



Universidad Nacional Autónoma de México

Doctorado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

*«Pedro Páramo ilustrado.*

*Revelación de identidad»*

T E S I S

que para optar por el grado de

Doctor en Artes y Diseño

P R E S E N T A

Alfredo Nieto Martínez

T U T O R P R I N C I P A L

Dr. José Daniel Manzano Águila ( F A D )

C O M I T É T U T O R I A L

Dr. Víctor Fernando Zamora Águila ( F A D )

Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales ( F A D )

Dra. Diana Yuriko Estévez Gómez ( F A D )

Mtro. José Luis Acevedo Heredia ( F A D )

C D M X , 2018

Abril



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Dedico este trabajo *in memoriam* de mi hijo:

Diego A. Nieto

Y a mis hijas:

Sofía Nieto A. y Andrea Nieto C.

  
**AGRADECIMIENTOS**

*Agradezco al Dr. José Daniel Manzano Águila,  
por el gran interés y apoyo para realizar esta tesis,  
así como por compartir su invaluable conocimiento y experiencia.*

*Al Dr. Fernando Zamora,  
por su tiempo y por revisar este trabajo.*

*Al Dr. Francisco Plancarte,  
por su ejemplo de trabajo y disposición.*

*A la Dra. Yuriko Estévez,  
por su asesoría y ayuda.*

*Al Mtro. José Luis A. Heredia,  
por sus comentarios oportunos para realizar esta tesis.*

*Agradezco a M. Guadalupe Reyes,  
por su tiempo y ayuda incondicional, para realizar esta tesis.*



Título original: *Pedro Páramo ilustrado. Revelación de identidad.*  
Escrito por: Alfredo Nieto Martínez

Diseño editorial por: *Thésika · Diseño de tesis*  
© Derechos reservados (las imágenes usadas en el diseño de este documento fueron adquiridas legalmente por *Thésika.mx*. El autor conserva todos los derechos).  
contacto@thesika.com.mx | www.thesika.mx  
Impreso en la CDMX durante 2018

Composición & Diseño editorial: J. Martín Rejón (*Thésika*)  
Diseño de cubierta & Encuadernación: J. Martín Rejón (*Thésika*)  
Corrección ortográfica: Erick Sepúlveda (*Thésika*)

❧  
**PEDRO PÁRAMO ILUSTRADO:  
REVELACIÓN DE IDENTIDAD**

*Alfredo Nieto Martínez*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	II		
<b>CAPÍTULO 1.</b> Juan Rulfo. Semblanza .....	15	<b>CAPÍTULO 3.</b> La ilustración.....	49
1.1 El reino de Rulfo.....	17	3.1 ¿Qué es la ilustración.....	49
1.2 Gestación cultural de lo mexicano.....	17	3.2 La técnica de la acuarela para la ilustración.....	51
1.3 Entre lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico .....	23	3.3 ¿Representar o interpretar.....	54
1.3.1 La narrativa de <i>Pedro Páramo</i> .....	24	<b>CAPÍTULO 4.</b> <i>Pedro Páramo</i> ilustrado. Proceso creativo .....	59
1.4 Escritores contemporáneos de Juan Rulfo.....	26	4.1 Revelación de identidad .....	66
1.4.1 Agustín Yáñez.....	27	4.2 Formato del libro.....	68
1.4.2 Juan José Arreola .....	28	4.3 Selección de papel y caligrafía.....	68
1.4.3 José Revueltas.....	28	4.4 Acopio de material fotográfico .....	71
1.4.4 Carlos Fuentes .....	29	4.5 <i>Dossier</i> de ilustraciones .....	74
<b>CAPÍTULO 2.</b> El libro de artista .....	33	4.6 Atmósferas y entornos.....	76
2.1 Los primeros libros .....	34	4.7 Del retrato al personaje.....	77
2.2 Los otros libros .....	39	4.8 Dibujos y acuarelas .....	86
2.3 Caligrafía.....	42	4.9 Encuadernación.....	89
2.3.1 De las primeras letras al arte de escribir .....	43	<b>CONCLUSIONES.....</b>	93
2.3.2 Materiales de caligrafía.....	45	<b>ANEXO DE IMÁGENES.....</b>	97
		<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	105



## INTRODUCCIÓN

*«Somos lo que hemos leído,  
o por el contrario, seremos la ausencia  
que los libros dejaron en nuestras vidas.»*

✎ TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

**A**L EGRESAR DE LA CARRERA DE ARTES VISUALES en la Escuela Nacional de Artes Plásticas<sup>1</sup> surgió la invitación de impartir la materia de técnica de los materiales en la misma escuela. Además de ello realizaba diferentes actividades profesionales de manera paralela, una de las más trascendentales fue trabajar con un grupo de compañeros y diseñadores en la ilustración de libros para diferentes compañías editoriales (Trillas, Fernández Editores, Castellana,

entre otras), así como para algunas instituciones (Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública) dicha actividad ocupó mi tiempo por poco más de dos años.

Por definición se comprende a la ilustración literaria como una forma de representar una idea específica mediante cierta técnica pictórica por ser el resultado del conjunto de experiencias visuales que permiten al artista dar forma o representar un tema. En el caso particular de la ilustración literaria se responde fundamentalmente a los textos más importantes de la obra, en ella el artista

<sup>1</sup> La Escuela Nacional de Artes Plásticas se convierte en Facultad de Artes y Diseño a partir del año 2013.

cuenta con muchos elementos iconográficos y sensoriales, posee la cualidad de no corresponder necesariamente a una representación literal por lo que el artista crea un «nuevo alfabeto» o lenguaje dentro del mismo texto.

Este tipo de ilustración tiene una doble finalidad: por un lado, busca hacer que el lector entienda el texto, pero además, que logre contactarse con lo que la otredad capta, concretamente a través de la representación plástica que el ilustrador crea; es decir, se juega la triada autor-artista-lector, que permite una experiencia diferente al leer el texto o exclusivamente observar la obra.

Todo ilustrador, al igual que todo artista, es producto de sus particulares acontecimientos históricos, sociales, políticos y económicos que, a su vez, lo sitúa en tiempos y espacios determinantes. Como se sabe, toda expresión artística cambia y se reinventa de la mano del ser humano y su devenir histórico; en este sentido, la ilustración actual emplea diferentes y sofisticados programas de computación.

Si bien, para algunos las técnicas tradicionales han quedado en el pasado, lo cierto es que la mayoría utiliza los medios que se tienen a disposición para realizar de manera óptima el trabajo. Tal como sucedió con el grabado o con la cámara fotográfica en su respectiva época, no se trata de reemplazar, sino de aprovechar estos recursos al tiempo que se perpetúan y revaloran los tradicionales. Dicho lo anterior, está el ejemplo del libro, viejo compañero del ser humano, cuya permanencia ha legado conocimiento por cientos de años, permaneciendo por generaciones.

La manera en que se definirá al libro ilustrado es como un elemento que da forma a las ideas de un autor determinado, valiéndose para ello de la mirada y/o experiencia de un artista. En consecuencia el libro ilustrado lleva una doble carga intelectual, que lo convierte en una pieza única. Particularmente, desde un enfoque plástico es el artista quien se da a la tarea de hacer suyas las ideas.

En el presente trabajo el motor de inspiración nace en las líneas de *Pedro Páramo*, obra emblemática de la literatura mexicana, libro que al ser leído y releído toma de la mano a su espectador para perderse entre la vida, la muerte,

la magia, la mística y el sinuoso camino que Juan Preciado tenía como destino recorrer, que florece en tan diferentes interpretaciones como maneras de vivir.

A lo largo de esta investigación se encontró que hasta enero de 2016 la Universidad Nacional Autónoma de México contaba con un acervo de cuarenta y un tesis que hacían alusión a Juan Rulfo, que van desde las recopilaciones bibliográficas, interpretaciones literarias, históricas y filosóficas. Ello abrió las interrogantes ¿Es necesaria una tesis más?, ¿Qué aportará esta tesis?, en definitiva, estas preguntas permitieron colocar este trabajo ante los otros, y presentarlo como un ejercicio plástico que suma la mirada artística a las ya existentes.

Los ilustradores cumplen un papel fundamental, a través de ellos se logra aludir a un texto de manera visual, sobre todo en la niñez -«una imagen vale más que mil palabras»-. Así pues, recuerdo con mucho entusiasmo ilustraciones de artistas como Guadalupe Posada, José Ma. Velasco y Casimiro Castro, siendo éste último el que mayor influencia ha ejercido a lo largo del presente trabajo.

El presente proyecto persigue ilustrar la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo*, con base en un análisis de su lectura, se harán una serie de acuarelas con caligrafía integrada sobre papel de algodón. Es una puesta en escena a partir de arquitectura, paisaje, figura humana, caballos, bestias de carga y perros. Los objetivos particulares son investigar sobre el autor, los libros de artista y la ilustración literaria. Para lograr dichos objetivos, la presente tesis consta de cuatro capítulos articulados de la siguiente manera:

En el primer capítulo, *Juan Rulfo. Semblanza*, se aborda de manera global la vida y obra del autor en cuestión, se pone especial énfasis en el contexto cultural que precedió y perteneció a Rulfo. Dentro del mismo capítulo, se abre un espacio para debatir las diferentes posturas literarias desde las que Rulfo ha sido comprendido, así como un breviarío de autores con los que comparte relación; lo anterior con la finalidad de que el lector posea un primer acercamiento hacia el mundo *rulfiano* que le permita comprender a éste como un semillero de posibilidades.

El capítulo dos trata de manera teórica lo correspondiente a *El libro de artista*, desde los orígenes del libro, pasando por su evolución, hasta la propuesta artística que comprende a éstos como otra forma de expresión. A su vez, se dedica un apartado al tema de la caligrafía que, como elemento inherente al libro, ocupa un lugar valioso dentro de la presente investigación.

El tercer capítulo, titulado *La ilustración*, comprende a este recurso gráfico como un medio multidisciplinario cuya esencia ha configurado en forma y fondo

la actual tesis, por ello, este capítulo tiene como colofón una disertación en torno a la experiencia personal que Juan Rulfo, particularmente con su *Pedro Páramo*, despertó la inquietud para desembocar en todo un proceso creativo.

Por último y como cuarto capítulo se desglosan las particularidades del objeto artístico. Dado los claros objetivos académicos que han llevado a escribir con puntualidad reflexiones personales y con ello interpretaciones, sólo resta invitar al espectador permitirse envolver en su propia experiencia.





❧  
CAPÍTULO I  
*Juan Rulfo. Semblanza*

*«Ningún pueblo del mundo podrá ser  
nunca verdaderamente creativo si se  
acompleja frente a sus orígenes y  
pretende desconocer su propia historia».*

❧ E. E. MONSANYI MA. CALDERÓN

**J**UAN NEPOMUCENO CARLOS PÉREZ RULFO VIZCAÍNO, mejor conocido como Juan Rulfo, quien, respecto a su nombre, él mismo agregó  
*«... me apilaron todos los nombres de mis antepasados pa-  
ternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de  
plátanos, y aunque siento preferencia por el verbo arracimar,  
me hubiera gustado un nombre más sencillo.»*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Declaración que hace Juan Rulfo en la entrevista realizada por María Teresa Gómez Glason. Retomada en la entrevista hecha por Joaquín Soler Serrano, 1977.

Nació un 16 de mayo de 1917 en Apulco, un pueblo pequeño y sencillo situado en los bajos de Jalisco. Durante su infancia Rulfo vivió en la hacienda de su abuelo materno con toda su familia, pero se vio obligado a trasladarse a San Gabriel cuando sus familiares fueron desposeídos de sus bienes durante la época Cristera o quizás debido a los saqueos propios del periodo revolucionario, más tarde él declararía haber sido «hijo de gente adinerada que todo lo perdió en la Revolución»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Elena Poniatowska, *¡Hay vida no me mereces!*, México, J. Mórtiz, 1985, p.144.

Pedro Páramo ilustrado: Revelación de identidad.



Juan Rulfo en un café de la Ciudad de México.

Foto: Fototeca Nacional del INAH, Autor Nacho López, s/a.

En dicho pueblo (San Gabriel) recibió educación a nivel primaria y ante los conflictos cristeros Rulfo, al igual que otros habitantes del pueblo, se recluyeron en sus hogares. Para fortuna del futuro escritor, el cura del pueblo trasladó su biblioteca al hogar de sus abuelos, lo que permitió que el niño dedicara las horas de encierro a momentos de ávida lectura. Cuando la lucha armada entre el Estado y el Clero se desató, Rulfo ya era huérfano de padre –desde la edad de 6 años– fue entonces cuando al lado de su hermano mayor Severino se reubicó en un internado en Guadalajara, donde permaneció hasta 1932. Trágicamente Rulfo quedó huérfano de madre al cumplir 10 años.<sup>4</sup>

Dichas pérdidas humanas y materiales ocurridas en su infancia, acentuaron su carácter depresivo, –según sus propias declaraciones– se acostumbró a la soledad, lidió con ella y, al cabo del tiempo, la buscaba. De lo que ocurrió en el transcurso de los años posteriores a la muerte de su madre poco se sabe, pero es humano poder imaginar a aquel niño que creció huérfano y solo.

<sup>4</sup> Daniela Ivonne Herrera de la Cruz, Tesis para obtener título de Licenciada en Historia: *Letras e imágenes que niegan el olvido. Estudio de la obra literaria y fotográfica de Juan Rulfo*, México, UNAM/FES Acatlán, 2012, p. 17.



Clara Aparicio de Rulfo y su hija Claudia Rulfo, 1949.

Foto: Alberto Vital, «Noticias sobre Juan Rulfo», p.82.

Es probable que con el paso del tiempo el autor decidiera ingresar a la universidad; trasladándose a la Ciudad de México debido a que la Universidad de Guadalajara se encontraba en huelga; así, se especula que asistió al Colegio de San Ildefonso como oyente, donde conoció la bibliografía histórica, antropológica y geográfica de México. Lo seguro es que fue durante la década de los treinta cuando Rulfo arribó a la Ciudad de México con la clara intención de prepararse como abogado, pero al no aprobar el examen trabajó como burócrata durante un periodo importante.<sup>5</sup>

Entre los años de 1936 a 1939 Rulfo laboró en el Archivo de Migración, trabajo que le permitió desplazarse a diferentes puntos de la República como Guadalajara, Puerto Vallarta, Tampico y Veracruz, al mismo tiempo pudo dar pie a sus grandes pasiones: la fotografía y el trabajo literario. Tras pedir su traslado a la ciudad de Guadalajara, en 1941, el ya naciente (sin que fuese aún público) escritor conoció a Clara Angelina Aparicio Reyes, mujer con quien contrajo matrimonio en 1948 y procreó cuatro hijos.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p.18.

ALFREDO NIETO MARTÍNEZ

Tras su carrera literaria y posterior éxito –abordado líneas adelante– en 1962 Juan Rulfo comenzó a trabajar para el Instituto Nacional Indigenista, práctica que desempeñó hasta que aquel estado del alma que osadamente llamamos muerte lo alcanzó, un 7 de enero de 1986 en su casa ubicada en la Ciudad de México.

### ❖ 1.1 El reino de Rulfo

«Al reino de Rulfo, clásico en vida, van llegando biógrafos sólo para corroborar que no hay soluciones definitivas al esquivo misterio que entraña su obra.»

✎ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Son muchas y muy variadas las discrepancias cronológicas que rodean la vida de Rulfo, sin embargo los estudios actuales<sup>6</sup> permiten aseverar que su *debut* literario fue en el año de 1942 dentro de la revista *América*, en la Ciudad de México. Más tarde sería la revista *Pan*, en Guadalajara, quien imprimiría algunos de sus cuentos.

Por su parte, su obra fotográfica se mantuvo en la sombra hasta el año de 1949, cuando, nuevamente, la revista *América* publicó once láminas de su autoría. En 1952 se le otorgó la beca del Centro Mexicano de Escritores, que en aquel tiempo se encontraba bajo el cargo de Margared Sheed (quien apoyaría a Rulfo durante los años venideros) y dos años más tarde inició su segundo período como becario.

Poco después, el escritor adquirió fama internacional con la publicación de dos libros: *El llano en llamas* (1953) que contiene diecisiete relatos, de los cuales siete ya habían sido publicados en la revista *América* y *Pedro Páramo* (1955), que también había presentado algunos adelantos para la revista *Las letras patrias*. Ambas obras se han traducido a casi cincuenta idiomas y son consideradas fundamentales para cualquier lector.

<sup>6</sup> Según nos deja ver la página <oficial> del escritor: [Véase] <http://juan-rulfo.com/> [13 de enero 2016],

En el año de 1958 concluyó la última de sus obras: *El gallo de oro*, publicada por primera vez hasta el año de 1980, y reimpressa nuevamente en el año 2010, con algunas correcciones que el propio autor decidió hacer. Por otro lado, luego de convertirse en reconocido escritor, la fotografía de Rulfo también tuvo reconocimiento a través de algunas exposiciones entre las que destaca la exhibición de 1980 en el Palacio de Bellas Artes, que permitió al público conocer esta faceta del escritor.

Del mismo modo, Rulfo creó algunos guiones breves para cortometrajes como *El despojo* entre 1959 y 1960, del director Antonio Reynoso y *La fórmula secreta* del año 1964, del director Rubén Gámez. Finalmente, también colaboró en los guiones de *Paloma herida* de Emilio Fernández. Además de su obra ya mencionada *El gallo de oro*, narración que Rulfo ideó para la pantalla grande y cuya adaptación quedó a cargo de Roberto Gavaldón en 1964 y consecutivamente retomada por Arturo Ripstein veinte años después con el título *El imperio de la fortuna*.

### ❖ 1.2 Gestación cultural de lo mexicano

La obra de Rulfo fue resultado de más de cien años de literatura mexicana, iniciada propiamente a partir de la Independencia. Se puede afirmar que durante tres largos siglos la raza indígena y española se mezcló en múltiples formas, lo que generó una nueva cultura *criolla*; así, para inicios del siglo XIX la literatura conformó un flanco importante para divulgar el pensamiento político, actividad que caracterizó a todo el siglo dadas las acaloradas disputas entre federalistas y centralistas, románticos y clásicos, liberales y conservadores.

Los acontecimientos socio-políticos de principios del siglo XIX dañaron profundamente el tejido social del país, la lucha por el poder, los golpes de Estado, el olvido de los sectores vulnerables, el enriquecimiento desigual, la miseria y el hambre, la constante convulsión social y hasta una invasión estadounidense, contrastaba severamente con la riqueza de ríos, lagos, montañas,

valles y mares propios del territorio mexicano. Dicho paisaje se impregnó en el pensamiento de poetas y pintores, el romanticismo se materializó en las bases del pensamiento nacionalista, aunque habría que esperar unas décadas más para que este sentimiento tomara forma como gran movimiento artístico.

Algunos hitos históricos como la llegada de Claudio Linatti en 1827 con su famosa prensa litográfica trajo la herramienta que permitiría a artistas como Casimiro Castro divulgar imágenes de las diferentes etnias, trajes regionales, costumbres, fenotipos, paisajes, instrumentos de trabajo, etc. Simultáneamente, se dio el arribo de viajeros europeos (artistas) quienes atraídos por los paisajes y las costumbres exóticas de México, Centro y Sudamérica, entre los que figuran algunos pintores como Johann Moritz Rugendas, Alexander Von Humboldt, Mathieu de Fossey, Carl C. Sartorius, fotógrafos como Emanuel Von Fidrichsschal, John Lloyd Stephens y Frederik Catherwood.

Las artes populares eran para entonces parte del dominio público generalizado, se encontraban en la vida diaria y se convirtieron en actividad familiar que les permitía subsistir. Cada objeto, utensilio o prenda, son repetidos, transformados y rediseñados según las necesidades del individuo y de su tiempo, con ello se da un enriquecimiento tanto en lo práctico como en lo estético. Las repeticiones a lo largo de las décadas –algunas, inclusive, durante siglos- conformaron un bagaje cultural invaluable.

Dentro de este mismo contexto se debe recordar también a la gastronomía, que al igual que los objetos, se ha enriquecido a través del tiempo. Globalmente, lo anterior es materia prima para los artistas de la época, iniciándose un largo y prolifero camino de producción literaria y plástica:

*«El escritor latinoamericano contemporáneo heredero de más de siglo y medio de conflictos, presenta en sus obras todas las contrariedades, las tensiones y ha entendido que la emancipación literaria, la originalidad sólo se puede lograr con la calidad y con la voluntad de no cerrar los ojos ante los problemas creados por la miseria y la explotación de las mayorías*

*nacionales, así como por la injusticia de los mandatarios y de muchas de nuestras realidades que esperan que la literatura las explore y las presente.»*<sup>7</sup>

Tanto la plástica como la literatura no se desarrollan de manera aislada, sino mediante su coexistencia. A mediados del siglo XIX un sector importante de escritores pugnarón por un nacionalismo literario, entre ellos el poeta liberal Ignacio Manuel Altamirano desarrolló este criterio:

*«Altamirano comprendió que en ese momento y no en otro, debería ser por medio de las ideas lo que convalidara el triunfo de la República, y enarboló como bandera, como fuente inspiradora de nuestra literatura, el nacionalismo.»*<sup>8</sup>

Luis de la Rosa y Juan Díaz Covarrubias son conocidos como los iniciadores del nacionalismo literario. Por estas mismas fechas el pintor italiano Eugenio Landesio y sus discípulos José María Velasco –el más sobresaliente-, Luis Coto, José Jiménez, Javier Álvarez y Gregorio Dumaine quienes elevaron a un grado de excelencia su trabajo paisajista, logro que, hasta entonces, no se había realizado en tierras mexicanas, ni en muchas latitudes de Latinoamérica.

El descubrimiento del paisaje mexicano por un sin número de artistas, lo ponderó y convirtió en tema de orgullo para los mexicanos, pero además influyó notablemente a los poetas arriba mencionados:

*«José Luis Martínez en su ensayo La emancipación literaria de México, al referirse a los postulados de la Academia de Letrán en 1836, y que según Guillermo Prieto tenían como meta mexicanizar la literatura «emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar», advierte que entre las obras mencionadas por Prieto, no hay ninguna en que predomine*

<sup>7</sup> María Edmée Álvarez, *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, XIV ed., México, Editorial Porrúa, 1974, p. 494.

<sup>8</sup> Clementina Díaz y de Ovando, «La voz del paisaje en la literatura mexicana.1867-1912.» en Xavier Moyssén, *et.al., José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989, p.270.

*la descripción de la naturaleza, que es otro de los caminos reales del nacionalismo literario.»*<sup>9</sup>

Así mismo el general Vicente Riva Palacio que fue amigo y compañero de armas de Altamirano se unió a la empresa, tratando de crear la tan anhelada Literatura Nacional. Escribió en 1868 su primera novela *Calvario y Tabor*, donde reveló paisajes paradisiacos y enalteció las glorias de la patria.

De esta misma forma, surgieron artistas a lo largo y ancho del territorio nacional, que dieron fe de la riqueza cultural que había, algunos de ellos, murieron sin pena ni gloria, en condiciones precarias, pero no por ello menos dignas, un ejemplo es el gran pintor Hermenegildo Bustos (1832-1907) natural de Purísima del Rincón, Guanajuato; de quien poco se sabe respecto a su formación artística, solamente se ha especulado si estudió con algún pintor vecinado en León Guanajuato.

