo, **Principios de teoría de la imagen**, España, Ediciones Pirámide. 1990.

Revistas:

-Arqueología Mexicana, *La Península de Baja California*, Vol. XI - Núm. 62, México, Editorial Raíces, S. A. de C.V., julio - agosto 2003.

Periódicos:

-Incunables: tesoros impresos, Diario Récord, México, domingo 10 de abril de 2005, p.3-A.

Otras fuentes:

-Baja California: el límite del tiempo, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), C/Producciones, S. A. de C. V. y Producciones Sincronía, México Color, 96 min., 1998.

-http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/proyectos/acercarte/arte_mexicano/artemex1/mexexp01.htm.

-Museo Nacional de Antropología, Salas: Arqueología: Poblamiento de América, México, 2005.

-Una larga historia con muchos nudos, Fluxus en Alemania 1962-1994, México, Museo Tamayo, Junio-Octubre 2004.