Lo cierto es que Bustos legó a México una gran cantidad de retratos de pequeño formato realizados al óleo, sobre placas de metal y algunos sobre tela. La calidad de éstos es de excepcional belleza, su técnica muy depurada; tanto, que se le ha comparado con la de los primitivos flamencos. Cabe mencionar que este pintor aficionado, como él mismo se llamaba (o por lo menos en su autobiografía así lo refiere) no subsistía de los retratos que pintaba, su oficio, era hacer y comerciar nieve de diferentes frutas que cultivaba y cuya materia prima era recolectada sólo en época de invierno, de las pencas de los magueyes. Su pintura fue descubierta muy entrado el siglo XX por Francisco Orozco Muñoz.

Por su parte, José Agustín Arrieta (1807-1874) originario de Tlaxcala pintó los más excelsos bodegones o naturalezas muertas, para entonces conocidos como alacenas. Tras haber estudiado en la Academia de Artes de Puebla, también realizó algunos cuadros costumbristas y retratos de personas importantes, todas ellas pintadas al óleo sobre bastidor con tela, de impecable factura. Fue poseedor de una gran sensibilidad y educación visual, de gran esmero y mucho orden, cada objeto, vianda o presa que conformaba cada una de sus alacenas, yace limpia y

<sup>9</sup> *Ibidem.*, p.267.

plena, con gran entendimiento de luz, color, volumen, textura, dispuestos de manera muy razonada y concebida con el fin de lograr una armonía compositiva.

La obra de Arrieta sobresale por su gran carácter mexicano, el empleo de colores de la bandera, así como vegetales que son emblemáticos de la cocina mexicana tales como la calabaza tierna, flor de calabaza, elote, dulces mexicanos como el amaranto, tejocotes, camote, acitrón, entre muchos otros. Plasmó objetos utilitarios como la cerámica poblana, el vidrio soplado y el cobre martelinado:

*«Hoy en día se puede afirmar que es el pintor más representativo del costumbrismo urbano, género que al rescatar a los personajes populares constituyó una búsqueda de la imagen nacional.»*<sup>10</sup>

José María Velasco originario de Temascalcingo, Estado de México (1840-1912), fue sin duda el más prolífico, reconocido en vida y de una enorme contribución en el proceso de generar una identidad nacional; estudió en la Academia de San Carlos, donde años después fue maestro de la clase de Perspectiva. Realizó una gran cantidad de paisajes del Valle de México con los que fue mundialmente reconocido, pero también pintó retratos y fue muy destacado su trabajo como ilustrador de láminas sobre *La flora del Valle de México* y con ese mismo título se publicaron una vez que ingresó a la Asociación Mexicana de Historia Natural. Es quizá el artista decimonónico de quien más se ha escrito hasta la fecha, un ejemplo de esto último es el crítico francés León Satin en 1889, quien tras presentar obras de José María Velasco en la Exposición Universal en París, en donde obtuvo medalla de oro, escribió:

*«El Sr. Velasco sabe hacer vivir y hablar a los árboles y a las montañas, en su país de México, por supuesto: no sé lo que haría en Francia, y tal vez un encino del bosque de Fontainebleau, visto bajo un cielo gris de noviembre, lo embarazaría mucho. Nadie es verdadero escritor sino en su lengua,*

<sup>10</sup> Efraín Castro Morales, *Homenaje Nacional. José Agustín Arrieta*. México, Ed. el Equilibrista, 1994, p.13.

*nadie es verdadero pintor sino en su país; el Sr. Velasco es un verdadero pintor y su pintura es la hija robusta y sana de su país natal.»<sup>11</sup>*

Velasco practicó la fotografía con grandes resultados, y se sabe, que además de sus libretas de apuntes y dibujos preliminares en ocasiones empleó la fotografía como herramienta de apoyo, lo que propició comentarios en pro y en contra.<sup>12</sup>

Luego del Romanticismo surgió el Modernismo, de uno a otro se conservaron ciertos caracteres, como la pasión por la libertad, por la soledad, gusto por lo sombrío, interés en el pasado y lugares exóticos, admiración por los marginados y rebeldes, y orgullo por lo autóctono.

El Modernismo fue un movimiento que trascendió lo literario a otras manifestaciones – paralelamente- artísticas, en palabras de Felipe Garrido: «Es una ética, una estética, una retórica, una erótica y una política; una manera de apurar la vida y una manera de morir».<sup>13</sup> La manera de sentir y pensar del Modernismo se expandió por todo Hispanoamérica, fue el retorno al mundo grecorromano que incitaba a disfrutar de los placeres que brinda la vida, fue la revaloración del pensamiento religioso oriental, la recuperación de la naturaleza, de las formas orgánicas, del gusto por los objetos de uso cotidiano; presentado en la poesía y

en todas las artes mayores (pintura, escultura, arquitectura) y las artes menores (joyería, herrería, ebanistería).

*«La modernidad no era tanto el telégrafo, ni el ferrocarril, ni la fotografía, sino lo fantástico, lo lujoso, lo cosmopolita, lo superfluo, lo vanamente hermoso; y también lo criminal, lo miserable, lo decadente, también lo cotidiano y lo horrible. O, mejor que todo eso pudiera darse digamos así, codo con codo. Surge una estética de la fealdad, de la filiación naturalista, sin la cual serían impensables poemas como, entre muchos más, ‘El ajusticiado’ de José F. Elizondo, «Lance» y «Ejemplo» de Salvador Díaz Mirón, o ‘Crepuscular’ de Julián del Casal.»<sup>14</sup>*

En México y América, la denuncia a los abusos de los caciques y militares, presentándolos como lacras sociales, que dañaban profundamente a la parte menos favorecida de la sociedad, también sirvió como exaltación y arma de defensa. Es decir, los poetas y pintores modernistas revalorizaron profundamente el pasado indígena y español, así como todos sus atributos (religión, comida, vestimenta) que en el romanticismo ya se habían adelantado un poco, al tener claros sus orígenes es posible hacer frente y desechar las influencias extranjeras, que en su momento dieron inicio a una poesía y a un arte pictórico que da fe de esa identidad y advirtió el comienzo de un movimiento que invadió todos los ámbitos del arte.

A su vez, Saturnino Herrán (1887-1918) nacido en Aguascalientes, estudió en la Academia de San Carlos, contemporáneo de grandes artistas e intelectuales como Diego Rivera, J.C. Orozco, «Dr. Atl», Germán Gedovius, Ramón López Velarde, Manuel Gutiérrez Nájera, entre otros.

Herrán fue considerado como el más mexicano de los mexicanos, ya que en su corta vida realizó obras de gran formato con temas que exaltaban el carácter de la raza mexicana en obras como: *Nuestros dioses, El jarabe, La ofrenda, El galle-*

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 35.



*Nuestros dioses de Saturnino Herrán.*

*Foto tomada del libro: Felipe Garrido, «Saturnino Herrán», p.113.*

*ro, Los ciegos, La tehuana*, por hacer mención de algunas. Sus técnicas empleadas fueron el óleo, el carbón, la acuarela y el crayón. Su dibujo fue modular y de gran fuerza expresiva. El empleo del carboncillo, no tiene comparación con ningún otro, su capacidad de incrustar una imagen sobre otra para generar una sola de manera convincente como en el caso de *Nuestros dioses*, donde la imagen de Cristo y la volumétrica masa de la Coatlicue generan un perfecto entendimiento del sincretismo cultural.

Su interés costumbrista estuvo perfectamente concatenado con el estilo modernista en boga durante aquella época. La reiterada interpretación del concepto de mestizaje, lo criollo, la mujer fatal, así como la figura de los hombres indígenas representados de manera clásica convertidos en modelos con características aborígenes resultan de suma importancia, toda vez que, como Manuel Toussant señaló, el arte prehispánico en este tiempo se exhibe en los museos europeos como objetos exóticos lejos de considerarse arte verdadero.

En 1906, poco antes del inicio de la Revolución Mexicana, surgió un movimiento intelectual, conocido como el Ateneo de la Juventud, formado por pensadores e intelectuales reconocidos (Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Gómez Róbelo, entre otros) cuyos preceptos fueron: la renovación espiritual y el desarrollo cultural, más que el político. Buscaron los principios de la historia de México, estudiando la época Precolombina, encontrando en la arqueología mexicana un yacimiento de conocimientos de lo auténticamente mexicano. En un primer ciclo de conferencias en 1910 en torno al materialismo dialéctico, Antonio Caso expuso:

*«volved los ojos al suelo de México,  
a los recursos de México,  
a los hombres de México,  
a nuestras costumbres y nuestras tradiciones  
a nuestras esperanzas y anhelos,  
a lo que somos en verdad.»<sup>15</sup>*

Se manifestaron abiertamente en contra del capitalismo y sus efectos en el país, dispuestos a salvar al hombre de las consecuencias enajenadoras. Tenían como finalidad educar a la población, para que ésta conociera su cultura, adquiriera identidad y, con ello, lograr un verdadero progreso nacional. Además, el planteamiento de estos ideales eran viables dentro de su ideología revolucionaria.

Durante la década de los veinte hasta los cuarenta, tal ideología se exteriorizó en dos etapas, la primera fue de política, revolución y lucha de masas, con claros preceptos del marxismo; la segunda fue ontológica, de carácter nacional, excluyente de la lucha revolucionaria.

En esta primera fase política, surgió la literatura que pretendía expresar las necesidades del pueblo (con un mensaje revolucionario), dadas a conocer en algunas publicaciones y principalmente en periódicos como el *Regeneración*, donde aparecían narraciones de Ricardo Flores Magón.

<sup>15</sup> Albert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 480.

Después del movimiento de 1910 germinaron diferentes manifestaciones literarias, como los poemas de Carlos Gutiérrez Cruz, pero al mismo tiempo nació el movimiento *estridentista* que fue un movimiento literario surgido en México y reconocido a nivel mundial, cuyo carácter era el levantamiento de los poetas contra su propia clase, estaba integrado por escritores como Maples Arce, German List Arzubide, Jiménez Rueda, entre otros.

Diego Rivera (1886-1957), sin duda el pintor más importante y controvertido que México ha tenido, con una clara postura política, fundador del Partido Comunista Mexicano; tras catorce de años de trabajo en Europa, Rivera regresó a México en 1921 invitado por el entonces Secretario de Educación José Vasconcelos, a partir de ese momento se convirtió en uno de los personajes nacionales más reconocidos gracias a su enorme producción plástica. Sobresale la gran cantidad de murales realizados; extraordinario dibujante, conocedor de todas las técnicas pictóricas; quizás a él se deba la creación de la imagen del mestizaje mexicano y, consecuentemente, una imagen nacionalista.

Fiel a los preceptos de la literatura contemporánea, Diego dignificó el pasado prehispánico, el arte popular, reprodujo el mestizaje; en su obra reveló la imagen de una nación que emergía de un pasado de carencias y opresión, mediante su pintura incitó a la libertad del individuo, ridiculizando a los represores y enalteciendo a la clase obrera e indígena.

Rivera reivindicó el arte del pasado prehispánico y novohispano, el mundo volteó a ver a México. Tras generaciones de intelectuales mexicanos, se podría decir que Rivera es la punta de lanza del nacionalismo mexicano:

*«El cambio de actitud, ideológica y artística, que se manifiesta entre la novela de la segunda mitad del siglo XIX y la novela realista-crítica de principios de nuestro siglo se comprueba al leer tres fragmentos que refieren, más o menos, el mismo tema.»<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> Andrés Lira Gonzales, *et. al., El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986, p.372.

Los fragmentos a los que Carballo hizo alusión, son los escritos en tres obras representativas *La bola* de Emilio Rabasa, publicada en 1887 igual que *Nieves*, de José López Portillo y Rojas, y *Los de abajo* de Mariano Azuela escrita en el año de 1915. Lo interesante es que la literatura en ese momento estaba empapada de aires revolucionarios, como antes se mencionó, la inconformidad social se venía dando décadas antes.

El Porfiriato que durante al menos dos décadas personificó la estructura de un régimen estable y próspero, se desbordó ante las contradicciones de su esplendor. Si bien es cierto que durante el Porfiriato se logró alcanzar una pacificación al frenar las luchas por el poder que caracterizaron el siglo XIX, que permitió a México desarrollarse en materia férrea, minera, higiene, ciencia, urbanismo, por poner algunos ejemplos, también es cierto que el «progreso» no alcanzó a toda la población, se estableció un contraste importante entre el esplendor de la Ciudad de México y la marginación de los pueblos aledaños.

Desde 1906 el gobierno de Don Porfirio hizo frente a un fenómeno coyuntural de crisis económica, agravada por epidemias y condiciones climáticas que arruinaron las cosechas, sumado a los inexistentes derechos laborales que generaron la inconformidad del creciente sector obrero y que, por si fuera poco, se empató con el surgimiento de grupos políticos como al que perteneció Francisco I. Madero: Partido Antireeleccionista.

*«Los disparos comenzaron el 20 de noviembre de 1910. En ese otoño fatídico, Porfirio Díaz estaba en su octavo periodo como presidente, y celebraba el centenario de la independencia y sus ochenta años. El mensaje implícito era sencillo: él y México eran lo mismo. Las celebraciones fueron extraordinarias: toda una temporada de desfiles, fiestas, recepciones para dignatarios extranjeros, inauguración de monumentos como el Ángel de la Independencia y el Palacio de Bellas Artes (sin terminar, pero ya lucía su extraordinario telón de Tiffany). Díaz fue elogiado por la prensa extranjera se*

*le aclamó por los grandes logros de su régimen, por proyectos tan fundamentales como la construcción del sistema hidráulico que llevó el agua a la ciudad de México. Todos coincidían que la paz y el progreso eran maravillosos.»<sup>17</sup>*

Cuando Madero convocó a las armas no buscaba desatar un conflicto que involucrara una reforma agraria o una reestructuración de los estratos sociales, pese a ello, las circunstancias ya descritas re-direccionaron los objetivos, al movilizar a diferentes grupos motivados por razones distintas, como fue el caso de Francisco Villa, Emiliano Zapata o Venustiano Carranza.

Durante los años treinta la literatura que fungía como referente de la mayor parte de los escritores, era lo que llamaban «pequeñoburgués», por ejemplo: Teja Zabre, Bustos Cerecedo, Manuel E. Santiago, entre otros. Sin embargo, sus conceptos eran constantemente contradichos y puestos en tela de juicio, ante ello Martínez Lavalle enumeró como verdaderos escritores revolucionarios a Azuela y Muñoz. Aunque las opiniones discernían sobre la esencia del carácter revolucionario en la literatura, había unanimidad respecto a qué debía ser revolucionario.

### ❖ 1.3 *Rulfo entre lo maravilloso, lo mágico y lo fantástico*

*«El mundo rulfiano ha producido un curioso efecto secundario. Avalado por un espectro, el autor recibe un trato de figura legendaria, cuyos méritos son indiscutibles y, por lo tanto, no necesariamente demostrables.»*

✎ JUAN VILLORO

El presente apartado no pretende en ninguna forma encasillar o etiquetar la obra literaria de Juan Rulfo, antes bien, busca desplegar un abanico que permita ver

<sup>17</sup> Pablo Ortiz Monasterio, *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940.* México, Editorial Océano, 2010, p.16.

al lector las distintas y potenciales vertientes que hacen del escritor en pugna un semillero (quizá) inagotable de estudio e inspiración.

Por otra parte, se advierte que las siguientes líneas no plasman un compendio literario, en consiguiente, lo aquí presentado es un paisaje que ilustra el desbordado debate que genera la necesidad humana y académica de nombrar, clasificar y registrar el mundo rulfiano.

Juan Rulfo y su obra literaria ha sido sujeta a una multiplicidad de análisis, sobre todo por parte de literatos, historiadores, filósofos, diseñadores, comunicólogos, como los más destacados. Sumergirse en el empleo de tecnicismos propios de la literatura puede resultar un arma de doble filo, pese a ello gracias al interés que la obra de Rulfo ha engendrado, no faltará tela que cortar para poder plantear un breve contexto de su género.

Para autores como José Miguel Oviedo<sup>18</sup> es claro que el manejo de figuras como la fragmentación del tiempo y la percepción modificada de la realidad –presentes en *Pedro Páramo*– fueron retomados por otros escritores durante los años sesenta, en lo que se conoció como el *boom* de la literatura latinoamericana.

Para Alejo Carpentier tanto *El llano en llamas* como *Pedro Páramo* quedaron inscritos dentro de lo *real maravilloso*. Por su parte, hay quienes ubican a Juan Rulfo como padre del *realismo mágico*, concretamente con su obra *Pedro Páramo*, pues el propio autor comentaba sobre sí:

*«Ignoro la razón que me empuja a escribir, simplemente siento la necesidad de hacerlo, como si quisiera comunicar algo que he vivido o que he creído vivir en sueños. Sólo sé que utilizo más la imaginación que los hechos reales, pues considero que la realidad tiene límites propios que la mantienen alejada del estilo literario.»<sup>19</sup>*

<sup>18</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, alianza Editorial, 2001, p. 72.

<sup>19</sup> *Forjadores de nuestra nación, La Reforma Educativa comienza con la Historia*, México, Noriega Editores/Editorial Limusa, 1994, p. 46.

Posterior a Juan Rulfo, el *realismo mágico* tomó gran fuerza y desembocó en Latinoamérica a través de movimientos literarios, con autores como: Miguel Ángel Asturias (Guatemala), Carlos Fuentes y Laura Esquivel (México), Jorge Luis Borges (Argentina), Alejo Carpentier (Cuba), Isabel Allende (Chile) y García Márquez en (Colombia).

De manera general se puede entender como características primarias del realismo mágico tres aspectos:

- Perspectiva.* Varios narradores, que dan posibilidad al lector de presenciar diferentes puntos de vista. Además estos personajes tienen activas en la conciencia tres partes: el consciente, el inconsciente y el subconsciente.
- Simultaneidad.* Suceden varias cosas al mismo tiempo.
- Distorsiona la línea del tiempo.* En cuanto a tiempos, se habla de cuatro posturas: tiempo cronológico, ruptura de planos temporales, tiempo es-tático y tiempo invertido. Se usa mayormente la ruptura de la línea del tiempo, jugando con el presente, pasado y futuro.

En cuanto a la ejemplar obra de Juan Rulfo refiere, la temporalidad pre-senta una ruptura de planos temporales, esto es, que mezcla el tiempo presente con el pasado, y con el tiempo futuro, hay a lo largo de la historia regresiones y adelantos, lo que entre otras cosas la señala como una obra compleja en es-tructura y revela el conocimiento que tuvo Rulfo de las técnicas de la novela.

Pese a las particulares opiniones, no se puede dejar de mencionar a Sey-mour Menton y a su *Historia verdadera del realismo mágico*<sup>20</sup> en el que aseguró conocer a profundidad los elementos de dicha corriente y poder aplicarlos a cada autor según fuese el caso, luego entonces, bajo su mirada Rulfo representa más bien el género de lo fantástico, ya que su narrativa excede el límite de lo real, mientras que el *realismo mágico* se vale de elementos inesperados o improbables que proporcionen un efecto raro y de asombro sobre el lector.<sup>21</sup>

Para Seymour, como para algunos otros, el cuento de «*Lluvia*» es el más parecido al *realismo mágico* y denomina a dicho cuento como surrealista.<sup>22</sup> Como paréntesis para el lector está el siguiente testimonio de uno de los grandes del realismo mágico, Gabriel García Márquez:

*«El descubrimiento de Juan Rulfo –como de Franz Kafka– será sin duda un capítulo esencial de mis memorias [...].*

*Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa:*

*–¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!*

*Era Pedro Páramo.*

*Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la se-gunda lectura [...] El resto del año no pude leer a otro autor porque todos me parecían menores.»*<sup>23</sup>

En definitiva, si se ha de tomar postura, hay que decir -tras una larga búsqueda- que se ha logrado encontrar en los textos de Juan Rulfo a un autor arduamente nutrido y digno de encabezar más de una corriente literaria.

Finalmente, serán los profesionales de la literatura quienes tal vez lleguen a explicarlo, mismos que con el tiempo seguramente superarán los postulados de las presentes líneas –pues la historia juzga a todos-, además ¿Quién puede despojar a los ávidos estudiosos de Rulfo la aventura de interpretarlo?

### ❖ 1.3.1 La Narrativa de Pedro Páramo

*«Aquí ya sería una situación de carácter*

*casí personal, el escribir poco o el escribir mucho.*

*Lo que importa es escribir de manera excepcional.»*

✎ JUAN JOSÉ ARREOLA

<sup>[1]</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>[2]</sup> Federico Campbell, La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica, México, UNAM/ERA, 2003, p. 449-450.

En el año de 1955 *Pedro Páramo* vio la luz, plasmado a lo largo de 159 páginas encuadernadas, ni su autor y quizá tampoco sus lectores pudieron pronosticar el devenir de aquella pequeña novela, la tinta preservó para la historia los si-guientes hechos:

*«En un País como Alemania, en el que el mercado de libros*

*está constantemente inundado de publicaciones, es natural*

*que una novela más no pueda causar sensación. Las reseñas*

*–son más o menos ochenta, y casi todas ellas extensas– hablan*

*en tono entusiasta y aún ditirámico del autor y de su obra*

*«Obra singular», «Una nueva y poderosa voz en la orquesta de la literatura universal de nuestro tiempo», «En el mundo*

*occidental ha causado sensación el autor mexicano Juan Rul-*

*fo», «Lirismo avasallador, imaginación de vigor elemental,*

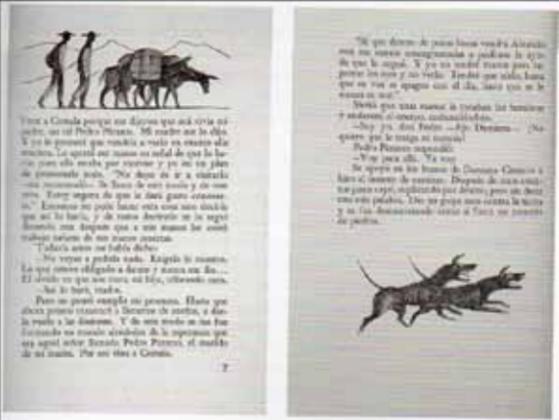
*«Los jóvenes escritores alemanes deberían leer este libro una*

*y otra vez [...] He citado unos cuantos de tantos más.»*<sup>24</sup>

Hay en *Pedro Páramo*, tanto en los personajes como en el pueblo donde se desarrolla la historia, una delgada línea entre la vida y la muerte que se atraviesa constantemente, sin que en ello exista una diferencia tajante, cohabitan entre sí ambos mundos. Los protagonistas que parecen estar muertos son como los que no lo están, tienen memoria, narran sus anécdotas y pareciese que sienten a partir de recordar, envolviendo al lector en una atmósfera alucinante y vivida a la vez.

Dicho pasar entre la vida y la muerte es el vínculo realidad-fantasía den-tro de la narrativa de Rulfo, el autor retoma el tema de la muerte, la aleja del concepto de lo aterrador y la convierte en sólo una fase o estado con la que todo ser humano se encontrará, es lo natural ante la vida, es el universo prehispánico.

La figura de la muerte no es terrible, dado que el realismo mágico apareció después de la Segunda Guerra Mundial cuando la muerte inundó al mundo. Y, en el caso de Juan Rulfo, vivió de cerca una Guerra Cristera, así como las secuelas

<sup>[1]</sup> Ibidem., p. 40.


Primera y última páginas de la primera edición de «Pedro Páramo,

con viñetas de Ricardo Martínez», FCE, 1955.

Foto: Alberto Vital, «Noticias sobre Juan Rulfo».

de la Revolución Mexicana. En esta ficción–realidad la muerte es constante; hace que la vida cobre valores metafísicos.

Algo único de la cultura mexicana es cómo se concibe la muerte, esta no es enemiga, es parte de todos y como parte de todos se celebra, se habla, se re-flexiona. Es parte de una etapa dentro del ciclo infinito. La muestra fehaciente de la idiosincrasia cultural es el tradicional Día de Muertos, fiesta que año con año se celebra en este país, en ella se cree que los difuntos vuelven y se les da la bienvenida con alegría; se les ofrece de comer y tomar (como se hace en vida con cualquier invitado al hogar), se ofrenda lo que más les agradaba en existencia, sus objetos apreciados que pudiesen extrañar, se comparten los goces de la vida.

Semejante tradición dice mucho sobre la relación que en México se tiene con la muerte, quizá al estar inmersos en la cultura mexicana no se valora el significado único e inigualable que representa esta cosmovisión, entonces vale la pena que se compare con otras culturas, como bien lo describió Octavio Paz:



Lo que me queda de vida,

Foto: Olga Angélica Cadena Vargas, Ganadora del primer lugar dentro del festival «A cincuenta años de Pedro Páramo». Obtenida de «Diles que no me maten», p.78.

«Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente.»<sup>25</sup>

Darle sentido a la muerte es también dárselo a la vida, y la cultura mexicana es una cultura afortunada. El poder reír y celebrar a la muerte, manifiesta un carácter único, y un motivo más para enriquecer el patrimonio cultural y material, el arte, la artesanía, la cultura culinaria, literaria e histórica.

Así pues, Juan Rulfo habla de la muerte como si fuese un murmullo, un silencio, una ausencia, más que un acontecimiento, una atmósfera envolvente descrita a través de paisajes desérticos, de viviendas abandonadas, de sombras, penumbras y ecos.

En la actualidad la muerte es suprimida, y al mismo tiempo explotada; los medios de comunicación, el consumismo, la tecnología, trasladan a la sociedad a un ritmo en donde no se reflexiona la vida, mucho menos la muerte. Así, parte de lo mágico que heredó Rulfo es hacer de la muerte parte de la vida.

25 Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 63.

#### ❖ 1.4 Escritores contemporáneos de Juan Rulfo

Los acontecimientos de inicios del siglo xx se convirtieron en eje para una gran parte de la población, así los sucesos dados entorno a la Revolución se hicieron manifiestos a través de la literatura, lo dicho se puede ver en los novelistas y cuentistas Mariano Azuela (1873-1952), Martín Luis Guzmán (1887-1976) y José Rubén Romero (1890-1952) y algunos ensayistas de la talla de Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. En cuanto a cultura popular alcanzan su apogeo los corridos de la revolución que son reconocidos como poesía popular, sus autores son anónimos al tiempo que es colectiva, popular y tradicional.

Una vez superada la inestabilidad revolucionaria comienza el teatro experimental, cuentistas y novelistas aparecen con extraordinaria fuerza, sin olvidar a los ensayistas entre los que sobresalen Alfonso Caso, Garibay y León Portilla. Este auge se debió también al interés por educar al país, el aumento de la producción editorial, el profesionalismo del escritor y de las artes, que alcanzan un reconocimiento mundial, como fue el caso del muralismo.

Más tarde, las generaciones de Talles y de Tierra Nueva son influidas por la sensibilidad y pensamiento de la Segunda Guerra (1939-45). Se desata una época en la que se habla de un México estable, opinión generada gracias a acontecimientos como la Expropiación petrolera o la solidaridad con la República española. Para estos años México se había convertido en uno de los países intelectuales más importantes de América.

Comenzó la difusión a nivel nacional de becas e intercambios de estudiantes a muchos países, los autores mexicanos lograron universalizar sus obras. En cuanto a la literatura mexicana continuó con el nacionalismo mexicano, sin embargo, ya no fue tan cerrado en sí mismo, se abre a la ciencia y al arte universal, penetraron movimientos (ismos) como el existencialismo, el neorrealismo o el abstraccionismo. La poesía se caracterizó por autores como Paz, Chumacero, Amor, Bonifaz Nuño y Sabines.

Continuando con este período, tanto el cuento como la novela consiguieron un auge extraordinario, se siguió escribiendo novelas colonialistas, indigenistas y se añadieron nuevas como la psicológica y la fantástica. Se dio importancia a la estructura, la técnica, el estilo. En este punto es donde se puede situar a Juan Rulfo acompañado de otros autores como Agustín Yáñez, Francisco Rojas González, José Revueltas, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Luis Spota y Carlos Fuentes.

#### ❖ 1.4.1 Agustín Yáñez



1904-1980.

Foto: Archivo Casasola, Fototeca Nacional del INAH, 1953.

Oriundo de Guadalajara, Jalisco, donde realizó estudios y obtuvo el título de Licenciado en Derecho, aunque después se especializó en Filosofía y Letras. De familia devota, por lo que pasó su infancia asistiendo a las iglesias, práctica que posteriormente destacó en sus novelas.

Su carrera de escritor inicia con la publicación de su obra *La Nueva Galicia* en 1928, le siguieron algunas publicadas en la década de los cuarenta tales como *Espejismo de Juchitán*, *Genios y figuras de Guadalajara*, *Flor de juegos antiguos*, *Fray Bartolomé de las Casas*, *Pasión y convalecía*, *Archipiélago de mujeres*, *El contenido*

*social de la literatura iberoamericana*, *Esta es mala suerte*, *Fichas mexicanas*, *El clima espiritual de Jalisco*, *Malibea*, *Isolda y Aldea en tierras cálidas*, *Yahualica*, *Episodios de Navidad* y *Al filo del agua*.

En la década de los cincuenta, publicó *Don Justo Sierra, su vida, sus ideas y sus obras*, la cual había sido su tesis de licenciatura y *La creación*. Sus últimas publicaciones en la década de los sesenta *Ojerosa y pintada* y *La tierra pródiga* por mencionar algunas.

«Su obra vale por la unción y penetración con que están vistos la gente y los paisajes de la provincia; por la manera como abunda en los conflictos de los personajes, a primera vista sencillos y tal vez simples; por el lenguaje, regional y aun municipal en sus cimientos, suyo, universal y artístico en su elaboración definitiva.»<sup>26</sup>

Sin duda, la más destacada de sus obras fue *Al filo del agua*. En la década de los cincuenta, fue gobernador de su estado natal y aunque tuvo reconocimientos por su manera de ejercer la gubernatura, no se le reconoció tanto como su labor literaria. Y poco después durante el gobierno de Adolfo López Mateos como secretario de Educación Pública, sobresalió por haber apoyado la creación del Servicio de Orientación Vocacional en las escuelas y la iniciativa de otorgar los libros de texto gratuitos. Le fue otorgado el Premio Nacional de las Letras en 1973. Gustaba de la comida mexicana y el tabaco, este último fue el causante de un enfisema pulmonar que le costó la vida en 1980.

Se puede considerar a Agustín Yáñez trascendental en el contexto de Juan Rulfo no sólo porque pudo haber influenciado su obra sino porque convergieron como una generación de intelectuales impulsados unos por otros, probablemente fue gracias a Juan José Arreola que Rulfo y Agustín Yáñez cruzaron sus caminos:

«Allí publicó Rulfo su primer cuento reconocido y yo publiqué mi segundo y tercer cuento [...] *Eos* y *Pan son para mí la base*,

26 Emmanuel Carballo. *Agustín Yáñez. En el centenario del autor*. Material de lectura, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 2004, p. 29.

Octavio G Barreda me da el espaldarazo de publicar «Un pacto con el diablo» en *Letras de México*. Después de Leerlo, Agustín Yáñez me escribió a Guadalajara sin conocerme.»<sup>27</sup>

Finalmente, es interesante señalar que para críticos como José Miguel Oviedo la obra de mayor valor literario de Yáñez, *Ojerosa y Pintada* (1960) se vio opacada por sus contemporáneos Fuentes y Juan Rulfo, pues en su *Pedro Páramo* ya había plasmado una «imborrable imagen del campo mexicano, precisamente de la misma región con la que Yáñez estaba familiarizado».<sup>28</sup>

### ❖ 1.4.2 José Revueltas



1914-1976.

Foto: Archivo Casasola, Fototeca Nacional del INAH, s/a.

Definido como escritor polémico, desde los 14 años inició como militante izquierdista, con estudios de primaria Revueltas se formó como escritor autodidacta. Perteneció a numerosos partidos políticos de los que, a su vez, fue expulsado bajo condiciones conflictivas debido a su carácter radical y rebelde.

<sup>27</sup> Entrevista a Juan José Arreola en *De viva vos (entrevistas con escritores)* Marco Antonio Campos, México, Premia Editora, 1986, p. 130.

<sup>28</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 506.

Pese a no tener gran reconocimiento internacional, Revueltas fue un eslabón importante en el desarrollo de la nueva narrativa literaria para el caso de México: «*El Luto humano* de Revueltas, en 1943 y de *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, cuatro años después, no parecían lo que eran: el inicio de una metamorfosis».<sup>29</sup>

Como parte de sus obras emblemáticas están: *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943) y *Dios en la tierra* (1944), *Los días terrenales* en (1949) y *Los errores* (1964) las cuales propiciaron controversia en su época, pero para algunos su mejor legado fue *El apando* (1969) su última novela y posible producto de sus días como preso juvenil.

### ❖ 1.4.3 Juan José Arreola



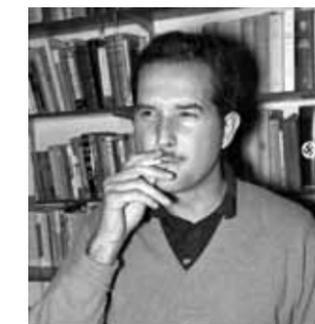
1918-2001.

Foto: tomada por Juan Rulfo, referencia de Alberto Vital, *Noticias sobre Rulfo*, p. 66.

Enérgico, comediante, actor y cuentista era Juan José Arreola, jalisciense, como Juan Rulfo, quien también llevó la literatura mexicana al ámbito internacional,

<sup>29</sup> Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México, FCE, 2005, p. 419.

### ❖ 1.4.4 Carlos Fuentes Macías



1928-2012.

Foto: Archivo Casasola, Fototeca Nacional del INAH, 1958.

Fuentes junto a Juan Rulfo y Octavio Paz son «La trilogía clave de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo xx y con mayor proyección dentro y fuera de México».<sup>33</sup> Al igual que Arreola, Yáñez o Revueltas, Carlos fuentes se nutrió de la novela Revolucionaria, pero, a diferencia de los anteriores, lo hizo dentro de un ambiente abiertamente cosmopolita.

Como hijo de diplomático, Fuentes pasó su infancia en diversos países de Latinoamérica (Panamá, Brasil, Argentina), en Estados Unidos y Suiza, se graduó, como abogado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su posición le permitió desarrollar una literatura mucho más universal que la de otros contemporáneos, lo que también ha generado fuertes críticas al tachar su mirada como «turística».

Algunas de las obras representativas de sus más de veinte libros son: *La región más transparente* (1958), *Aura* (1962) *Cambio de Piel* (1967), *Terra Nostra* (1975) y *La Silla del Águila* (2003), desde luego a ello se le suma una larga lista de premios nacionales e internacionales.

<sup>33</sup> José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, alianza Editorial, 2001, p. 315.

ambos fueron los escritores más notables de «la generación del 18». Aunque como decía Borges «pudo haber nacido en cualquier lugar y en cualquier tiempo»<sup>30</sup>.

Antes de destacar como cuentista, estudió actuación con Fernando Bagner, y trabajó en este oficio bajo la dirección de Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia. Según él mismo, este acercamiento que tuvo al aprender y dramatizar obras y guiones le fueron dando el don del diálogo. Su interés por el arte de la actuación lo llevaron a Francia a continuar sus estudios.

Como cuentista, destacan sus obras y cuentos: *Hizo el bien mientras vivió*, *Varia invención*, *La parábola del trueque*, *Punta de Plata*, *Mujeres, animales y fantasías mecánicas*, *Bestiario*, *La palabra educación*, *Estas páginas mías*, *Confabulario definitivo*, *Cuentos Fantásticos*, *Prosodia y variaciones sintácticas*, por citar algunos.

Juan José Arreola opinaba respecto a este género literario «El cuento es para mí el origen de todo, es que el cuento libera pronto al autor, lo hace salir más rápido del trance de eso que se llama inspiración»<sup>31</sup>. Su ingenio y trabajo se vio compensado con el Premio Jalisco en 1953 y más tarde con el premio Xavier Villaurrutia.

Su obra se caracterizó por la ironía sobre todo cuando abordaba los temas de la mujer, siempre apostó por la imaginación y el juego. Arreola se perpetúa como quien heredó una manera original de literatura, abrió las puertas de la imprenta a Carlos Fuentes y Elena Poniatowska.

Mucho se ha dicho sobre la amistad y posible rivalidad entre Arreola y Rulfo, afortunadamente Arreola pudo plasmar en papel algunas anotaciones respecto a su relación con su paisano: «A mí me molesta que fuimos una especie de caballitos de batalla, una yunta; no hay página de literatura que no se are con esa yunta que formábamos en cierto modo Rulfo y yo».<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Edgardo Bernejo Mora, *Borges y Arreola conversan*, www.cronica.com.mx, jueves 29 de diciembre 2016 (segunda parte).

<sup>31</sup> Jimy Reiz Vega, *El cuento: el origen de todo*. El fes cambre, jimyruizvega.blogspot.mx.

<sup>32</sup> Federico Campbell, *op. cit.*, p.505.

Al igual que Arreola, Fuentes legó para la posteridad un ensayo en el que relató la importante influencia que Juan Rufo ejerció sobre su carrera literaria:

*«No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en Pedro Páramo. Su arte es tal, que la transposición no está: la imaginación mítica renace con el suelo mexicano y cobra, por fortuna, una vuelo sin prestigio, incorpora la temática del campo y la Revolución mexicana a un contexto universal.»<sup>34</sup>*

Para finalizar, es necesario decir que conocer la vida y obra de los autores contemporáneos a Juan Rulfo permite, en primer lugar, enmarcar el contexto literario en el que emergió *Pedro Páramo*. Pese a que es considerado un autor de eje nacionalista, no es posible limitar sus textos a parámetros exclusivos. Como toda buena literatura, encarna entre líneas la naturaleza humana retratada en hombres de rasgos falsos y nombres inventados, pero captura los defectos, virtudes, miedos y vicios de nuestro género.



Como segundo plano, estos autores, pertenecieron al gremio de Rulfo, lo conocieron a él y a sus textos. Compartieron el mismo acontecer histórico y espacio geográfico, pese a que estos testimonios permiten explicar de forma parcial la temática discursiva de nuestro autor, ninguno de ellos empleó los mismos elementos retóricos, ninguno de ellos plasmó en una novela de herencia revolucionaria los ecos, susurros y voces que en *Pedro Páramo* se encuentran. Por el contrario, prácticamente todos sus contemporáneos reconocieron la elocuencia con que aquél escritor de carácter hermético supo dibujar tantas historias entrelazadas por el mismo espectro.

Es posible concluir el presente capítulo entendiendo a Juan Rulfo desde sus contrastes. Explicando su entorno, pero sin poder explicarlo a él y a su obra como meros productos de su entorno, que pudieron ser predecibles; en oposición, tal recorrido reafirma lo especial de sus escritos. Se extiende una invitación al presente lector a que no busque encasillar sus textos, que permita que el mundo rulfiano cobre vida por sí solo.



  
**CAPÍTULO 2**  
*El libro de artista*

**L**OS ARTISTAS VE EN EL LIBRO un campo de infinitas posibilidades para el desarrollo de sus procesos creativos sin importar la especialidad de su actividad artística (pintura, grabado, escultura, fotografía, arte digital) indudablemente cada individuo al abrir un libro experimenta sensaciones emanadas de su experiencia de vida profesional, cualquiera que sea, conocimiento científico, religioso, político, por su parte los artistas conciben al libro de forma muy personal, como un gran escaparate para dar paso a la magia del arte. Antón Chejov en su cuento de *La apuesta* dice respecto a los libros:

*«Sus libros me dieron sabiduría. Cuanto fue capaz de crear la infatigable mente humana a través de los siglos está concentrada en mi cerebro. Sé que soy más inteligente que todos vosotros... y desprecio vuestros libros, desprecio todos los bienes y toda la sabiduría del mundo.»<sup>35</sup>*

Por un lado hace alarde de lo que los libros le han regalado y por otro los soslaya y detesta, obviamente se trata de un artilugio literario que conmueve y

35 *Antología de cuentos breves*, México, UNAM/CCH Vallejo, 1981, p. 44.

pone a flor de piel la sensibilidad para poder ser compasivo con el personaje de su cuento, cada uno lo imagina a su manera.

La imagen de un libro es contundente, no deja duda, es directa y le agrega un plus al texto, pero sobre todo contribuye a enriquecer el libro. Sin menoscabar los libros sin imágenes, la imagen hecha a mano los convierte en obras de arte, al parecer, la imagen es el punto de inicio en la historia del libro.

En el caso del libro de artista se entiende como una forma diferente de hacer libros, donde el artista hace gala de su gran repertorio creativo, puede usar simultáneamente la palabra, la imagen, tacto, sonido, inclusive el olor; el artista puede o no escribir los textos, y con regularidad guardan relación estrecha con las imágenes.

*«Para la historiadora Jobanna Druker el libro de artista representa la quinta esencia de las formas del arte del siglo xx. El otorgamiento de este importante estatus deviene de dos hechos incontestables: por una parte se trata de un medio que asume e introduce la dimensión temporal en la creación artística, dada su naturaleza narrativa y secuencial. Es un soporte idóneo para recoger todas aquellas experiencias basadas en la actividad o del objeto artístico haciendo virtud de la radical que adquiere para el arte contemporáneo.»<sup>36</sup>*

Su antecedente se sitúa en los años sesenta en las publicaciones y objetos múltiples del grupo *fluxus*, así como los libros del artista norteamericano Edwar Ruscha, uno de ellos llamados *Twentysix gasolina stations (1963)*, realizada a partir de un proceso foto-documental dentro de sus referencias figura el libro de artista como soporte de experiencias gráfico-plásticas por artistas vanguardistas futuristas, supremacistas, constructivistas, cubistas, surrealistas y dadaístas.

En este capítulo se realiza un recorrido a lo largo de la historia del libro, pues parte importante de las técnicas empleadas para realizar libros-objeto se inspiran en los viejos procesos de hacer libros. Tras complementar las caracterís-

ticas del libro de artista, presento un apartado destinado a exponer un segundo aspecto trascendental de los libros: la caligrafía.

## ❖ 2.1 Los primeros libros

Al definir el libro se corre el riesgo de excluir una parte importante de su historia, ya que desde su aparición y hasta su inclusión en los medios electrónicos (digital y virtual) ha cambiado diametralmente su formato. Este objeto llamado libro ha sido fuente de inspiración mágica, política, religiosa, artística y pedagógica. Actualmente la producción de un libro depende de tres factores indisolubles, quien lo escribe, quien lo edita y quien lo lee, siendo este último el elemento vital de dicha triada. Pese a lo que podría suponerse, su historia no se inicia con la invención de la imprenta de Gutenberg.

Para partir, hay que comenzar en el mundo antiguo, las primeras muestras de escrituras pictórica realizadas sobre las rocas de cuevas como Lascaux de 17 mil años atrás y como la cueva de Las Monedas en España, realizadas en la Edad de Hielo, aunque la escritura como sistema codificado es muy posterior.

Fue hasta el cuarto milenio a.C. cuando en Sumeria nació la escritura conocida como *cuneiforme*, para el segundo milenio se instituyen escuelas que enseñaban el arte de la escritura de donde surgen los primeros escribas, personajes cultos y privilegiados, al igual que los sacerdotes.

Dato importante en la historia del libro es la aparición del papel en China atribuido al eunuco de la corte imperial llamado *Cai Lun* en el año 105 d.C., ya que es lo más parecido a la forma de producción de papel actual, la materia prima empleada se extraía de trapos viejos, redes de pesca, corteza de árboles y tallos de plantas, como el cáñamo y la mora.

Los antecedentes del papel se remontan al papiro que se fabricó con juncos en las ciénagas del delta del río Nilo y del cual al parecer procede el nombre del papel.

*«...una pronunciación morisca del greco-latino papyrus (papiro), término que abarcaba incluso el pergamino como fue*



*Escritura cuneiforme, la imagen permite apreciar que las incisiones eran hechas en forma de cuña, lo que dio origen a su nombre  
Foto: «Todo sobre la caligrafía», p. 7*

*a dar su nombre al paper (como primitivamente se designó en castellano y aun se sigue nombrando en catalán lengua tenazmente conservadora) y de España se propaga por todo el mundo occidental.»<sup>37</sup>*

La construcción del papiro se realizó con tallos entrecruzados y se compactaban prensándolos a manera del papel amate que se fabrica en la sierra norte de Puebla y se utilizaba solamente la cara más lisa, con la posibilidad de pegar varias láminas y colocarles en un extremo una tira de madera para poder hacer sus rollos más manejables.

El pergamino debe su nombre a la región de Pérgamo, actual Turquía, donde se presume fue inventado; éste se obtiene principalmente de pieles de bovinos aunque también se usó la piel de ovinos y otros animales pequeños como ardillas y conejos. La piel se deja secar y se raspa con piedra pómez para adelgazarla y suavizarla lo cual le permitía poder doblarse sin romperse, así como raspar para borrar; con todo, resulta un soporte caro, por ello en la actualidad sólo se emplea para situaciones especiales.

<sup>37</sup> Rafael León, *Papel hecho en casa*, España, ediciones de aquí, 2001, p.10



*Parte de un manuscrito sobre hoja de palma, soporte habitual del sur de Asia.  
Foto: «Todo sobre la caligrafía», p. 21*

El invento del alfabeto fonético griego representó un gran avance dentro de la escritura, este emulaba los sonidos de la voz humana, permitía su aprendizaje de manera fácil y a cualquier individuo, debido a que el número de caracteres era menor que otras escrituras cuya comprensión podía tardar décadas. El alfabeto fonético griego tuvo que pasar por un proceso depurador, pues no existían separaciones entre palabras, lo que hacía confusa su lectura y sólo entendible cuando se leía en voz alta, haciendo indispensable el componente oral.

La creación de los rollos romanos se debió al amplio territorio que dominaron, ya que exigía que la administración pública fuera documentada por burócratas, los cuales requerían contar con conocimientos básicos de escritura. La recitación oral también fue conservada por los romanos, para ello contrataban a un lector que leyera en las casas y en eventos privados. En el siglo I d.C. se leían poemas épicos a un público invitado, de esta manera se compartían los

<sup>36</sup> Juan Martínez Moro, *La ilustración como categoría, Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, España, Ediciones Trea, 2006, p.196.

libros con la gente iletrada; poniendo de manifiesto las colecciones de rollos. La acumulación de dichos rollos desencadenó en la formación de las primeras bibliotecas dentro del mundo romano.

Con la aparición del códice en el siglo I d.C., se dio un salto trascendental para la forma del libro actual, ya que se conforma de páginas individuales sujetas entre sí por un lado, que forman el lomo que en su mayoría estaba del lado izquierdo. Sus páginas se elaboraban con pergamino seleccionado y eran casi del mismo tamaño, usado por ambos lados, se cubrían con tablas finamente decoradas con oro y plata, sobre todo cuando se trataba de códices destinados a alguna catedral. A pesar de lo impráctico que resultaba el rollo, continuó vigente hasta entrada la Edad Media, en ciertos espacios como en el teatro y la monarquía inglesa, donde las leyes eran autenticadas con el sello real.

Durante el siglo VI, los monasterios se convirtieron en un espacio de lectura obligada para los monjes, el estudio era dedicado a la literatura cristiana. Al principio estos monasterios carecían de un lugar específico para la lectura, con el tiempo se implementaron salas de lectura con estantería donde se colocaban los libros, incluso, los más valiosos eran encadenados al mismo, también había una sección de préstamos como hoy en día.

La creciente práctica de la lectura y, en consecuencia, la instauración de bibliotecas, hizo necesaria la copia de libros por talentosos escribas y habilidosos ilustradores. Se sabe que algunos escribas eran capaces de reproducir obras religiosas aún sin entender el latín, griego o hebreo. Normalmente estas copias las realizaban monjes residentes o visitantes que viajaban para copiar algunos textos para su monasterio; otros, los más eruditos podían viajar a diferentes templos con el único fin de consultar algún libro que solamente se encontrara disponible ahí, del mismo modo ciertos conventos los retribuían con dinero y estancia.

Cabe señalar que todos los monasterios contaban con sus libros litúrgicos bellamente decorados, los cuales contenían además del ritual de misa un *gradual* poseedor de la letra y música que debería cantarse como parte de la ceremonia. A lo largo del siglo XII y XIII esta práctica se profesionaliza, de modo que eran



Miniatura de Monje escribano.

Ilustración: «Historia universal I, Guía escolar Vox», p.118

contratados para realizar distintas partes de un mismo texto tanto al interior de los monasterios (*scriptoria*), como fuera de ellos.

Fue tal la cantidad de libros copiados e iluminados durante este periodo, que sería imposible enumerarlos y mucho menos describirlos, puesto que la cantidad, el hurto y desmembramiento de muchos de ellos realizado desde la época de las cruzadas y hasta la fecha, lo impedirían.

Existen ejemplos en donde resulta manifiesto el tiempo que se empleaba para su elaboración, así como los altos costos que cada uno de estos libros implicaba. Por ejemplo, el conocido libro *Kells* nacido en la isla de Lona, Escocia, dentro del cual los escribas desarrollaron un estilo artístico particular (conocido como insular) fue iniciado a principios del año 560 para concluirse a principios del siglo IX en Kells, Irlanda.

Asediados por las incursiones vikingas, los monjes buscaron refugio para salvaguardar su obra y su costosa elaboración. Ello quedó expresado en algunas decoraciones que subsistieron esbozadas:

«Para el siglo XIII los salmos se convirtieron en objeto de devoción privada. Un salterio consiste en los 150 salmos, más un calendario de festividades de la iglesia y otros textos. Fue

*el primer libro de oraciones importantes para los laicos y un vehículo de abundantísima ornamentación.»<sup>38</sup>*

En efecto, los salterios se decoraban con pigmentos finos muy caros como el azul lapislázuli y verde malaquita, con pan de oro y plata. Los artistas y los mecenas muchas veces no se conocían, pero se sabe de algunos artistas famosos que realizaban el trabajo para personajes sobresalientes. Estos libros tardaban varios años en ser terminados, inclusive en muchas ocasiones los comenzaba un artista y los terminaba otro o, en su caso, eran varias manos las que lo elaboraban, lo que ocasionaba que se finalizaran cuando los clientes ya habían fallecido.

El *libro de horas* se convirtió en el sustituto del *salterio* durante el siglo XIV; se trata de un libro personalizado para el rezo diario. Su nombre se debe al texto central que es la oración de la virgen, estaba organizado para cada momento del día y cada estación del año, la promoción de esta práctica y la expansión de riqueza generó una demanda de libros entre los fieles cristianos o, mejor dicho, entre la aristocracia y la burguesía emergente.

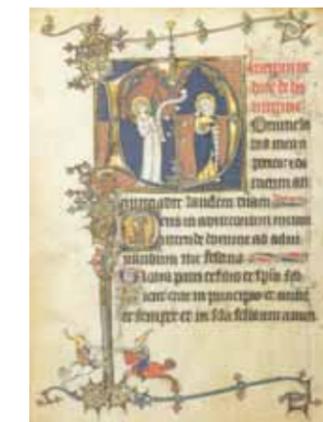
Otros libros bellamente iluminados fueron los bestiarios o «libros de animales», populares entre los siglos XII y XIII, eran una alegoría de animales reales e imaginarios basados en el *Fisiólogo*, texto griego hecho en los primeros siglos del cristianismo:

«...escrito originalmente en griego en el siglo IV de nuestra era, probablemente en Alejandría, bebe en fuentes indias, judías y egipcias, pero también en autores como Herodoto o San Isidro, las ilustraciones que lo acompañan tienen también distintos orígenes.»<sup>39</sup>

También se dio pie a los *evangelarios* o relatos de la vida de Cristo atribuidos a los santos Mateo, Marcos, Lucas y Juan; importantísimos durante los siglos VII al XII. Los *sacramentarios*, libros de bendiciones, breviarios, antifonarios, biblias,

<sup>38</sup> John Walsh (Dir.), *Obras maestras de J. Paul Getty Museum: Manuscritos iluminados*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997, p. 37.

<sup>39</sup> *El fisiólogo*, España, El Obelisco Editorial, 2000, p. 10.



Libro de Horas, Lámina: Inicial D con La Anunciación, hacia 1300.

Ilustración: «Historia universal I, Guía escolar Vox», p. 46.

misales, antiguo y nuevo testamento, todos ellos fueron iluminados y contribuyeron durante varios siglos a crear una unidad estilística entre arquitectura, pintura, escritura y por supuesto la iluminación de manuscritos, durante el siglo XV.

Por otra parte, *El Corán* -libro sagrado del Islam- fue escrito por el profeta Mahoma en el año 570 en la Meca, a los cuarenta años recibió una serie de revelaciones y comenzó a predicarlas, es el libro que más se ha leído en su idioma original. Los fragmentos que se conservan desde su origen están escritos sobre pergamino, en árabe clásico y se lee de derecha a izquierda sin puntuación ni mayúscula, se divide en catorce secciones «*suras*» y éstas a su vez en pasajes llamados «*ayas*», con el surgimiento del códice los musulmanes lo adoptaron de inmediato para escribir el *Corán*, con pergamino, encuadernado o en hojas sueltas resguardado en una caja protegido por una bolsa o funda. Cabe mencionar, que su manejo por parte de sus lectores es llevado con un gran respeto, por lo que deben lavarse antes de usarla y nunca debe tocar el suelo sucio.

Un dato importante que vale la pena señalar es que, a través de los árabes el papel llegó a Europa; se dice que ellos obtuvieron la tecnología para hacer

papel a través de unos marinos chinos capturados en batalla en el año 751; lo cual contribuyó a la formación de grandes bibliotecas en el territorio árabe; según los datos, para el año 790 existía un molino de papel en Bagdad.

Por su parte, *La Tora* es el libro sagrado para los judíos, consta de cinco libros que se desarrollan en torno a la vida de Moisés (*Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*), fueron comunicados directamente a Moisés en el monte Sinaí; siempre son escritos a mano y sobre un rollo de pergamino doble y al igual que otros libros sagrados debe tratarse con sumo respeto, y cuando no se usan se guardan en el arca o punto central de la Sinagoga.

A pesar de que para los judíos los libros no son tan importantes para la adoración individual, los textos que se recitaban durante las ceremonias en el hogar se hacían de memoria y en forma oral. Sin embargo, durante la Edad Media los libros hebreos se copiaban a mano pero a diferencia del *scriptorium* monástico, los judíos que realizaban este trabajo eran académicos independientes.

El pensamiento humanista del siglo xv, el surgimiento de nuevas ciudades, centros comerciales y financieros, así como la propagación de universidades abrieron un mercado muy amplio para los libros, tanto para la élite religiosa como laica, lo que aceleró la producción de libros hechos a mano.

Como se puede apreciar las condiciones eran aptas para que Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg inventara los tipos móviles, experimentando con metales como plomo, antimonio, cobre y estaño (había avances en la industria del metal muy importantes). Como es lógico, al principio la producción era muy lenta en tanto se perfeccionaba, también el costo del papel hecho a mano era muy caro (debido a las técnicas que todavía eran las que habían aprendido de los árabes) significaba casi el 50% del costo final, también hubo que perfeccionar la tinta a base de aceite para que tuviera secado rápido e indeleble.

En 1450, Gutenberg imprimió la *Biblia* de cuarenta y dos líneas por página, práctica que le llevó más de dos años, requirió unas quinientas pieles de becerro, su tinta fue fabricada a base de hollín de humo de las lámparas mezclado con barniz y huevo, cada página se ilustró y rubricó a mano.

Aunque los tipos móviles hechos en madera ya se habían empleado en el siglo xi en China y en el xiii en Corea; Gutenberg los realizó en metal, pues a diferencia de la tecnología en madera que imprimía sobre papel de china, el papel europeo requería de mayor presión.

Las técnicas de impresión se desarrollaron paralelamente a numerosos oficios como fue la fabricación de papel, los diseñadores de tipos, encuadernadores; todos ellos organizados en gremios. Durante el siglo xvi los maestros impresores tenían que ser «libreros», saber varias lenguas, cultivar las relaciones con eruditos, gobernantes y mecenas; actuaban como correctores y editores, gracias a todo esto se crean las bases de la industria editorial.

Al principio, el equipo de Gutenberg se trasladaba a lo largo de la Europa occidental, Países bajos, Alemania e Italia. Posteriormente, entre 1480 y 1530 el invento se diseminó por el resto de Europa, el pensamiento liberal y la conquista de nuevos territorios aceleró la producción de libros en todo el continente.

Los primeros libros impresos se parecían a los manuscritos copiados a mano, contenían un frontispicio abigarrado, grabado en metal, muchas veces contenían retratos gracias a los cuales conocemos algunos personajes importantes de aquel entonces. Estos primeros libros no tenían números de página, el lector debía escribirlos a mano, en poco tiempo el libro impreso comenzó a incluir casi todos los elementos del libro actual, contribuyendo a la modernización del libro, e irónicamente lo hicieron con autores de la antigüedad romana y griega: Horacio, Platón, Aristóteles, Plinio, Dante y Petrarca. Aparecieron en Italia una serie de libros de bolsillo de los clásicos que fueron una revolución editorial, se conocían como los «Clásicos Aldinos» ya que su impresor se llamaba Aldo Monucio.

Un episodio histórico fundamental para entender la evolución del libro es la *Ilustración francesa*, justo en esta época existía un sistema político represor, por tanto, los impresos fueron el vehículo perfecto para difundir las ideas liberales de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y Diderot; escritores, editores, impresores y vendedores de libros fueron perseguidos y sometidos hasta que en 1789 estalla la Revolución con la toma de la Bastilla. El libro sigue siendo un instrumento

de liberación, ya que a través de su contenido los individuos de cualquier latitud, raza o credo pueden viajar a nuevos e inimaginables mundos.

## ❖ 2.2 Los otros libros

«El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas blancas, como el lenguaje más completo es el que queda más allá de lo que las palabras del hombre pueden decir.»

✎ ULISES CARRIÓN

A inicio de este capítulo se plantea una pequeña introducción en torno a lo que es el libro de artista. Es posible decir que la diferenciación fundamental con el «libro común» es que el libro de artista es una obra de arte, concebida y realizada por un artista visual en su totalidad. Como Ulises Carrión definió en su libro *El arte nuevo de hacer libros*: «Está, en su totalidad, concebido por un artista que concreta sus ideas y dirige su ejecución».<sup>40</sup>

Curiosamente, con frecuencia se define al libro de artista mediante parámetros de «lo que no es», por eso este capítulo se destina a plantear cuales son los elementos que caracterizan al libro de artista, así como algunas de sus manifestaciones, pues si bien el requisito es la autoría de un artista también hay algunas variables que vale la pena señalar.

Características del libro de artista:

- El artista está presente en la totalidad del proceso, desde su autoría intelectual, pasando por su creación, hasta su edición final.
- Estos libros rompen con todo lo establecido, con el formato y contenido ya fundado.
- El artista es libre de incluir o no texto.
- El artista dirige al lector a través del libro.



Santiago Rebolledo, «Caja de bolear».

Ilustración: Raúl Renán, «Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial», p. 81.

- El libro puede estar elaborado de cualquier materia que el artista desee o posea.
- El lector tiene un papel activo.
- No responden a estándares de producción en masa.

Algunas de las vertientes sobre las que se desemboca el libro de artista son:

- *El libro ilustrado*. Se trata de un trabajo de lujo y representa la coordinación entre el artista y el escritor, esta impreso en papel de calidad. Cuenta con tipografía refinada y cuidadosa. Su tiraje es muy limitado por su alto costo de producción.
- *El libro objeto*. Es un ejemplar único cuyo discurso narrativo es el libro *per se*, por ello no tiene función de comunicación. Su apariencia exterior es lo que la define como objeto antes que como libro.
- *El libro híbrido*. Este término responde a aquellos libros que se elaboran con alguna de las características anteriores de manera parcial o, también, pueden tratarse de aquellos que trabajen sobre soportes previamente elaborados como: viejos libros o revistas.

<sup>40</sup> Ulises Carrión, *El nuevo arte de hacer libros*, México, El Archiaero, 1988, s/p.



Peter Greenaway, de la película *El libro de cabecera*, *El libro humano*.

Ilustración: Raúl Renán, «Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial», p. 79.



Rodolfo Zanabria, *Libro brocheta*.

Ilustración: Raúl Renán, «Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial», p. 83.

Profundizando en el tema del libro ilustrado, comúnmente se entiende que un libro ilustrado es un producto editorial decorado con imágenes que guardan relación estrecha con el texto, donde las técnicas de ilustración o tecnologías empleadas dependen del momento histórico en que se elaboran. Originalmente se usaron técnicas de dibujo y pintura tradicional como la acuarela y temple (de huevo y caseína), posteriormente -ante la llegada de la fotografía- dicho formato se ha vulgarizado al punto que los libros ilustrados forman parte de nuestra cotidianidad.

Aunque el interés de esta investigación versa en torno a aquellos libros que han trascendido gracias a su valor artístico, y no necesariamente a la calidad del texto, las ilustraciones realizadas por los artistas se convirtieron, la mayoría de las veces, en obras de culto, el caso de Gustave Doré, es uno de los mejores ejemplos.

Como es sabido, a lo largo de la historia los artistas han pintado obras que evocan diferentes pasajes bíblicos, hazañas bélicas de reyes, conquistadores, epopeyas de personajes y dioses mitológicos, inspirados generalmente en textos que fueron escritos en el pasado. Durante el siglo XVIII y XIX el mayor abrevadero para los artistas fue la poesía, Eugene Delacroix es considerado por Charles Baudelaire como el artista preferido de los poetas; con este ejemplo es posible

ver la estrecha relación que siempre ha existido entre la literatura y el arte, pero sobre todo entre la pintura y la ilustración.

Más interesantes resultan los escritores que además de escribir fueron excelentes dibujantes y pintores como Johann W. Goethe, Vantes Hugo y Anthony Ashley (Tercer Conde de Saftesbury) escritor de quien se cree realizó ilustraciones para sus libros. Otro gran ejemplo fue el poeta, ilustrador y editor William Blake, que como ningún, otro logró fusionar palabra e imagen como se hacía en la Edad Media, pues para su época dicha práctica estaba perdida.

Martínez Moro menciona la importancia que Blake tiene hoy día para las artes gráficas, puesto que desarrolló un sistema de transferencia del texto a la plancha. Para nosotros su importancia radica en la extraordinaria capacidad de escribir y pintar, al tiempo que logró editar sus obras; Blake es sin duda el precedente de lo que hoy se conoce como el libro de artista, en donde el creador logra la cohesión de varias disciplinas artísticas a la vez.

Por otro lado, durante la transición del siglo XVIII al XIX surgen diferentes avances tecnológicos e inventos, destaca la invención de la litografía por Alois Senefelder, músico austriaco, que con su nuevo y económico método de impresión avizó el surgimiento de la nueva era, especializada en ilustrar textos in-



Idea y diseño original: Raúl Renán; Editor: Alfredo Herrera.

Ilustración: Raúl Renán, «Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial», p. 83.

fantiles, científicos, políticos, etc. Con el arribo de este invento surge el ilustrador como una especialidad, aparecen nombres como Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley y Walter Crane, este último además teorizó respecto a la arquitectura y diseño del libro ilustrado añadió (además del texto y la imagen) la tipografía, el papel y la encuadernación.

En este mismo siglo, Richard Wagner escribe *La obra de arte del futuro*, donde teorizó sobre la inclusión de todos los géneros de las artes, se superan las limitaciones de cada una de estas disciplinas para lograr «*la gran obra de arte unificada*», inspirado en el concepto de la sinestesia que presupone la unión de las diferentes artes con la promesa de gozar de una experiencia estética.

La importancia que el grabado adquiere para la producción de los libros ilustrados queda de manifiesto con la edición de carpetas de grabados encuadernados que John Flaxman llevó a cabo para las obras de Homero, Esquilo y Dante; las cuales realizó con pluma, y se acercó de manera extraordinaria a las calidades de un grabado al buril, con la buena intención de facilitar el trabajo al grabador Piroli.

La relación artista-grabador antes mencionada se dio a lo largo del siglo XIX, el mejor ejemplo (o el más conocido), es el caso de Gustave Doré y su estre-

cha relación con los grabadores Pannemaker o Pisan. Durante este mismo siglo se desarrolla notablemente la industria editorial, surgen diferentes niveles de calidad y precio, dependiendo de la fama del artista y de los procesos empleados en su producción; sin embargo, con la llegada de los procesos fotomecánicos, los sistemas antiguos realizados artesanalmente toman gran importancia y se convierten en piezas de colección.

Aunque el sector más prolífero de esta época es sin duda el libro ilustrado infantil, cuyos logros de mercado impulsaron notablemente esta industria; algunos ejemplos fueron: *La Bella y la Bestia* de Marie Leprince de Beaumont, ilustrada por Walter Crane, o *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Ambos ejemplos son una muestra de cómo la ilustración puede convertir lo inverosímil o fantástico en imágenes icónicas que permanecen a través del tiempo y dejan de manifiesto la importancia de esta simbiosis, texto-ilustración.

Otro ejemplo de esta época es Max Klinger, quien al igual que Richard Wagner, perseguía la idea del arte total. Consideraba al grabado como la mejor forma de llegar a la libertad y que hay contenidos en el arte donde la pintura no puede ser empleada o solo de manera parcial, realizó catorce series de grabados con temas existenciales: muerte, amor y realidad social.

Además de emplear diferentes técnicas y formatos, en su serie de estampas Klinger destacó el uso de orlas y viñetas que dan una atractiva lectura y narrativa a sus imágenes. Cambió notablemente el estado de deterioro y anquilosamiento en que se encontraba el grabado alemán, abonó el terreno para que germinara la obra de artistas como Kate Kollwitz y Edward Munch.

Ya en los albores del siglo XX, Ambroise Vollard promovió la edición de un gran número de carpetas, estampas y libros ilustrados, este visionario y marchante de arte, entendió la importancia de fomentar entre los artistas la producción gráfica. Pintores de la talla Henri Toulouse-Lautrec, Odilón Redón, Pablo Picasso y Paul Cezanné, produjeron buena parte de su obra gráfica bajo su patronazgo.

Gracias a Vollard se editaron veintidós libros de artista y otros que no concretaron su edición, es posible afirmar que construyó una base sólida para

que la producción de estos libros siga hasta nuestros días. Además se enfrentó a coleccionistas de libros y bibliófilos que no aceptaban que los pintores fueran ilustradores, ya que se tomaban libertades impropias dadas las necesidades de apego al texto y detallismo que se requieren para ilustrar libros.

No obstante, trabajó intensamente para que la obra gráfica fuera aceptada y consumida por toda esta gente y el público en general. Vollard editó gran número de libros ilustrados por artistas, entre los que destacan *Les fleurs du mal* de Charles Baudelaire, por Émile Bernard y *La Théogonie* de Hesiodo, por Georges Braque.

Finalmente se puede agregar que estos «otros libros» son ante todo un medio de expresión libre, son libros alternativos que cuestionan los actuales preceptos pero que al mismo tiempo evocan con melancolía las antiguas y rudimentarias manifestaciones del pasado.

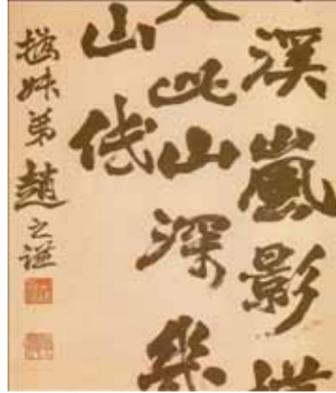
### ❖ 2.3 Caligrafía

*«Aunque la función general del artesano es hacer una cosa legible, su función particular como decorador es hacerla hermosa.»*

✎ EDWARD JOHNSTON

La caligrafía es en términos simples: *escritura bella*, con todo, como disciplina su concepto todavía es más complejo. El vocablo caligrafía se utiliza hoy para referirse a los elementos escritos, pintados y diseñados, sin embargo, esta palabra contiene una gran carga histórica.

Si bien, a lo largo de la historia la escritura se ha transformado, lo cierto es que durante las últimas décadas la escritura ha terminado por mecanizarse, hasta el punto en el que hoy se encuentra perfectamente construida y prediseñada por una computadora, como resultado, ahora es difícil entender el riguroso trabajo que los escribas hacen. Luego entonces, la caligrafía es resultado de disciplina, conocimiento, sensibilidad y entrega.



La escritura china era dominada por muy pocas personas a causa de su complejidad. Ilustración tomada de: «Historia Universal I, Guía escolar Vox», p.51.

La caligrafía tradicional emplea herramientas que requieren de práctica para su manejo y control, tal como el músico practica con su instrumento o el danzante con su cuerpo, el escriba debe conocer todas sus herramientas para lograr la pureza del trazo. Por ejemplo, para las culturas orientales, la caligrafía está reconocida a la altura de cualquiera de las bellas artes, posee una amplia tradición ya que profesaban este hábito desde el siglo I, se integra a otras actividades artísticas y requiere una ardua disciplina. La escritura en Oriente es inseparable de un proceso filosófico y espiritual; comprende más que el sólo escribir y lograr un buen resultado, es un proceso paulatino que lleva años de preparación y práctica, es inseparable de la pintura y es posible que tenga mayor importancia.

Por su parte, en la escritura china cada figura es una palabra, es de carácter pictográfico, se escribe de manera vertical de derecha a izquierda. La postura del cuerpo, la manera de tomar el pincel y la respiración del que escribe son rigurosas, con el propósito de favorecer el ritmo y la expresión en el trazo, la escritura china posee riqueza en cada línea, en un solo trazo se percibe su maestría, calidad y definición.

En el caso de la cultura árabe, su alfabeto consta de veintinueve signos que representan sonidos, en su mayoría, consonantes. Su origen es el alfabeto fenicio, pero ha evolucionado y existen muchas variantes dentro de éste. Para esta sociedad los calígrafos son altamente respetados por sus maravillosos escritos plasmados sobre azulejos y pergaminos, que al ser signos indescifrables para muchos se percibe más su belleza, basta con ver sólo una parte de su acervo, para calibrar la calidad y maravilla de sus cualidades plásticas.

La caligrafía islámica, de acuerdo con el *Corán*, es un don que Dios otorgó a los humanos, por dicha razón la mayoría de sus escritos son de carácter religioso, exponen y reproducen textos sagrados. Semejante actividad confiere a unas cuantas personas que cuentan con la autorización, para esta cultura la representación se limita a ser únicamente con fines ornamentales, así la escritura es un medio de expresión artística.

### ❖ 2.3.1 De las primeras letras al arte de escribir

La escritura romana y la cristiana primitiva son la base formal de la caligrafía moderna, pero, para llegar a esta forma de escritura tuvo que transcurrir un largo proceso desde la aparición de los primeros trazos de la especie humana. Fue en las cavernas de Lascaux y Altamira 30,000 a.C., donde se encuentran los principios de la representación humana.

Con el pasar de las civilizaciones apareció la escritura primitiva, fueron los sumerios quienes la desarrollaron 4,000 años antes de nuestra era. Los sumerios habitaban la región de Mesopotamia, contaban con un importante sistema de comercio y de agricultura, establecieron un sistema de gobierno, fundaron pueblos y ciudades, su prosperidad permitió que sus ciudadanos pudieran desarrollarse también en oficios especializados.

En la vieja zona ocupada por Mesopotamia se han encontrado tablillas de piedra grabadas con pictogramas, las cuales llegaron a tener dos mil símbolos que formaban los elementos de su escritura. Es también a esta sociedad a quien



Detalle de escritura egipcia, 1323 a.C. Imagen de: «Todo sobre la caligrafía», p. 8.

se le adjudica la escritura cuneiforme, se le llamó así por la forma de cuña que tenían sus incisiones, se cree que básicamente era un sistema escrito para registrar un conteo, aunque otras hipótesis afirman que se trata de un compendio de reglas sociales.

Se infiere que con el paso del tiempo y la demanda poblacional los escribas tuvieron que improvisar para ganar tiempo, reduciendo el número de símbolos, luego se sintetizaron al empezar a utilizarse ya no por su significado si no por el sonido que asemejaban. Aludían a sonidos silábicos siendo ahora fonogramas, estilizaron sus formas y el sistema de escritura pasó de ser vertical a horizontal y de derecha a izquierda; surgiendo así la esencia del alfabeto.

A la par de esta cultura se desarrollaron otras como la egipcia, quienes utilizaron una escritura pictórica llamada *jeroglífica* que significa escritura sagrada, de esta escritura se desarrollaron otros dos tipos: la *hierática*, que era una versión simplificada de los jeroglíficos, y la *demótica*, que era del pueblo, era cursiva y práctica.

Al igual que los sumerios, los egipcios hicieron uso de pictogramas, después se sintetizó a ideogramas, para finalmente llegar a los fonogramas, dentro de estos últimos contaban con veinticuatro símbolos. Es importante destacar que

los egipcios escribían sobre papiro con pinceles de caña y tinta líquida, método más desarrollado que la talla en piedra, y que también fue la primera cultura en contar con escribas oficiales.

Los fenicios fueron una civilización heredera de la egipcia, son consideradas como un pueblo hábil e inteligente. A partir de esta cultura se empieza a hablar de inscripciones alfabéticas; había de unos veintisiete a treinta signos que representaban el sonido, posteriormente los escribas extranjeros lo adaptaron e influyeron en otras escrituras tales como la griega, persa, arábiga, aramea, india y hebrea.

El alfabeto griego es la matriz de las culturas occidentales, es gracias a éste que surge la palabra «alfabeto», debido a las dos primeras letras de la serie griega *alfa* y *beta*. Después de adoptar el alfabeto fenicio que constaba únicamente de consonantes, los griegos agregaron las vocales.

En total su alfabeto contaba con veinticuatro letras, las variaciones de su escritura dependían del fin para los que se utilizaban, para la escritura de los libros se utilizaban los manuscritos en mayúscula, en la escritura cancilleresca la letra era ligera y con soltura y para los documentos privados era grafía cursiva y en minúscula. Otra de las aportaciones que dicha cultura hizo a la escritura fue la acentuación; se basó en los acentos musicales, también la dirección se hizo más cómoda para los diestros elaborándola de izquierda a derecha.

Los griegos escribían sobre papiro, pieles y tablillas enceradas (en estas últimas era posible corregir), además sus instrumentos eran el pincel y la plumilla de caña. Posteriormente, los romanos retomaron el alfabeto griego sin realizar grandes variaciones salvo por las que demandaba su propio idioma. Las letras *quadratas* son hoy conocidas por haberse conservado en los monumentos de piedra, son elegantes y siempre en mayúsculas.

A su vez, nacieron las *mayúsculas rústicas*, se trataba de una escritura más rápida, sus trazos eran más alargados y con líneas suaves, resultando más económica y útiles para la escritura de los libros. A partir de las mayúsculas rústicas se evolucionó a una cursiva en mayúsculas, de la cual derivaron una gran cantidad de tipos y modalidades.

La consolidación de Roma como imperio originó una mayor demanda de escribas, además el número de personas que sabía leer y escribir creció. Años después, en el siglo IV los romanos desarrollaron el tipo de escritura uncial y posteriormente el semi-uncial, esto permitió que las formas tuvieran otro carácter, se prolongaban hacia arriba o hacia abajo. Los evangelizadores y misioneros llevaron este tipo de escrituras a lo largo y ancho de los dominios romanos, los evangelios eran ricos y vastos en decoración y llegaron a diferentes partes de Europa.

Más tarde, la letra minúscula fue utilizada para la escritura de los libros, pues facilitaba muchos asuntos. Alcuin de York (735-804) se encargó de establecer una escritura formal en letras minúsculas que se conocerían como *minúscula carolingias*, debido a que Carlomagno fue su promotor durante su imperio. También durante esta época se tipificó el orden de las distintas letras en la escritura de los libros, tal orden daba a los textos una composición y también se esmeraban en su decoración, lo cual dio paso a las letras mayúsculas muy ornamentadas, al parecer, fue en este punto cuando se llegó a la caligrafía que hoy en día es empleada:

*«A partir de entonces, existieron ya todos los elementos de la escritura moderna; las modificaciones posteriores han sido del tipo práctico o impuestas por las modas, pero no básicamente estructurales.»<sup>41</sup>*

Para el siglo XII, cuando la burguesía urbana se acrecentaba en Europa, en la caligrafía la *scriptoria* y las universidades abandonaron la *minúscula carolingia* y comenzaron a utilizar la *letra gótica* con puntas y ángulos que hacían más rápida la escritura, este estilo tuvo también sus variantes entre otras la llamada *gótica textura*, *textura quadrata* y *textura prescisus*.

Con la llegada de la imprenta los textos dejaron de tener este carácter artesanal, por lo que con ello se abandonó el oficio especializado. Los escribientes perdieron prestigio, algunos -con el fin de recuperar su reputación- elaboraron bellas decoraciones, sin embargo no tuvieron el éxito deseado. Pese al descenso en el número de calígrafos, esta forma de hacer arte es una tradición viva.

<sup>41</sup> *Guía completa de caligrafía*, p. 72.



*Libro de horas escrito con caligrafía gótica, 1470 aprox. Imagen: Todo sobre la caligrafía, p. 90.*

### ❁ 2.3.2 Materiales de la Caligrafía

A pesar de que los materiales de caligrafía son muy comunes, es necesario conocer la esencia de cada uno para entenderlo, perfeccionarlo e innovarlo.

Aquí algunas de las opciones de instrumento:

- *Pluma de ave*. La pluma de ave fue utilizada durante siglos, aún cuando la pluma metálica la desplazó, no deja de ser el instrumento tradicional, incluso dio el nombre a todos los utensilios que se denominan «pluma». La famosa pluma frondosa y larga no corresponde a la original, ya que ésta era recortada para proporcionar mayor limpieza y facilitar su uso. Las plumas más comunes eran las de pavo, cisne o ganso, pato o cuervo para trabajos más delicados; las plumas poseen una curvatura hacia alguno de sus lados (depende del ala del ave), las plumas del ala izquierda son mejor para los diestros, sin embargo la clave de estas plumas está en el corte, que se elabora con una cuña.
- *Pluma de caña*. Esta es la pluma más antigua, incluso antecede a la de ave, su tamaño permite elaborar trazos más gruesos, es posible fabricar

plumas de diferentes tamaños, el único requerimiento de la caña es que su tallo esté hueco.

- *Pluma metálica*. Aunque al inicio estas plumas no resultaban prácticas por ser elaboradas con metales poco flexibles, los procesos modernos de fabricación han hecho de estos instrumentos aparatos más funcionales, además ofrece una gran variedad en sus estilos, aunque retiene menos tinta que las anteriores.
- *Pluma fuente*. Habitualmente son mejores para la escritura cotidiana que para la caligráfica, en los últimos años los fabricantes han innovado al ofrecer una pluma para caligrafía. Su ventaja sobre las demás es que permite abastecer el flujo de tinta.
- *Rotuladores en punta de fibra*. Estos utensilios regularmente se utilizan en caligrafía para dibujar formas esquemáticas.
- *Lápices*. Desde los antiguos escritos era muy común preparar un buen diseño con esta herramienta para posteriormente definirla con tinta.
- *Pinceles*. El pincel puede sustituir a la pluma, es la base de la caligrafía oriental tradicional. Las formas, el tamaño y el tipo de pelo permiten una variación en el trazo.

Como soporte existen:

- *Vitela*. Desde hace siglos es la base preferida por los calígrafos. De acuerdo con el tipo y tamaño de piel utilizado se hace la preparación, ofrece al artista una textura aterciopelada y posibilita que tenga mayor sensibilidad con la materia. Desafortunadamente, su precio es una limitante para emplearlo con regularidad.
- *Pergamino*. Es un tanto similar a la vitela, pero el pergamino ofrece una superficie más rígida aunque más delgada.
- *Papel*. Los papeles aún se elaboran de fibras vegetales, escurridas y prensadas. Hoy existe una amplia gama en cuanto a color, materiales y tamaño, pese a que la fabricación es más fácil, los materiales escasean. El papel de algodón es por excelencia el idóneo para medios como las tintas.



Grabado que muestra la fabricación del pergamino.

Imagen: *Todo sobre la caligrafía*, p. 55.

Los medios pueden ser:

- *Tinta*. Es ampliamente valiosa por su resistencia, existen diversas recetas para su elaboración; la mejor tinta es, por tradición, la elaborada a base de carbón, con pigmento como el negro de humo, suspendido en una mezcla de agua y goma, se puede observar en los escritos que guardan su

negrura. A la fecha hay un amplio número de colores y calidades, aunque en cuestiones de color la mayoría de los calígrafos prefiere las acuarelas.

- *Pinturas y pigmentos*. Los pigmentos son unos colorantes en forma de polvo fino que se obtienen de sustancias orgánicas o bien de inorgánicas, como los minerales. Para emplearlos deben de ser mezclados con resinas o aglutinantes, y así se constituyen los diferentes tipos de pintura o patinas.
- *Pan de oro*. Es una lámina extremadamente fina de este metal, el cual permite hacer auténticas iluminaciones. El pan de oro no es un material fácil de usar y debe procurarse que no se rompa, dado su elevado precio.

Como se observó, las opciones en cuanto a materiales son diversas. La elección depende ya sea de las cualidades del material, de la facilidad para conseguirlo, de los requerimientos del trabajo o bien del gusto del calígrafo. No obstante, hay que tener presente que la mayor importancia, la tiene el trabajo mismo, el artista es quien le brinda la calidad a los materiales mismos. La caligrafía como cualquier arte requiere tiempo y dedicación, posee la nobleza (al igual que el dibujo) de poder ser ejercida con el mínimo de elementos.

*«Los componentes esenciales de la caligrafía, son el instrumento, el medio y la superficie. Cualquiera que disponga de una pluma, un tintero y una hoja de papel puede comenzar a practicar este arte.»<sup>42</sup>*



<sup>42</sup> *Guía completa de caligrafía, op. cit.*, p. 80.



❧  
CAPÍTULO 3  
*La ilustración*

❧ 3.1 *¿Qué es la ilustración?*

**S**E SUELE LLAMAR ILUSTRACIÓN a la imagen o imágenes que acompañan o adornan un texto, puede ser dibujo, acuarela, óleo, grabado, fotografía, etc., dichas imágenes son portadoras de información de cualquier índole: científica, política, religiosa, social, médica, cultural, incluyendo temas muy especializados como hermenéutica, herbolaría, deporte, botánica, anatomía, cocina y demás.

Se puede decir que la ilustración surge por la necesidad de educar a quienes no sabían leer en la época medieval, su historia se inicia con los libros pintados

a mano tanto religiosos como cortesanos, pasa por el grabado en madera (xilografía), la cartografía, la propaganda religiosa y comercial, el cartel, la fotografía y en últimas fechas el soporte digital en todas sus variantes.

Posiblemente sea la razón de su origen o la subordinación al texto lo que hace que algunos lo consideren un género menor y traten con desdén a los textos ilustrados; sin embargo, para otros tantos es la puerta de entrada al mundo de la imaginación, es un detonador que echa a andar el repertorio de recuerdos acumulados en la mente.

Para los niños la ilustración es lo primero que los atrapa al abrir un libro y al instante los pequeños pueden adivinar parte del texto, pero además, les permite entrar en un mundo fantástico de recreación de ideas e imágenes que por más inverosímiles que parezcan las creen y reconstruyen a su antojo, enriquecen con colores, crean sus propios diálogos, dan movimiento y, a través del juego los niños se convierten en personajes del cuento; por medio de la imaginación pueden transformarse en un ser mítico, un rey, convivir con animales parlantes, ser un soldado en combate, entre tantas cosas más.

El gran abanico de posibilidades que como recurso epistemológico la ilustración ha tenido a lo largo de su historia y su impacto en nuestra cultura se debe a su relevancia universal y vocación categórica, es el vehículo entre el conocimiento y la representación de su realidad.

«la voz ilustrar deriva del latín *ilustre*, y éste de *ilustrarse*, que según Juan Coromillas, sería iluminar o proporcionar a alguien conocimientos o información sobre cierta cosa [...]; y también dar idea (una idea), descubrir, revelar; dar luz al entendimiento; difundir la ciencia y el saber, instruir, civilizar.»<sup>43</sup>

Como se puede ver, la definición académica es amplia y permite la acepción coloquial que en un principio se planteó, también obliga a entenderla como la acción y el efecto de la palabra *ilustrar* o *ilustrarse*, es decir, que la imagen tenga que ver con el tema. En este mismo orden de ideas, hablar de ilustración lleva estrictamente al gran mundo de la edición de libros, esto es, al contexto editorial en donde es fundamental la representación visual del contenido de un segmento del texto para lo cual debe ser detenida y cuidadosamente visualizado, pues solo así, se podrá dar visos de realidad a cualquier idea por más difícil o abstracta que sea.

Generalmente, la ilustración se subordina a la idea de algún autor, argumentista o del mismo artista o ilustrador, quién debe de poner en práctica todo su potencial y arsenal técnico-conceptual para realizar dicha encomienda;

el dibujo, las técnicas de pintura y grabado, perspectiva, luz, color y sobre todo su espíritu y su habilidad creadora, pues, aunque todos tengan grandes o muy buenas y bellas ideas, solo el artista las puede llevar al terreno de la representación gráfica.

La realización de una imagen de ilustración contiene siempre dos aspectos fundamentales, en primer lugar, una idea concreta concebida por un autor la cual servirá como soporte conceptual, y por otro lado la complicidad de la plástica (dibujo, pintura, grabado) para su realización formal.

Cabe señalar que dentro de las tantas formas que la ilustración ha tomado a lo largo de su existencia, la ilustración de obras literarias y en especial las obras maestras de la literatura han compartido forma y prestigio del artista plástico, puesto que han unido esfuerzos en pos de una estética más elevada, teniendo como ejemplo *El Quijote de la Mancha*, *La Divina Comedia*, *La Biblia*, etc.

Este binomio integrado por arte y conocimiento ha existido desde el origen mismo del libro, después de un siglo de la invención de los tipos móviles de Gutenberg, la imagen impresa experimenta su momento de mayor creatividad y pro-liberación, se consolida la producción de libros y en consecuencia su mercado gracias a los métodos de impresión y depuración, así como las técnicas de elaboración del grabado.

Se inicia la historia de las técnicas de reproducción de imágenes en donde la ilustración se configura como un género capaz de adaptarse a las condiciones propias de cada época, nuevas técnicas de grabado (aguatinta, aguafuerte), nuevos procesos de impresión en madera (contra fibra), la invención de la litografía (Aloys Senefalder), el grabado sobre acero, la nueva forma de fabricar papel sin algodón ni trapo, así como publicación del primer libro hecho a base de fibra de corteza de árbol y otros vegetales, cae en desuso la prensa tipográfica y el empleo de la máquina plano cilíndrica tipográfica movida por el vapor. Con todo esto, en el siglo XVIII crece el número de lectores y la demanda de productos editoriales; el público consumidor crece, además las mujeres forman parte de esta clase cultivada que también ven nacer los periódicos más ilustrados.

Actualmente la ilustración se encuentra por todos lados, pero sin duda son los medios de comunicación quienes por más de cuatro décadas han difundido de manera masiva todo tipo de proyectos y ediciones tanto comerciales, culturales, científicos y educativos, muchos de ellos de extraordinaria calidad con gran rentabilidad y lógicamente empleando cualquier cantidad de tecnología de punta y equipos humanos multidisciplinarios.

Gracias a su gran poder económico y a los artistas que desean incursionar en la ilustración, la industria editorial ha sido un tanto mermada por la posibilidad de imprimir y reproducir material fotográfico; por tanto, el artista se ha adecuado a esta nueva realidad y su trabajo en libros es para un grupo de lectores y consumidores de arte más selectos. El libro de artista abre una extraordinaria puerta de oportunidad para desarrollar sus propuestas estéticas.

«Cuando se desarrollaron técnicas para reproducir fotografías, los periódicos las utilizaron en exclusiva abandonando totalmente al artista ilustrador, solamente los libros (los libros técnicos y los infantiles) las revistas y la publicidad siguen dependiendo considerablemente del ilustrador y su especial capacidad.»<sup>44</sup>

Si se considera que la publicación de Dondis es de la década de los ochenta, es lógico entender que la realidad en este segmento de la industria editorial ha cambiado, pero como siempre, el artista consciente de esta circunstancia y de los cambios del futuro, se sabrá adaptar para realizar su trabajo (ilustración); y como siempre que se avizoran tiempos malos, los emplea para mejorar su trabajo.

### ❖ 3.2 La técnica de la acuarela para la ilustración

De entre tantas técnicas de pintura, la elección de una concreta y no otra por parte del artista es un hecho axiomático, existe una técnica con cualidades es-

pecíficas para cada necesidad de expresión y en todo caso será el talante de cada individuo el que determine la diferencia con respecto a los demás.

Durante veintitrés años impartiendo la materia de técnica de los materiales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el trabajo artístico se ha desarrollado paralelamente bajo la influencia de esta materia y viceversa, el empleo de algunas de las técnicas en obras personales se han prolongado (en ocasiones por varios años) debido a lo extenso y complejo que resultan sus procesos respecto a otros.

La acuarela es una de esas técnicas a las que personalmente he dedicado mucho tiempo a su estudio y experimentación, al grado de ser la elegida para el proyecto presente, aunque incluida de manera permanente en el trabajo, no deja de sorprender el gran abanico de posibilidades que de ella emanan.

En el ámbito académico la acuarela es una técnica por la que muchos alumnos tienen especial interés; esto por varias razones, por un lado, la elaboración en el taller acerca a los alumnos a lo esencial de sus colores, por otro lado requiere un soporte absorbente para pintar, el papel es ideal en pequeños fragmentos o cuadernos especiales, lo cual facilita su manipulación y transportación a la par de las acuarelas; pero sobre todo, a sus cualidades técnico-conceptuales.

En primer lugar, es una técnica que es inherentemente sensorial gracias a la transparencia de los colores empleados sobre un papel martelinado o liso de gran luminosidad; en segundo lugar su inmediatez, unos cuantos trazos y manchas, que se logran cuando el artista es consciente de la importancia del dibujo como estructura de la obra, así como el control de las mezclas de colores por medio del uso de abundante agua sin dañar el grano del papel, la transparencia y sobre todo no ocluir totalmente lo blanco del papel.

La tradicional técnica es la que se conoce como «por lavado», y consiste en superponer finas capas de colores, permitiendo el secado previo entre capa y capa, e incluso se aconseja lavar al chorro de la llave y restregar el papel con una brocha o esponja para suavizar los contornos en los que se acumula la pintura.

En el ámbito artístico dentro y fuera del país, la acuarela tiene una gran presencia, en torno a ella se han integrado selectos círculos de acuarelistas, quienes

<sup>43</sup> Juan Martínez Moro, *La ilustración como categoría . Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Ed. Trea S.L. p. 57-58.

<sup>44</sup> Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, ed. Gustavo Gilli, 5ta. Edición p. 19.

consideran que la técnica más difícil de entre todas cuantas existen, cuestión que tiene algo de cierto y mucho de exageración, también existen museos dedicados a exhibir y promover única y exclusivamente trabajos realizados con dicha técnica.

Lo mismo sucede con el público que gusta de ciertos temas y que en últimas fechas se han convertido en ejemplos desafortunados de una técnica que cuenta con una larga historia. Aunque existen evidencias del uso de la acuarela por parte de los chinos desde el siglo VI, gracias a la difusión del budismo y a las innumerables representaciones de su divinidad, así como a la apertura y consideración de la vida del hombre y la naturaleza, por lo que los pintores podían representar, paisajes, plantas, árboles, animales, etc.

En Europa la iluminación y la miniatura durante la Edad Media son el testimonio más cercano a la acuarela, en ambos casos se usaron colores molidos muy finamente con agua clara y se templaban con goma arábiga. La paleta de colores era muy reducida: carmín, cinabrio, gutagamba, amarillo Nápoles, óxido de plomo, ultramar, añil, tierra verde, sombra tostada y negro marfil; al decir que esos son lo más cercano a la acuarela es por el hecho de que se emplearon diferentes sustancias solubles en agua, además de la goma arábiga, se sabe del azúcar, la miel y la sangre de marrano por su alto contenido de glucosa, sin embargo, no se puede hablar de acuarelas, pues no existía ni siquiera la palabra, y en todo caso lo más parecido a las acuarelas modernas son algunos ejemplares de las pinturas de Alberto Durer (paisajes, animales, plantas).

Por tanto la acuarela surge en Inglaterra a principios del siglo XVIII, algunos de los pintores pioneros, capaces de llevar la acuarela hasta niveles nunca antes visto fueron Francis Place (1647-1728), William Taverner (1703-1722), Paul Sandby, Francis Towne (1740-1816) Michael Angelo Rooker (1743-1801), y muchos otros más, pero en esta primera etapa aparece uno de los más conocidos pintores de toda la tradición inglesa y que influye a las siguientes generaciones, John Robert Cozens (1752-1797). La segunda generación la encabezaban dos artistas Thomas Airtin (1775-1803) y Joseph Mallord William Turner (1775-1851) quién se preguntaba ¿qué alcance hubiera tenido Airtin, de no haber muerto tan joven?

Turner es el artista más sobresaliente e importante de toda la tradición de acuarela inglesa, incorporó a la acuarela colores con cuerpo (espesos) de esgrafiado, la base de color pardo, y experimentó con los lavados.

John Constable (1776-1837) fue otro de los pintores de acuarela que sobresalió por haber trabajado el paisaje del natural potencializando la inmediatez y espontaneidad propia del trabajo directo.

Jonh Sell Cotman (1782-1842) muy sobresaliente artista de este período, se distinguió por su extraordinario control sobre la técnica con un gran sentido de diseño en sus obras, la modulación de estos diseños contrasta con las calidades suaves a muy saturadas logrando paisajes apoteóticos donde la luz emanada del papel blanco a manera de formas geométricas son sus distintivos.

Finalmente, David Cox (1783-1859), su obra se caracteriza por ser dramática, sus paisajes turbulentos y tensos dejan entrever su sentimiento expresionista. Además de Inglaterra, la acuarela se difundió y popularizó en esta misma época y después por toda Europa y América.

En los años siguientes y hasta nuestros días, casi todos los artistas han usado esta técnica: Fernando de Goya, Honoré Daumier, J.F. Millet, H. Toulouse-Lautrec, August Renoir, Eduard Manet, Gustav Moreau, Paul Gauguin, Paul Cezanne, Vicent Van Gogh, August Rodin, P. Mondrian, Pablo Picasso, Mchagall, R. Dufy, Hanry Matisse, así como los artistas circunscritos a los más importantes movimientos del siglo XX ejemplo de ello es el expresionismo alemán con exponentes como O'Dix, G. Grosz y Felix Mueller, quienes emplearon la acuarela para pintar escenas de guerra o prostíbulos con gran fuerza expresiva.

Los artistas de la secesión vienesa: Gustav Klimt, Egun Shille, Oscar Kokoshka, Emil Nolde no se pueden imaginar sin esta técnica, ya que su trabajo en general contiene cualidades como la transparencia (aun siendo óleos). El expresionismo abstracto norteamericano, con J. Pollock, W. de Kooning, M. Tobey, M. Rothko, S. Francis, entre otros, aprovecharon y explotaron la espontaneidad de la acuarela, pero también hay artistas que dedicaron su genio

al arte de la acuarela. Hinslow Hower, Odilon Redon y en fechas más recientes el norteamericano Andrew Whyte.

México cuenta con artistas de acuarela muy destacados gracias a la influencia de los artistas viajeros europeos de mediados del siglo XVIII, encabezados por el Barón Alexander V. Humboldt que viajó por toda América y las imágenes de esos paisajes exóticos se pusieron de moda en el periodo romántico. Formó la llamada «escuela Humboltiana» muy cercano a los movimientos de independencia de muchos países americanos. Uno de los pintores más representativo de esta escuela es Moritz Rugendas, quien permaneció en América veinte años, otro protegido por el Barón fue Edward Hildebrandt y una larga lista más.

De entre los artistas formados en tierras mexicanas destacan Félix Parra, Cleofás Almanza, José Ma. Velasco, Saturnino Herrán, Alfredo Ramos Martínez, Joaquín Clausell, Germán Gedovius, Luis Sahagún, Diego Rivera, J. Clemente Orozco, Alfredo Zalce, Luis Nishizawa, entre otros.

Desde sus inicios la acuarela sigue los mismos principios técnicos, hasta la fecha es una técnica que identifica a la sociedad inglesa, debido a que se enseñaba a las señoritas en los colegios de Londres como una especie de terapia ocupacional. Se trata de un material de preparación y uso muy sencillo.

Los colores a la acuarela se obtienen moliendo pigmentos secos con una solución que por generaciones se ha enseñado a hacer en la actual Facultad de Artes y Diseño. Esta solución generalmente se compone de goma arábiga (Senegal) o goma de tragacantos que funciona como aglutinante, glicerina que actúa como material plastificante, bilis de toro como elemento humidificante, miel de abeja que proporciona la flexibilidad que la goma no tiene y finalmente un agente de conservación: fenol-fenato o unas gotas de formol, la solución resultante se mezcla con los pigmentos iniciando siempre por los más claros.

Los colores empleados para la elaboración de la acuarela deben ser muy finamente molidos para que no se precipiten en las soluciones o que se noten sus grumos sobre el soporte, los colores modernos distan mucho de los usados por los acuarelistas del siglo XVIII, actualmente son en su mayoría sintéticos de



Materiales para elaboración de acuarela en el taller Luis Nishizawa.  
Foto: Alfredo Nieto, 2012.

muy buena resistencia a la luz y por su naturaleza son muy molidos, la aparición de estos colores data de 1855, inventados por químicos ingleses. Después de más de 200 años de investigación se puede confiar en la calidad que ofrecen si se quieren emplear pigmentos como los que usó Turner, se encuentran en tiendas especializadas como KREMER.

Los pinceles para acuarela (al igual que en todas las técnicas), deben de facilitar el trabajo, aunque en principio cualquiera pincel sirve, por más barato que sea. Sin embargo, dentro de toda esta tradición que la acuarela tiene, se recomienda usar pinceles de martha roja (Kolinsky), este nombre es de origen ruso ya que las marthas con las colas más largas se encuentran en Siberia. Siendo el pincel la extensión de la mano, se convierte en la mejor herramienta, y para muchos en la única.

En la calidad de un buen pincel, además de los materiales, es importante que la punta termine en pico y la mantenga mientras se pinta, que recupere su



Clase de acuarela a alumnos de la clase de técnica de los materiales.

Foto: Alfredo Nieto, 2013.

forma con cierto grado de elasticidad, que el color pueda fluir desde la punta y el cuerpo del pincel mantenga y suministre carga suficiente, el pincel consta de tres partes: el *mango*, de madera tratada contra la humedad y esmaltados, la *virola o casco*, es el aro que sujeta al pelo con el mango y finalmente el *pelo* que se elabora (como ya se había mencionado) de Kolinski (Mustela Sibirica) la más resistente de todas, se combinan pelos de diferentes longitudes para obtener mayor alcance al centro y convexo a los lados.

El soporte ideal es el papel o la cartulina blanca, aunque en ocasiones se ha pintado sobre láminas de marfil, pergaminos o tablas de yeso. La palabra papel, hay que recordar, proviene de una pronunciación morisca del grecolatino *papyrus* (papiro) y abarca también el pergamino, concluye en el término *paper*. El papel garantiza una superficie de gran permanencia, se elabora de fibras naturales como el lino, algodón, mora o cáñamo, también se les conoce como papeles de tina, pues a partir de ello se elaboran agregando fibras de lino previamente

hervidas y blanqueadas al sol, sin la intervención de productos químicos, se caracterizan por sus bordes irregulares llamados cenefas y una marca o filigrana de agua translúcida.

Las texturas de los papeles se logran en el prensado, los ideales son los rugosos (*torchón*) o semi rugosos, ambos producen una agradable calidad de pintura, pero los *torchón* permiten una muy irregular de gran vibración para el color, entre más gruesos sean tanto mejor, ya que no se ondulará ni encharcará. Si los papeles son delgados habrá que tensarlos con chinchas o papel engomado (que se adhieren con mojado previo) y extenderlo sobre una tabla sin que se desprenda hasta que se haya secado por completo.

### ❖ 3.3 ¿Representar o interpretar?

La ilustración de los libros de texto gratuito fueron un abrevadero de imágenes e ideas durante la infancia del que escribe, eran un deleite donde se podía pasar horas de disfrute e imaginando lo que aquellos dibujos hechos a la plumilla o acuarela sugerían, quizá el gusto personal por el dibujo viene de ahí, surgen recuerdos tratando de imaginar qué había detrás de los árboles de un bosque en donde se hablaba de la tala de los arboles inmoderada y algunos animales que huían del lugar, no me preocupaba cuantos animales más habría entre aquel bosque devastado, sino cómo hacer para que se vieran y dibujarlos, sin embargo, entre los dibujos de aquél niño y las ilustraciones, había un gran trecho, los entramados de la plumilla dejaban respirar el papel amarillento del libro, lo cual encantaba los sentidos sin saber cómo se lograban, e intentando sin que ello importara.

Por primera vez el que suscribe lee a Juan Rulfo a los dieciséis años de edad *El llano en llamas*, y después *Pedro Páramo*, desde entonces ha sido imposible dejar de releerlos, hasta perder la cuenta, pero siempre encontrando algo nuevo, diferente. Aunque los personajes son los mismos con el paso del tiempo parece que han madurado o envejecido, pero siempre parecen tener la edad del lector.

Rulfo logra mediante su narrativa, que se consigan imaginar perfectamente cada uno de los personajes, el lector alcanza la conexión con ese mundo mágico, al describir sus interiores, atuendos, paisajes, muebles y objetos que cohabitan entre el mundo de los vivos y los muertos. A ello se debe la personal importancia de realizar las imágenes para ilustrar su texto.

Al preguntar si *Pedro Páramo* necesita ser ilustrado para que alguien lo entienda la respuesta es no. El propósito de este trabajo es interpretar e ilustrar aquellas fisonomías con gestos muy particulares, retratos que sugieran y evoken la distancia del tiempo y su contexto, sin menoscabar la importancia del texto; no hacer una ilustración literal de la situación descrita, pues como ya se ha mencionado la belleza del texto no necesita más, por el contrario, permite y obliga a ilustrar por medio de metáforas, en donde se mezclan los recuerdos y la fantasía de quien los mira y busca despertar el juego de la ilusión.

Aunque alguna vez la ilustración fue una actividad personalmente importante, quien esto escribe no se considera un ilustrador, por respeto a estos profesionistas; como pintor se puede entender a la ilustración de un libro como unidad de texto, caligrafía, imagen y los materiales de elaboración (tales como el papel, la tela, la piel, tintas, acuarelas, etc.).

La cualidad inherente del material desde su origen es de gran interés (como si fuera un cuadro o un mural) pero al pensar en la elaboración de las ilustraciones ¿Qué partes de las historias se quieren representar en imágenes? Resulta difícil porque todo el libro y cada uno de sus diálogos o situaciones podrían ser ilustrados, sin embargo, personalmente son importantes los momentos de silencio, el instante después que se narra algo y antes de que continúe, justo cuando se describe una acción o una situación.

Por ejemplo, «Fue muy fácil encampanarse a la Dolores si hasta le deslumbraron los ojos y se le descompuso la cara».<sup>45</sup> Aquí continua la narración, pero permite crear una imagen que, aunque no sea literal, se conecte con el diálogo

que sigue «Perdóneme que me ponga tan colorada Don Fulgor, no creí que Don Pedro se fijara en mí».<sup>46</sup> Esta intersección de ideas es un momento ideal, es donde el texto da la posibilidad de crear una imagen porque de manera consciente aleja de la literalidad, de esa obligación de describir perfectamente una idea, un personaje o un diálogo, obviamente sin perder el contexto. Rulfo logra con sencillas frases ligar al lector con sus recuerdos y aunque es un argumento personal, seguramente a muchos les ha sucedido, prueba de ello es su éxito en ventas.

En lo particular esta obra literaria tiene relación con la región del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo puesto que es un lugar de aquellos que se conocen de toda la vida, no solo geográficamente sino también sus construcciones, su gente y su misticismo, en fin, su esencia. La selección de los lugares que sirvieron de apoyo para ilustrar cada uno de los escenarios que Rulfo describe, de los cuales es importante tener referentes tanto de lugares y personas porque brinda la posibilidad de abstraer solo lo esencial pero también de lograr cualidades plásticas de gran calidad, para efecto de dibujar desde un personal punto de vista, no puede ser de otra forma.

Es importante aclarar la tesitura en que versa la elaboración de las ilustraciones ya que normalmente la ilustración en un libro cumple la función de describir; dicho de otro modo, acerca la realidad de manera objetiva al espectador, busca la claridad de lo que se quiera representar en beneficio de la información empírica, cometido de la ilustración desde sus orígenes en el Renacimiento. Ejemplo de ello son los libros ilustrados de Leon Battista Alberti (1404-1472) y su *de re aedificatoria*.

«La labor descriptiva basada en la observación visual no se centraría solamente en lo más tangible próximo o inmediato, sino también apuntó hacia lo desconocido, inalcanzable y oculto.»<sup>47</sup>

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>47</sup> *La ilustración como categoría*, op.cit., p. 116.

<sup>45</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, p. 34.

Al respecto, ya se ha mencionado en el anterior capítulo, las cualidades de la ilustración vistas desde diferentes escenarios. Para *Pedro Páramo* se elaboró una serie de dibujos de diferentes tamaños así como acuarelas

y diseños con caligrafía y geometría, se han realizado diversas sesiones fotográficas a partir de un guión muy simple con el fin de juntar una buena cantidad de este material.





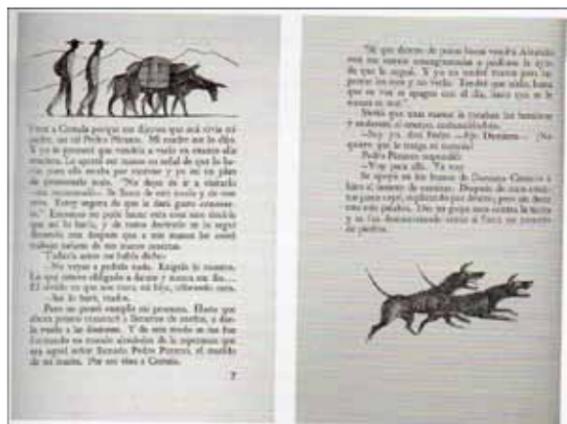
CAPÍTULO 4  
*Pedro Páramo ilustrado.*  
*Proceso creativo*

COMO YA SE HA MENCIONADO, los avances tecnológicos de cada época han marcado de manera notable el proceso de la elaboración de libros. Desde su origen, dicha producción estaba confinada a sectores de la sociedad privilegiada, quienes además del control económico, tenían control exclusivo de la información y el conocimiento.

Durante el siglo XIX se empleó el fotgrabado, para reproducir fotografías en libros, a mediados de este mismo siglo se desarrolla en Francia la cromolitografía que permitió imprimir a color las ilustraciones. Cabe mencionar que era

necesario preparar una plancha distinta para cada color, por lo que el costo se incrementaba notablemente.

La aparición de la litografía *offset* a finales del siglo XX agilizó la producción editorial gracias a un proceso químico que permitió acelerar la impresión en color al mismo tiempo que la abarataba. A pesar de esto, en 1900 la impresión de textos era el medio de comunicación más difundido gracias a que la mayoría de la sociedad de Occidente sabía leer y escribir.



Primera edición de «Pedro Páramo, con viñetas de Ricardo Martínez», FCE, 1955.

Foto: Alberto Vital, «Noticias sobre Juan Rulfo».

Curiosamente la aparición de la radio, la televisión e incluso el cine no han sido rival peligroso para la permanencia del libro impreso, sin embargo, actualmente con el advenimiento de la era digital se ha abierto un escaparate extraordinario para el libro no-impreso, y hay un crecimiento exponencial de nuevos títulos y tirajes cada vez mayores por parte de los países desarrollados.

Estados Unidos, Inglaterra, Japón e incluso China, demandan escandalosas cantidades de papel, consecuentemente se cuestiona el impacto que ello tiene sobre los bosques. Por lo que algunos sectores de la sociedad hablan de una crisis del libro que llevará al irremediable desuso del mismo. Esta controversia es una manifestación que lejos de dañar la imagen del libro e instigar a no consumirlo pone de manifiesto la responsabilidad en el pensamiento conservacionista de las nuevas generaciones.

Paradójicamente en este siglo XXI se leen libros, periódicos, revistas y artículos en línea, también textos interconectados en lugar de un solo texto largo y especializado. Sin embargo, nunca antes existió un consumo tan alto de libros



Ejemplo de un libro de artista

impresos. Los grandes tirajes a bajo costo y de muy buena calidad, ya sean de bolsillo o de temas especializados han desacralizado y dejado atrás la idea de un objeto de cultura elevada. Demostrando la vigencia de la palabra escrita. En consecuencia, el interés por la posesión para el deleite sensorial, en donde es importante cada una de las cualidades del libro.

«Los amantes de los libros, puestos en pie de guerra, suelen insistir en que estos no necesitan baterías, no se infectan a causa de virus y cuando se cierran no hay que guardar nada porque jamás se perderá la información.»<sup>48</sup>

Aun en países como México, en menos de dos décadas la accesibilidad a los libros ha repuntado, muestra de ello son las grandes tiendas y ferias de libros que año con año toman gran relevancia, así como la aparición de editoriales y el crecimiento de las ya existentes.

48 M. Lyons, *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*, 2011, p.7.



Ilustración de la obra de Cervantes, hecha por Gustave Doré

El principal interés se da alrededor de aquellos libros que se elaboran de manera diferente, parcialmente o en su totalidad, donde el artista propone a los lectores y amantes de los libros, una forma personal de presentar la forma del libro, la caligrafía del texto, las ilustraciones y su distribución, la calidad del papel, portada, entre otros aspectos. Es decir, volver a revalorar los procesos artesanales que redundan en piezas únicas o de autor.

En el pasado clásico, la primacía de lo espiritual sobre lo manual es muy clara y no es sino hasta finales de la Edad Media y el Renacimiento en donde se lleva a cabo la dicotomía entre lo intelectual y lo manual. La aparición de los gremios y junto a éstos la actividad artístico-artesanal, presupone la mejoría de los artistas-artesanos, dando paso al artista letrado del Renacimiento.

Todo esto no significa que la actividad artesanal en su totalidad tenga esta jerarquía, el menosprecio por la actividad manual propia de esta época se produce hasta nuestros días, así como el cúmulo de conocimientos durante el siglo XVIII, el orden del mundo (plantas y animales) es producto de los principios

taxonómicos dictados por Carlos Lineo, que dieron paso a la división entre las llamadas artes mayores y artes menores, donde las artes menores estaban destinadas a ser solamente útiles, en tanto las mayores eran quienes contenían el concepto de belleza y son destinados a la contemplación, al regocijo y al placer. Estos principios se consolidan cuando se crean las Reales Academias de las Artes, de las Ciencias y las Letras.

En 1950, la influencia de la Bauhaus se extiende a América, con un sistema novedoso del diseño y del arte, los conceptos modernos de Mondrian y Kandinsky, el punto, la línea y el plano. Estos acontecimientos durante este último siglo han cambiado la concepción de muchos de los quehaceres artísticos, por una parte se habla de la importancia de los procesos técnicos para los artistas, dotan a la materia de un poder inherentemente plástico capaz de demostrar sus intenciones artísticas dependiendo de su poder transformador:

«Es decir, mientras las estéticas revalorizaban a fondo la importancia del trabajo sobre la, con la y en la materia, los artistas dedicaban una atención exclusiva, tanto más intensa cuanto que el abandono de los modelos figurativos le impulsaba cada vez más a nuevas exploraciones en el reino de las formas posibles. Así para la mayor parte del arte contemporáneo la materia se convierte no ya ni solamente en cuerpo de la obra, sino también en su fin el objeto del discurso estético.»<sup>49</sup>

Por otro lado, la materia es un elemento fundamental en los procesos de producción artística, así mismo, el concepto moderno de la producción de un bien artístico no puede ser limitado al trabajo simple (uso de materiales, herramientas y procesos específicos).

El maestro Juan Acha refiere una división tripartita que opera de manera conjunta en toda actividad humana incluido el arte; los elementos que conforman a un individuo como ser social, los elementos sistémicos que como artista ha aprendido y los propios o individuales. Ejemplos: la vocación y su desarrollo,

49 Umberto Eco, *op.cit.* p. 206.

la concreción, el aprendizaje profesional, las actitudes y las aptitudes, las actividades sensitivas, los procedimientos mentales, los mejoramientos creativos, la adaptación social del profesional, el mercado de prestigio, el comercio del arte, la maduración y el proceso creativo entre otros. De este último señala:

«...hemos llegado, al fin, al corazón de la psicología de la producción artística, pues lo es de la vida profesional misma del artista. En ese proceso desembocan todas las vicisitudes experimentales en su vocación, aprendizaje profesional y adaptación social, y la refleja. Paralelamente a su adaptación social como profesional, él va dando su batalla decisiva. Como proceso creativo entendemos a los múltiples intentos como artistas para plasmar innovaciones y poder iniciar y cambiar sus búsquedas en la territorialidad, modalidad o tendencia elegida por cada uno de ellos. No existe el artista que le resulte satisfactorio su primer intento...»<sup>50</sup>

Así mismo Acha señala varias etapas del proceso creativo, también un tiempo estimado de diez a doce años de maduración, esto por razones metodológicas. Del mismo modo, menciona una cantidad mínima de «trescientas» obras realizadas para alcanzar la creación mayor.

Una de las etapas de este proceso es la que concierne a la concepción-ejecución de cada obra, en donde rechaza categóricamente que una obra sea concebida en primera instancia y después se ejecute, esto claro, se refiere a artistas jóvenes o a aspirantes a artista, entonces, concepción y ejecución interactúan juntas y se alternan, en donde ni una ni otra deben de conocerse por parte del artista, ya que se entiende que el artista se guía por sus impulsos, pero con el entendimiento de hacia dónde quiere encaminar su trabajo.

Para entender mejor la anterior aseveración, vale la pena analizar el pasado y la transformación que la enseñanza e investigación en arte han tenido a través del tiempo:

<sup>50</sup> Juan Acha, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, México, 3ª Edición, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 76.



Realización de ilustraciones.  
Foto: Archivo Alfredo Nieto, 2016.

La historia de la Facultad de Artes y Diseño inicia en 1781 cuando se fundó la Real Academia de San Carlos, después Escuela Nacional de Bellas Artes y en 1971 se convierte en Escuela Nacional de Artes Plásticas, tuvieron que pasar 42 años para que sucediera un acontecimiento tan significativo e importante. En el año 2013 la Escuela Nacional de Artes Plásticas se convierte en Facultad de Artes y Diseño, gracias al trabajo de un grupo de académicos encabezados por el director en ese momento el Dr. J. Daniel Manzano Águila, quien durante varios años antes de su gestión, venía trabajando y abogó ante las diferentes instancias universitarias para lograr tan noble cometido.

La concreción de los planes de estudio para el Doctorado de la Facultad, así como la aprobación del Consejo Técnico y Consejo Universitario respectivamente, son finalmente y de manera casi épica el sueño que varias generaciones habían acariciado. A partir de este momento se incrementó notablemente el número de alumnos matriculados, tanto en las diferentes maestrías como en el

doctorado, pero aun más notorio, ha sido la cantidad de alumnos que se han titulado en licenciatura y posgrado.

Este cambio no ha sido inherente al cambio de Escuela a Facultad, sino que también se tomó en cuenta que las especialidades son diametralmente diferentes al resto de las carreras con que cuenta la Universidad. Es decir, alumnos, docentes y egresados se caracterizan por producir obras artísticas, era de suma importancia que el modelo de tesis fuera diferente por lo que más que hacer una tesis teórica se promovió que fueran trabajos de investigación que dieran un soporte conceptual a la praxis del aspirante sin importar el área o especialización del mismo (dibujo, grabado, pintura, escultura, fotografía, instalación, etcétera); dicho de otra manera, la producción plástica adquiere la importancia académica igual que cualquier otra área del conocimiento impartido en la UNAM.

Aunque la elaboración de una tesis teórica-práctica ya se llevaba a cabo en la ENAP, era evidente la separación entre teoría y práctica. Debido a ello, hasta antes de convertirse en Facultad, la ENAP solo contaba con un reducido grupo de doctores, Aurelio de los Reyes menciona:

«El tema de éste lo fijo el suscrito por la experiencia en la coordinación del posgrado de *Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras con los aspirantes al doctorado egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, porque sus proyectos generalmente los rechazaba la comisión de admisión, no por falta de calidad, que lo había magníficos, sino por la diferencia sustancial de las disciplinas de las Artes Plásticas y la Historia del Arte, esto es, entre la práctica artística y el estudio teórico de la misma.*»<sup>51</sup>

Para entonces quien quería obtener el grado de Doctor debía ingresar a este posgrado y dedicarse por completo a la teoría y dejar de lado su producción plástica. Esta cita deja entrever cómo se aprecia desde fuera a los artistas y su trabajo, como si la teoría emanada del trabajo de los artistas solo pudiera ser

<sup>51</sup> Aurelio de los Reyes. *La enseñanza del arte*. México, UNAM-IIE, 2010, p.7

abordada, discutida y dilucidada por unos cuantos eruditos pertenecientes a una elite cultural, es inaceptable que la enseñanza artística siga siendo un tema controvertido, que despectivamente se diga que es un quehacer manual, pero sin usar la cabeza, (que no es un trabajo y se relaciona solo con un juego). Esta rivalidad y discusión ya ha sido superada con creces.

Realizar una tesis doctoral en la FAD, abre una gran puerta al conocimiento y a la investigación que como ya se ha mencionado, implica pintar con el pincel y escribir con el bolígrafo, casi al mismo tiempo, imagen y texto se complementan para mejor entendimiento; el gran reto para el artista es abordar dos disciplinas que demandan su tiempo y atención. Es decir, trabajar paralelamente la obra plástica y los escritos, solo es posible con decisión y el empleo de un buen método.

Lo teórico, el análisis reflexivo de un tema conduce a nuevas líneas de investigación aun desde un problema sencillo, los múltiples temas o subtemas emanados de éste generan otros tantos como si se tratara de las formas infinitas de un caleidoscopio. No hay límites, a lo largo de la historia el artista se ha caracterizado por su espíritu investigador, ha realizado verdaderas obras de arte y también ha escrito excelsos tratados de arte que han permitido conocer el pensamiento de su tiempo y a su vez han contribuido a enriquecer el acervo literario por lo que hoy día es posible conocer y adentrarnos en las técnicas y sus secretos.

Quienes se dedican a la profesión de la pintura, saben la cantidad de tiempo que necesitan invertir para conocer una técnica pictórica, tres años a lo menos y otros tantos para poder compartirla mediante un texto, no es exagerado decir que para escribir un pequeño tratado de pintura, primero hay que pintar un buen número de cuadros de cada técnica. En el entendido que deben de ser obras terminadas y otras como ejercicios, entonces dicho documento al contener información de varios procesos técnicos, con toda seguridad estará respaldado por la experiencia que se adquiere al pintar muchas obras.

Sólo por mencionar alguno de los tratados más importantes, *El libro de arte* de Cennino Cennini, *Las Diversas Artes* de Roger Helmarshausen (Theophilus), *The Architectura Libri Desem* de Vitrubio Marco Pollío, *Trattato della Pittura*



«El tratado de arte de Cennini», un referente histórico

de Leonardo Da Vinci, *Mémoire sur la Peinture à l'Encaustique et sur la Peinture à la Cire* de Anne-Phillippe de Tubieres Caylus, *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino. Estos dos últimos autores de origen español, sevillano el primero y valenciano el segundo, muy importante para el ámbito de la pintura mexicana, ya que como es lógico de este origen son las primeras obras que llegan a América.

A finales del siglo XIX, ya fundada la Academia de San Carlos, Felipe Gutiérrez escribe *Tratado del dibujo y la pintura*, después en el siglo XX, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Juan O'Gorman, realizan escritos donde vierten toda su experiencia artística, en las que se puede advertir su preocupación por las cualidades inherentes de los materiales y sus procesos de elaboración al tiempo que dilucidan conceptos del arte.

Gracias a sus textos se conoce la genialidad de estos artistas, de quienes la mayoría de personas tan solo sabe de sus murales, pinturas de caballete, dibujos

y grabados; sin embargo tenían la capacidad de escribir casi de cualquier tema de arte, fotografía, arquitectura, religión y política. Es fascinante saber de primera mano cómo Siqueiros realizaba su experimentación, la emoción desmesurada causada por un fenómeno plástico que surgió al derramar una capa espesa de laca nitrocelulosa o duco sobre un soporte rígido de mazzonite cuando agregó otros colores sobre de éste.

*«Está pintado al duco (el nacimiento del fascismo), pero de una manera que no había empleado antes y la cual he descubierto por razón de mis modernas herramientas y materiales. Se trata del uso de lo accidental en la pintura; esto es, el uso de un método especial de absorciones de dos o mas colores superpuestos que al infiltrarse el uno en el otro producen las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginar la mente humana... algo solo parecido a la formación geológica de la tierra, a las betas policromas y multiformes de las montañas, a la integración de las células, y a todos esos fenómenos microscópicos que no puede ver el hombre sin usar para ello aparatos apropiados... hay en esas 'absorciones'... las formas más perfectas que puedas imaginar. Caracoles como los del mar, de formas infinitas, modeladas con una perfección increíble; formas de pescados y monstruos que sería imposible para nadie crear directamente con los medios antiguos de pintura. Y sobre todo, un dinamismo tumultuoso, de tempestad, de revolución física y social que a veces causa pavor.»<sup>52</sup>*

Su carácter explosivo, inquieto, experimental e innovador lo condujo a emplear materiales y herramientas que nadie empleaba, experimentó con diferentes resinas, solventes, colores, soportes y materiales de carga, usó la compresora, la pistola de aire y el proyector eléctrico. De la cita anterior se puede extraer su esencia y entender cómo surgió el accidente controlado, el cual sucede después de

52 Mario de Micheli, *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985, p.22.

muchos experimentos y que a su vez es el origen de la pintura de acción (*action painting*) propuesta por Jackson Pollock.

Siqueiros escribió convencido de que su experiencia sería herencia valiosa para las generaciones del futuro. Sin duda hoy está más que comprobado que sus escritos han sido punto de partida para quienes quieren estudiar los materiales modernos, su comportamiento, permanencia y sobre todo su plasticidad.

Por otro lado, Diego Rivera narra con lujo de detalle, dando fechas, nombres, lugares y demás datos; cuándo, cómo y por qué se interesó por los colores como los óleo-resinosos marca Rafaelli, hecho que lo llevó a una incesante búsqueda documental, incluso viajó a París y a su regreso experimentó con muy diversos materiales antes de encontrar lo que se conoce como técnica a la encaústica

*«En México, en la época que me interese por los colores que fueran como el pastel, con las condiciones del óleo, ignoraba todo esto y solo tenía a la vista los colores al óleo sólidos de Rafaelli, cuya primera caja llegada a México a la tienda 'La Paleta' situada en el callejón del espíritu santo, de los hermanos Urquidí, adquirí con gran sacrificio. Me asocié con Pancho de la Torre para procurar encontrar la composición de los colores y poderlos hacerlos nosotros mismos a domicilio. Cuando interrogamos al Dr. Atl respecto de esto, esperando de él la clave del misterio, nuestro amigo y mentor en el divisionismo se limitó a fruncir el ceño diciendo 'sí, es para el divisionismo', y no aclaró nada. Entiendo que él estaba interesado en lo que nosotros buscábamos. Ensayamos varias materias empezando por el cebo, pero desde un principio buscamos una resina y después de ensayar con varias, dimos con el copal mexicano. Ensayamos solventes, sobre todo solventes baratos, pues nuestro estado económico lo exigía. Experimentamos empíricamente todo lo que pudimos, hasta con la gasolina que disolvió admirablemente el copal mexi-*

*cano. Pasamos del cebo a la cera de abejas; emulsionamos la solución de ésta con la del copal a baño de maría y. moliendo con esta emulsión los pigmentos obtuvimos barras de color que al enfriarse se solidificaban y podían ser usadas como crayones sobre los sujetiles usuales para el óleo.»<sup>53</sup>*

Este documento nos muestra al artista que además de pintar indaga, experimenta y crea, no se contentó con ser gran pintor y dibujante, además escribió y con ello todo su conocimiento queda resguardado y al servicio de cualquier persona que le interese.

Pues bien, sirvan los anteriores ejemplos para enmarcar la importancia de la investigación en la FAD, que a su vez está estrechamente ligada a lo que más se ha promovido al interior de ésta, que es la producción. Esta dicotomía, que como ya se vio, para algunos teóricos parece imposible en el Posgrado de la FAD es una realidad, en la actualidad no es posible llevar a cabo un proyecto de investigación que no involucre algún área o segmento de la producción plástica, los salones y talleres se convierten en laboratorios, dónde se desarrollan proyectos personales, interdisciplinarios y multidisciplinarios que en su mayoría han demostrado la importancia de su aporte a la comunidad.

Gracias a la antiquísima tradición de la FAD conjugado con la modernidad el Posgrado es un crisol donde se funden ideas innovadoras y los más exquisitos procesos técnicos, ni uno ni el otro son protagonistas. Los alumnos que ingresan al posgrado, normalmente provienen de la Licenciatura y Maestría en Artes Visuales, por lo que cuentan con una larga experiencia en la producción artística, así como la teórica, pues hay que recordar que ya han aprobado uno o dos niveles diferentes de estudios y han realizado tesis, pero además la currícula del Posgrado les requiere realizar un ensayo por semestre y dos participaciones en conferencias, pláticas o simposios. Desde los proyectos más ambiciosos hasta los más modestos, no pueden omitir lo escrito o lo hablado, ni poner por encima de todo lo meramente visual.

53 Xavier Moyssén, *Textos de Arte*, México, UNAM/IE, 1986, p. 341-342.

Se suele decir que la obra habla por sí misma, o bien, que el buen arte no necesita explicaciones. El contenido de estas expresiones tiene mucho de verdad, la obra u objeto artístico debe de reflejar cierta calidad plástica que solo es posible si el artista conoce las técnicas y los procedimientos materiales acorde a sus necesidades discursivas o expresivas

*«Arte (creación) y oficio (técnica) se han visto enfrentados demasiadas veces, como si de enemigos irreconciliables se tratara. Así mientras el primero se sitúa en el ámbito de lo inefable, el segundo no excede el terreno de lo inmensurable. La sensibilidad se puede sentir subjetivamente, pero difícilmente se puede explicar por el contrario el oficio se objetiva en horas de trabajo, en destreza, en experiencia adquirida, en resultados obtenidos.»<sup>54</sup>*

En efecto, los buenos resultados del artista, tanto en el ámbito académico como profesional está determinado en buena medida por todo ese cúmulo de experiencias adquiridas en los talleres de la FAD, y en el del artista que irremediamente, se van a materializar en sus obras, la destreza en el uso de las herramientas y sus materiales, contribuyen notablemente a la mejor factura de la obra.

Tan valiosa experiencia acumulada a lo largo del tiempo cobra importancia capital cuando se convierte en documento que permite a cualquier persona interesada adentrarse a los procesos de trabajo del artista como es lógico, dichos procesos son diametralmente diferentes entre un creador y otro. No sólo por diferencias sociales, culturales, geográficas y económicas que coexisten entre quienes se han formado al seno de un mismo núcleo académico o artístico. Cada documento escrito abona a la investigación en arte.

#### ❖ 4.1 Revelación de identidad

El concepto de identidad está determinado por una serie de valores sociales, religiosos e históricos que caracterizan a un individuo, lo integran a un grupo



*Imagen tomada para el libro ilustrado.  
Foto: Alfredo Nieto, 2014.*

social en donde se presupone unidad y homogeneidad interna, fundamentan su sentimiento de pertenencia y contribuyen a la generación de relaciones sociales armónicas al interior de la diversidad.

Sin embargo, el concepto de identidad ha cambiado a lo largo de los siglos e irremediamente seguirá cambiando, así como la forma en que las ciencias exactas y sociales ven al sujeto portador de la misma y cómo son tratados y representados por los sistemas culturales que lo rodean. Es en este sentido que el arte del siglo xx en México contribuye a la gestación de la identidad nacional, el cine, la pintura, la música y la literatura formaron un gran frente que cambió el rostro del mexicano que hacía referencia a un individuo ciudadano de tipo europeo y pasa a un individuo rural mestizo con atributos raciales más acordes con el pasado indígena.

La idea de ser autóctono o ser visto como indígena sólo es aceptada fuera del territorio nacional o como tema de investigación de antropólogos e histo-

54 Joan Peiro *Pintura y ensayo*, p.21



*Aplicación de fondo para realizar textos del libro.  
Foto: Archivo Alfredo Nieto, 2016.*

riadores. Es interesante entender y representar efigies que permitan reconocer a los personajes de *Pedro Páramo* con atributos raciales propios de la sociedad jalisciense de ese tiempo sin caer en convencionalismos o arquetipos tan desgastados en las últimas décadas. Cada personaje es como un retrato hablado que cada lector crea y que por supuesto depende de su propia percepción que es además determinada por su experiencia cultural.

Como pintor, la búsqueda en todo momento fue conseguir un trabajo de carácter plástico, con apoyo de las cualidades inherentes de la técnica y en el formato del libro de artista, pero sobre todo, en el carácter de cada personaje, para conseguir así una galería de retratos.

Dichos retratos son resultado de la experiencia adquirida pintando rostros, estudiando sus características fisonómicas y psicológicas a lo largo de muchos años; al relacionar estos conocimientos con esta obra literaria han surgido imágenes que evocan a los personajes más que representarlos literalmente.

Quién lee a Juan Rulfo, sabrá que no describe con pormenores a sus personajes, sólo da referentes y pistas con los cuales permiten crear nuestros propios personajes. Ejemplo de lo anterior se demuestra con el siguiente ejemplo de relación, empleado para descubrir cualidades de algunas figuras:

PEDRO PÁRAMO	Hombre alto de aproximadamente 1.80 mts., guapo y bien vestido, inútil, abusivo, soberbio y pretencioso.
DOLORES PRECIADO	«Doloritas». Mujer joven de clase acomodada, tímida, educada, noble y hacendosa.
FULGOR SEDANO	Hombre maduro de 54 años, soltero, bien vestido, usa bigote abultado y tiene a su cargo la administración de las tierras de Pedro Páramo (leal).
JUAN PRECIADO	Hombre joven, tímido, educado y sencillo.
SUSANA SAN JUAN	Ojos claros, pelo rizado y dorado, color de piel trigueña, mujer muy sensual.
ABUNDIO	Hombre sencillo, sordo, triste con facciones burdas.
INOCENCIO OSORIO	«Saltaperico» liviano, ágil, de talla pequeña, charlatán y calculador.

A través de la técnica de la acuarela y con apoyo de los dibujos y bocetos previos, se realizaron todas las láminas incluidas en el presente libro. Cabe señalar, que si bien es cierto, cada uno de estos retratos se ejecutaron en primera instancia con fotografías, fueron conducidos con absoluta libertad, se buscó siempre conseguir un trabajo de carácter plástico.



*Ejemplo de proceso del dibujo, incluida en el libro*

#### ❖ 4.2 Formato del libro

El presente libro ilustrado está hecho totalmente a mano en un formato horizontal de 38x56 cm., con un formato apaisado. Se compone de sesenta y cuatro páginas de papel Guarro Súper Alfa de 300 gr., posee cincuenta y cuatro ilustraciones elaboradas con acuarela y grafito, encuadernado en piel natural montada sobre cartón; el lomo está hecho con piel y reforzado de lino crudo holandés de primera calidad y las contraportadas de papel Canson de 300 gr. (para pastel) color rojo.

El pegamento empleado fue una solución de caseína a base de 50 gr. por 250 ml. de agua, empleado desde el Renacimiento en la elaboración de libros, gracias a su capacidad adherente y su insolubilidad al agua. Para la costura del encuadernado se utilizó hilo de cáñamo encerado.

La selección del formato obedece a que permite realizar las ilustraciones con mayor detalle y libertad, sobre una estructura geométrica con líneas de relación simple y empleando círculos y elipses para dar dinamismo y continuidad al

libro, se logran relaciones armónicas en los elementos compositivos de cada una de las ilustraciones. El tamaño, fue considerado para ser parte de una colección del autor o para su exhibición.

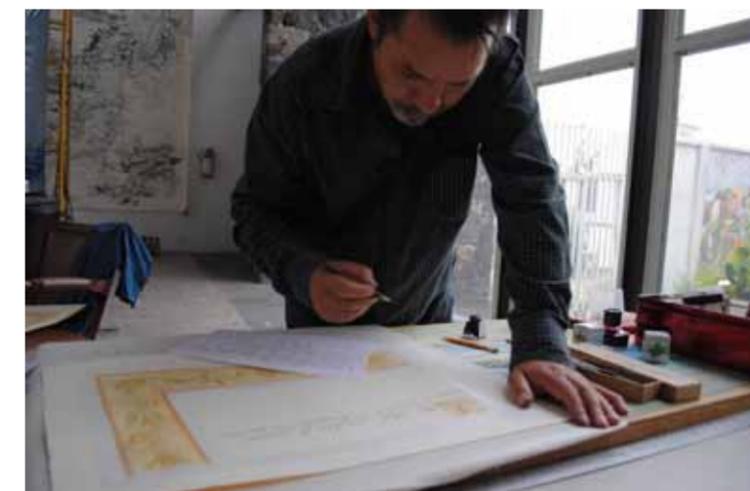
En un principio se pensó en la posibilidad de publicación, cuya propuesta sería fotografiarlo e imprimirlo en un tamaño que se pueda acomodar en cualquier biblioteca y de fácil transporte, 25x35 cm. e incluso se pensaba en realizar un facsímil con las mismas medidas y características de encuadernación y de interiores, pero realizado con medios mecánicos y digitales. Esta idea hoy queda descartada, dado que la obra de Juan Rulfo y afines está registrada por la Fundación Juan Rulfo que está a cargo de sus hijos, por tanto, pensar en una reproducción que tiene como tema a *Pedro Páramo*, tendría que esperar a una entrevista, revisión o una serie de requisitos para ser aprobado; por ser un proyecto académico en ningún momento se consideró lucrar con él. En realidad, el objetivo va dirigido a acrecentar el acervo universitario.

#### ❖ 4.3 Selección de papel y caligrafía

El papel Guarro Super Alfa de 300 gr. tiene como cualidad principal estar elaborado con algodón 100 % puro, libre de acidez. Es muy resistente y propio para soportar lavados de agua. Su textura permite la respiración de la capa pictórica y proporciona una belleza inherente. Es ideal para perforar y cocer, resistente a los movimientos realizados al manipularlo, además posee un color ámbar característico.



Proceso, de la elaboración de textos incluidos en el libro.



Elaboración de caligrafía para la obra.

Foto: Archivo Alfredo Nieto

Para la acuarela existe además del papel Guarro Super Alfa otros tipos, como lo es el caso de las marcas Canson, Arches Bellini o Fabriano todos en diferentes gramajes. Estos últimos son blancos a diferencia del papel Guarro que tiene un ligero color amarillento. A saber todos resisten el agua, sin embargo, el papel seleccionado es característico por su resistencia, pues dura más de doce horas sumergido en una charola con agua, razón por la cual en huecograbado es muy recurrido; comparado con los papeles para acuarela que son quebradizos y casi imposible de mantener los dobles sin romperse.

La selección también se fundamenta en que su consistencia advierte que en su manufactura se han empleado fibras muy largas, a manera de papeles japoneses; además el grano (textura) es muy fino y resistente tanto para técnicas secas como el grafito o el pastel, así como para técnicas acuosas, conservando su consistencia y forma original.



De las primeras ilustraciones elaboradas al tamaño del pliego.

Foto: Archivo Alfredo Nieto, 2013.

Elegido el papel se planteó el formato, buscando aprovechar el máximo del pliego que tiene como dimensiones 112x78 cm. aproximadamente, cada hoja del cuadernillo mide el equivalente a un cuarto de pliego, esto es 56x39 cm. Inicialmente el proyecto se había planteado en un pliego completo, inclusive se elaboraron siete láminas que al final fueron sustituidas, pues durante su manipulación sufrieron daños considerables, que no garantizaban la permanencia a largo plazo, por lo que fue determinante el cambio de tamaño.

Para dichas ilustraciones se elaboraron una serie de bosquejos sobre cartulina bristol, por ser maleable, fácil de conseguir y, sobre todo, por la familiaridad obtenida durante muchos años de usarla. El grosor de esta cartulina es óptimo respecto a otros papeles; con rotuladores, plumas y plumones se buscó ejemplificar a grandes rasgos la composición de las escenas, la práctica de dibujo, la función de los elementos, pues solo mediante la práctica se puede perfeccionar.



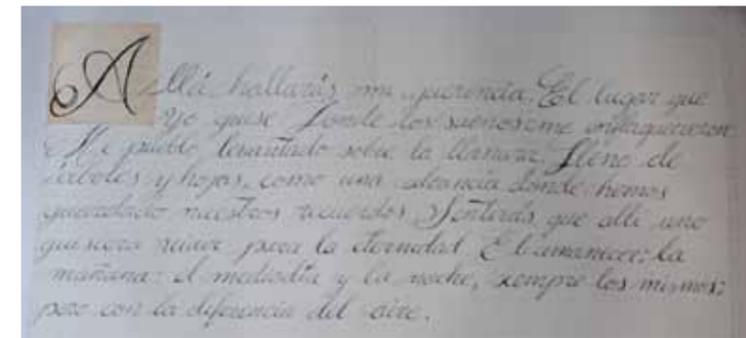
Corte de papel, para elaboración de cuadernillos

En el caso de la caligrafía, la práctica también fue necesaria. Debido a que se trata de una novela mexicana de mediados del siglo xx, fue una decisión casi espontánea elegir la letra manuscrita cursiva. Con la práctica de la escritura a través de pincel, plumilla, marcadores y bolígrafos especiales para caligrafía, se desarrollaron planas de diferentes posibilidades de cada herramienta y cada letra, para establecer algunos estilos en las letras.

El diseño de algunas capitulares se logró mediante la práctica, la repetición y al observar diferentes libros especializados de caligrafía, y en especial un libro notarial del año de 1892, en el que se aprecia el arte que era escribir. Después de mucho practicar, se establecieron los diseños de estas letras que resultaron muy semejantes al estilo gótico.

Para conservar la unidad y estilo de la escritura del libro se determinó el empleo de un formato para las capitulares y otro para el resto de los textos, 5x5 cm. para las primeras y 0.5 cm. para el escrito. Además se decidió que cada cuadernillo contara con una hoja al principio y otra al final decoradas por cenefas y caligrafía, con el fin de involucrar al lector y establecer una correlación entre texto, imagen y ornamentación.

En el libro se incluyeron citas textuales de la obra *Pedro Páramo*, dicha elección se llevó a cabo con base al contenido y al significado personal que pro-



Ejemplo de caligrafía empleada en el libro de artista.

Proceso de la caligrafía: aplicación de pan de oro.

porcionaba, valorada a partir de la intuición y las emociones emanadas de esa experiencia literaria. Al transcribir el texto, bajo ningún concepto se pretendía relacionarlo directamente a la ilustración. En realidad, lo más importante fue concebir al texto como imagen y que compartiera el espacio con los demás elementos.

Un punto importante de la ornamentación del libro es la correspondiente a las «cenefas», que por su diseño y los colores empleados, obligaron a enfatizar el inicio del texto por lo que se optó por el uso del pan de oro, que además de elegancia otorgó un elemento de distinción. La aplicación de la hoja de oro constituye una pequeña muestra de la vasta cantidad de procesos técnicos impartidos durante clases, que permiten solucionar problemas plásticos.

Previamente se trazaron las capitulares con una plumilla caligráfica, por lo cual no era posible pensar en tan solo sustituirlo por una letra diferente, la solución fue ocluir las con bol de armenia (rojo óxido) y un aglutinante, para después aplicar el pan de oro de veinticuatro quilates. Se realizó el diseño de la letra, se calcó y redibujó con plumilla y tinta china color negro; lo que resultó mejor de lo previsto.

Cada uno de los elementos cumplieron su cometido, el papel facilitó el trabajo tanto de las acuarelas, como de la caligrafía y encuadernación; enriqueció notablemente la calidad final del libro en virtud de sus cualidades de manufactura que embellecieron con sus bordes irregulares en contraste con la piel del empastado.

En cuanto a la caligrafía, su elección permitió fluidez debido a la familiaridad con el tipo de letra, contribuyó además con la imagen, pues comparten tiempo y espacio; se puede afirmar que el texto es imagen, es un pretexto. A lo cual, se agrega que la caligrafía es dibujar.

#### ❖ 4.4 Acopio de material fotográfico

El material fotográfico, dibujos y acuarelas empleados para realizar las ilustraciones han sido recogidas a lo largo de poco más de dos años en visitas realizadas a



Sesión fotográfica de paisaje,  
Foto: Alfredo Nieto, 2016.

diferentes poblados en el estado de Hidalgo, municipios que conforman buena parte del Valle del Mezquital que bordea el volcán o montaña conocida como Hualtepec considerada como sagrada por los moradores de esta región. Desde la época prehispánica y que en últimas fechas ha sido motivo de estudios por parte del INAH y la UNAM en virtud de ser una región con una gran cultura en cuya montaña se presume nació Huitzilopochtli, además la cercanía con la zona arqueológica de Tula y la presencia de la orden de los frailes agustinos quienes edificaron y decoraron sus conventos con intervención de manos otomíes.

La fastuosidad de sus decoraciones contrasta con el casi nulo éxito obtenido para lograr la catequización de dichos pueblos, que sin embargo, hoy en día son fervientes creyentes de la religión católica, defienden sus tradiciones e idioma, conservan la fisonomía de sus antepasados, el color de piel y sus nombres originales.

La arquitectura vernácula se conserva a gran escala, aunque mucha de ella en ruinas lo cual la vuelve más atractiva para el presente proyecto. El empleo



Imagen de ruina para ilustración.  
Foto: Alfredo Nieto, 2014.



Escena tomada para proyecto del libro ilustrado.  
Foto: Alfredo Nieto, 2013.

*todos los grandes artificios de la construcción, han sido hechos en el estudio.»<sup>55</sup>*

La sencillez y los elementos que componen la estructura de los paisajes elaborados permiten dar rienda suelta a la ejecución de la acuarela, el encanto de ésta es la inmediatez y el accidente controlado.

Aunque ha sido difícil poder obtener material fotográfico que reúna los elementos necesarios para trabajar con facilidad las ilustraciones, ha sido necesario recopilar material de cada elemento competitivo. De tal forma se obtuvo fotografía de la arquitectura de diferentes pueblos y rancherías, tanto de interiores como exteriores, retratos de mujeres, niños, hombres, ancianos, así como caballos, burros, aves e incluso utensilios de trabajo y herramientas.

Cabe señalar que tras conocer bien la región de Jalisco y Colima donde se desarrolla la novela, a partir de diferentes visitas realizadas desde hace varios

<sup>55</sup> Keneth Clark, *El Arte del Paisaje*, Barcelona, España, Editorial Seix Barral, 1971, p. 33.

de sillar de tepetate de 60 cm. de espesor es una constante, así como los muros de piedra y los techos de viga de huizache o mezquite, ventanas y puertas de pequeñas dimensiones le dan un carácter místico, debido a su geografía la vegetación está constituida por magueyes, nopales, cactáceas de tamaños y formas diversas, pero sobre todo huizaches y mezquites por lo cual lleva su nombre (Valle del Mezquital). Sus laderas petrificadas, lomas de tepetate y barrancos de roca ígnea son testimonio de una gran explosión volcánica sucedida hace miles de años. Este singular paisaje permite vislumbrar de manera general, pero también detalladamente el recorrido de la luz del sol sobre la tierra durante todo el día, sobre todo cuando se realiza la pintura de paisaje *in situ* (en el lugar) y al trabajar en pequeño formato es posible controlar el material pictórico aún sin perder la esencia del paisaje y el lugar.

Respecto a la pintura del paisaje, Keneth Clark escribió:

*«A través de la historia, los paisajes obra de la percepción han sido pequeños. Los paisajes de grandes dimensiones con*

años, se han pintado y fotografiado los paisajes de Comala, Sayula y pueblos circundantes. Sin embargo, desde un punto de vista personal, no se parecen en nada a los descritos por Rulfo, lo lógico es que la recreación de tan singular paisaje obedece a todo ese cúmulo de experiencia obtenida durante todos aquellos años que Rulfo viajó a lo largo y ancho del país, cuando trabajó como vendedor de llantas para auto.

*«El tenía grandes deseos de viajar, conocer su país, oír historias, en la época que fue agente de ventas tuvo la oportunidad de recorrer gran parte de México y se volvió un gran experto en el manejo de su automóvil. Disfrutaba conversando y eran interminables sus pláticas que sostenía con sus compradores o la gente de los pequeños pueblos. Me hablaba de sus grandes ventas y siempre iba acompañado con su cámara Rolleiflex.»<sup>56</sup>*

Como se puede ver, Juan Rulfo fue un enamorado de la fotografía a la que dedicó una buena parte de su genio artístico; aun cuando la fotografía es un medio mecánico, es necesario que quien la realiza tenga ciertos conocimientos sobre el manejo de la cámara, pero además una cierta sensibilidad y un ojo capaz de encuadrar y seleccionar el momento preciso en que debe accionar el obturador, sobre todo porque no son fotografías de estudio o con modelos previamente seleccionados y en el caso del paisaje, la fotografía ofrece un pequeño segmento de éste, de la misma manera que un pintor selecciona lo esencial del paisaje que pinta.

Tanto para pintar como para sacar una fotografía de paisaje, o de una escena, es necesario abstraer la imagen, es decir, atender la imagen como un todo indivisible, valiéndose de elementos compositivos los cuales son revelados por medio de la luz, pues sin duda es ésta la mejor herramienta para realizar una imagen ya sea en blanco y negro o en color. El paisaje hoy día está considerado como una de las mal llamadas «pintura de género», junto con el retrato, el

<sup>56</sup> Alberto Vital, *op. cit.* p. 9.



Ejemplo de paisaje en el libro ilustrado

desnudo y el bodegón, esta categoría acuñada desde fines del siglo XIX entró en uso durante el siglo XX con el surgimiento de las nuevas tendencias artísticas, puesto que las nuevas propuestas plásticas rechazaban categóricamente todo lo que hasta ese momento producían los artistas, así como lo que se enseñaba en las academias de arte.

El desdén por los géneros artísticos prevaleció hasta fines del siglo XX, pero no por ello se puede decir que en la actualidad hayan caído en desuso; por el contrario, ofrecen un abanico de posibilidades extraordinarias. En especial cuando la obra se realiza al seno del figurativismo; en el caso especial de la ilustración literaria adquiere relevancia, como ya se ha mencionado, sirve para realizar una interpretación de un texto, por lo cual es preciso realizar una pesquisa de imágenes fotográficas que sirvan de apoyo para plantear la idea de manera contundente, mientras más material fotográfico se recopile, mayor será el arsenal para revolver una imagen concreta. La experiencia adquirida dibujando y pintando durante más de 30 años, es un factor determinante al momento de emprender un proyecto como el que ahora se presenta.

#### ❖ 4.5 Dossier de ilustraciones

Una de las etapas más interesantes y emotivas del presente proceso creativo es comenzar a plantear las ideas por medio del dibujo, es aquí cuando el pensamiento abstracto se desborda a través de líneas y a veces manchas, se da forma a los primeros garabatos que a la postre se convertirán en imágenes. Esta etapa puede durar días o incluso semanas antes de que surja la idea final para cada imagen. Como es lógico para esta parte del proceso, no es necesario empezar con un orden riguroso, la intuición es la mejor herramienta. Sin embargo, las ideas se ponderan según su importancia, al momento de leer el texto, no importa si surge al final del mismo o en medio, todo es posible.

El formato del *dossier* es del mismo formato del libro (39x56 cm.) con la misma cantidad de hojas. El margen en todas ellas es de 3.5 cm., no se pegará ni cocerá para facilitar la manipulación y en todo caso funcionará para reordenar las imágenes como convenga.



Ilustración en donde se aprecia el uso de la geometría.

Foto: Alfredo Nieto, 2013.

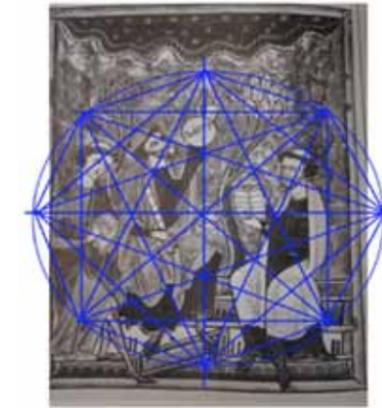
Una vez integrado el cuaderno se realizó el análisis geométrico del espacio. Dicho análisis se elabora con líneas de relación simple, es decir, líneas diagonales trazadas de una vértice a la otra para obtener el punto central sobre el cual se traza la mediatriz que dividió el espacio del papel en dos mitades, acto seguido se tiraron líneas diagonales a partir de las vértices resultantes de la mediatriz, la intersección de dos líneas es un punto equidistante y entre más líneas diagonales se tiren más puntos se obtendrán, estos puntos se usarán para apoyar el compás, la apertura la determinan las líneas verticales y horizontales, se obtienen tres círculos proporcionales que se entrelazan. Este planteamiento geométrico permite ordenar armónicamente todos los elementos, así como el clarooscuro y el color.

Es sabido que a lo largo de la historia del arte se han empleado diferentes estructuras geométricas con este fin, sobre todo para la obra monumental que dicho sea de paso es la obra que excede las proporciones del cuerpo humano, lo mismo en la escultura, arquitectura y pintura; pero también en la obra de pequeño formato como cuadros al temple, óleo y en los libros iluminados de la Edad Media (libros de horas y salterios).

*«El análisis del Salterio de Blanca de Castilla revela el empleo sistemático de una traza geométrica al compás, siempre la misma, sobre las que se sitúan con soltura los sucesos que proporciona la iconografía. Es éste un hecho muy revelador, ya que hemos dicho que este manuscrito es esencial, representativo del arte gótico en todo su esplendor, que era un reflejo del arte de la vidriera, un primer esfuerzo para evocar sobre la vitela las resplandecientes pinturas de cristal que constituían la gran originalidad de los nuevos tiempos.»<sup>57</sup>*

Como se ve, en esta época se emplearon principalmente círculos, cuadrángulos y polígonos, aunque se usaron diferentes sistemas a lo largo de la historia, algunos de ellos son las consonancias musicales de Alberti (diapasón, diapente,

57 Charles Bouleau. *TRAMAS. La geometría secreta de los pintores*. 3a ed., España, Editorial Akal, 2006., p.58.



Análisis geométrico del Salterio de Blanca de Castilla: El astrónomo y el calculista.

Foto: «Tramas. La geometría secreta de los pintores» p. 56

diatesarón, diapasón-diapente), empleados por los artistas italianos del siglo xv, o el empleo del número áureo durante el siglo xvi, tras la publicación del libro *Divina Proporción* de Luca Pacciolo publicado en Venecia en 1509, de esta forma se entiende cómo los pintores desde la Edad Media y hasta hoy comienzan sus obras con algún sistema de líneas que les ayude a organizar su espacio.

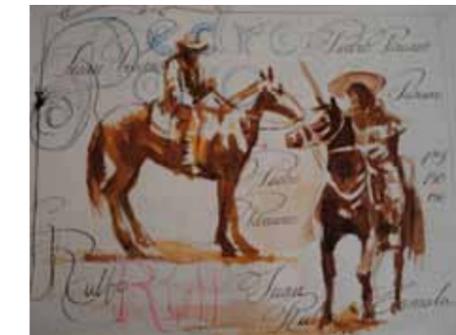
Personalmente las líneas de relación simple son las más empleadas, lo mismo en un gran mural, cuadros de caballete y ahora en la elaboración de estas ilustraciones. Concluida la etapa de análisis geométrico y bocetos, la siguiente fase ha requerido del material fotográfico como apoyo, se comprende de antemano que las imágenes realizadas en este *dossier* podrían ser modificadas parcial o totalmente en el libro final. Los dibujos se iniciaron a lápiz, sólo para plantear las proporciones, para después redibujar con plumas de tinta punto delgado y buscar el registro sutil, primero con líneas que establecieran el movimiento de las formas, luego con líneas envolventes que registraran volúmenes.

Para estos dibujos, al tratarse de un *dossier*, no se empleó lápiz, debido a que la búsqueda en todo momento era que no fuera posible borrar, ello otorga mayor espontaneidad y expresividad a través de los trazos caligráficos. Los



Ejemplos de dibujos de dossier

dibujos se realizaron primero con un solo tono, hasta lograr un buen registro, se cuidó que las direcciones y proporciones de las figuras y paisajes fueran de entera satisfacción, después se utilizó un segundo color, se dibujaron las partes menos importantes o fondos y se reforzaron las figuras iniciales por medio de achurados. Finalmente, un tercer color sirvió para reditar y acentuar el dibujo en su totalidad, también funcionó para ordenar los espacios intermedios de la composición por medio de la yuxtaposición de color, se logró así la unidad del cuaderno y se anticipó con ello el proceso que había que seguir al realizar cada una de las ilustraciones del libro ilustrado.<sup>58</sup>



Primeras ideas, para la elaboración de libro de artista.

Foto: Alfredo Nieto, 2011.

58 Ver anexo de imágenes.

#### ❖ 4.6 *Atmósferas y entornos*

Atmósfera y entorno son dos conceptos que necesariamente aluden al espacio circundante que sirve como marco de referencia para presentar una imagen donde un individuo o más de uno son los personajes centrales de una puesta en escena. Un personaje suele ser representado con atuendos propios de sus logros, linaje o profesión, armas, joyas, utensilios, libros, instrumentos así como suntuosos interiores de elegantes cortinas muebles, lámparas y pisos o en exteriores rodeados de jardines o paisajes que muestran sus posesiones heredadas o adquiridas durante su vida.

Para este proyecto ambas participan de manera integral con los personajes, no solo como un telón o fondo que lo enmarquen si no que fondo y figura se fundan en la mancha del color de acuarela donde el agua es el medio ideal para lograrlo. A lo largo de muchos años pintando paisaje con acuarela, se puede deducir que es la técnica ideal para lograr de manera inmediata la esencia de este concepto, en ocasiones basta con unas cuantas manchas y en otras hay que realizar varios lavados sobre el soporte hasta que por fin todos los elementos que lo componen (árboles, arbustos, rocas, cerros, montañas y nubes) quedan integrados y en armonía.

Gracias a la práctica constante y a la investigación que ello conlleva, desde la elección de material empleado en cada sección, la elección de lugar donde

se efectúa la obra, seleccionar el segmento del paisaje a realizar, cómo inicia el dibujo o estructura, etc. El proceso reflexivo estuvo presente en la producción artística, y con base a ello se dedujo que el paisaje es en esencia atmósfera, al estar ubicado frente a él, los miles de elementos que la componen desde el primer plano situado justo en los pies del espectador hasta el lejano horizonte, se encuentran inmersos en capas del aire circundante; por lo que la mirada percibe formas y colores que van de lo más nítido hasta lo diáfano que se funde con el infinito.

Por lo que en la práctica de la pintura respecta se suelen emplear recursos que permitan lograr la «envolvencia» que el aire ejerce sobre las formas, la veladura o las aguadas aplicadas reiteradamente sobre una obra en proceso contribuye notablemente a este fin. No obstante, dichos recursos conceden a la obra un halo de misticismo y calidades plásticas que en la mayoría de las ocasiones el ojo no alcanza a discernir cómo se obtuvieron.

Entonces, en estas ilustraciones que ahora se presentan, los entornos son todos los elementos reconocibles que acompañan a los personajes centrales y



*Elaboración de paisaje en el cerro del Hualtepec, Hgo.  
Foto: Archivo personal Alfredo Nieto, 2014.*



*Ejemplo de paisaje y entornos*

#### ❖ 4.7 *Del retrato al personaje*

Para llevar a cabo la representación de los personajes de *Pedro Páramo* fue y seguirá siendo determinante la experiencia obtenida en el estudio de la fisonomía, el gesto y la expresión. Aunque la presente propuesta en ningún momento sea una ilustración literal es probable que algunas de ellas pudieran acercarse y en todo caso quien lo podrá determinar será el espectador mismo.

Una de las definiciones del término retrato alude al individuo en su propia vestimenta y con sus atributos, que engloba casi cualquier representación de una efigie humana. Para Juan Rulfo y demás personajes de la novela se retomó toda esa experiencia lograda a lo largo de años de trabajo e investigación respecto a este género, aunque, hay que subrayar, no se trata de realizar retratos y en todo caso (como se señalaba anteriormente) se usarán solo los conceptos necesarios que permitan llevar a buen puerto la revelación de la identidad.

Es muy importante saber que el origen etimológico de «retrato», no implica solamente al rostro sino a cualquier otra cosa, aunque este origen no es conocido por el público general, resulta un tanto lógico pensar en su constante



*Durante el proceso del libro ilustrado, se pintaron y fotografiaron diversos paisajes.  
Foto: Alfredo Nieto, 2014.*

que guardan relación con ellos, o bien elementos que rodean al personaje sin que necesariamente tengan relación, ya que pueden existir elementos empleados que hayan sido puestos para dotar de expresividad y dramatismo a la imagen. En cualquier caso, se trata de dibujos que conforman el esqueleto de la ilustración aún y cuando se trate de rastros de lápiz o material con que se dibuja, así como la caligrafía que coexiste dentro de la imagen.

Atmósfera es la capa de color que integra a todos los elementos que forman parte de la composición en la ilustración con el soporte. Por último, cabe mencionar que el soporte empleado contiene características particulares propias de su manufactura y las fibras de algodón con que se elaboró, tales como color, textura o grano, espesor y absorción; por lo que al dejar espacios sin trabajar se buscó que el papel participara de la experiencia sensorial de quien observa y no solo funcione como soporte o base de la ilustración.



*En las primeras ideas, para el libro de artista ya se incluía el retrato*

uso desde tiempos atrás, el cual le ha venido abriendo paso hasta nuestros días y se ha vuelto costumbre.

*«En este sentido, considero imprescindible hacer algunas aclaraciones etimológicas, hacer algunas aclaraciones acerca del origen y significado del término «retratar», que procede del latín retrahere, que significa «traer de nuevo», se entiende, que el aspecto de alguien o algo. Y es que el uso tradicional de «retratar» no se aplicaba solamente a replicar efigies de personas, sino también de cosas. Este último matiz explicaría el porqué de la polémica, distinción que los tratadistas de arte, a partir del siglo XVI hicieron al diferenciar entre «retratar» e «imitar», siendo lo primero entendido como la nueva copia de la realidad tal cual y segundo como un sección de lo que vemos...»<sup>59</sup>*

La anterior cita a su vez, da pie para diferenciar entre el hecho de hacer un retrato y de hacer una imitación, en donde ésta última tenía más reconocimiento y mérito, ya que según los criterios tradicionales hacer un retrato sólo implica hacer la copia de alguien o algo valiéndose de una técnica, en donde el mayor reconocimiento era la habilidad del que la ejecutaba. Cabe mencionar que actualmente imitación es sinónimo de falsificación. Sin embargo, también puede servir para dar fe que se ha realizado la copia de una obra o bien la interpretación de una obra que también se denomina paráfrasis.

Estas dos consideraciones son un buen punto de partida para demarcar y definir el retrato. Sin pretender decir la última palabra al respecto pero tratando de ser específico y congruente con la idea del retrato. Por principio el retrato circunscribe tanto al retrato de medio cuerpo, cuerpo completo, retrato de grupo o familiar, o simplemente el rostro o efigie.

Se ha trabajado a lo largo de los últimos años con el retrato de medio cuerpo por considerarlo el más íntimo, aunque ocasionalmente se realizan retratos de

<sup>59</sup> «El espejo y la máscara», *el retrato en el siglo de Picasso*, Catálogo Museo Thyssen Bornemisza, Madrid. 2007. p.3- 4



Dos dibujos de retrato, incluidos en el libro

pareja o de grupo. La directriz de estos retratos ha sido el parecido porque es la condición fundamental del retrato, no se puede presumir hacer un retrato sin que el resultado final evoque mínimamente al modelo, lo cual puede parecer más fácil que lograr un parecido realista o convincente, pero no es así, porque se requiere de mucha experiencia para lograr la abstracción de la esencia de una persona.

Cabe mencionar que no es consecuencia del trabajo simple de acierto-error, dicho de otro modo, es resultado de un acto reflexivo, de búsqueda consiente en donde se persigue simplificar la representación de la efigie, ayudándose de ciertas características fisiognómicas y gestuales, mediante las cuales se puede ponderar el carácter del modelo y dotarlo de la inherente belleza de la pintura, que como se sabe, cada artista emplea de diferente manera según su talento; por medio de este producto final se reconoce al pintor, a su modelo y su tiempo.

El origen de los estudios fisiognómicos no está registrado cabalmente, pero se presume que fue en Grecia. En la Grecia antigua, el uso de máscaras con precisiones gestuales dan cuenta que el público estaba acostumbrado a leer estos signos. Otro antecedente llega hasta nosotros por los escritos de Cicerón, quien relata cómo Pitágoras usaba criterios fisiognómicos para escoger a sus alumnos.

También se usaban códigos fisiognómicos en el mercado de esclavos. Es muy importante subrayar que todos estos códigos fisiognómicos, aun los más

primitivos y al margen de cualquier comprobación de tipo científica, pretendían dictar reglas que ayudaran en las relaciones personales o sociales en su vida cotidiana, desde cómo conseguir pareja, ayudar al médico en su diagnóstico, guiar al juez en sus decisiones, guiar al comerciante en algún negocio, ayudar a las personas de alto nivel social a comportarse por medio de la apariencia física o moral.

*«El fisiognomo como adjunto al poder lo vemos aun junto al político, convertido en su asesor de imagen, pero desde la antigüedad coincidía con el médico y el astrólogo, y era, respetado por todos. Son conocidos los consejos fisiognómicos que Aristóteles daba a Alejandro Magno para elegir amigos y ministros. Igualmente, Cureau de la Chambre era el oráculo de Luis XIV, en una corte experta en la práctica de la cortesía y el disimulo.»<sup>60</sup>*

El manejo y uso de dichos códigos en la Antigüedad quedó reforzado gracias a las galerías de retratos así como a la heráldica y la numismática, en donde el uso de las reglas del rostro formaban todo un arsenal de datos, los cuales posteriormente fueron utilizados como fuentes de diversos escritos.

Al principio, y al igual que el destinatario tan diverso de dichas teorías, también lo son los conceptos con los que se desarrollan éstas. Lo mismo se encuentran interpretaciones relacionadas con los astros como paralelismos con animales y otras quizás más antiguas se relacionan con interpretaciones anatómicas o fisiológicas. Sin embargo, aunque existe un gran número de estas teorías se sabe que hubo plagio de ideas, pues además de haber emergido de las mismas fuentes, sus aseveraciones y enunciados son semejantes.

Algunas de estas teorías tienen nombres que sus autores les confeccionaron para atraer a sus lectores, debido a la extrañeza de sus títulos, y en otras ocasiones invitaban al encuentro con nuevas teorías, por ejemplo: la fisiognomía de la risa *Gelotoscopia*, de Prosperus Aldorisius; Fisiognomía del hombre con paralelismos del reino vegetal *Phytognomica de Porta*, de Giovanni Battista de la Porta, o la

<sup>60</sup> Juan Bordes, *Historia de las teorías de figura humana*, Editorial Cátedra, España. 2003. p. 290.



Elaboración de ilustraciones

*Anthropometamorphosis*, de John Bulwer, que trata de los cambios y/o transformaciones del cuerpo y monstruosidades, o bien las obras monográficas de Paré y Gonzáles de Salas, y aún más completo y muy extenso en *Physiognomische Fragmente*, de Johann C. Lavater.

*«...otra obra, Pathomyotomia (F-1649), es pionera en observar los movimientos del rostro por las pasiones e interpretarlos fisiológicamente desde los músculos de la cara. La correspondencia de esos movimientos musculares con las pasiones es el tema de una línea fisiognomía que se desarrolla a partir de la obra de Le Brun donde se excluye la mueca. Este movimiento de la cara, aunque sea voluntario no es significativo más que con un código pactado. Quizás sea este el campo fisiognómico menos sistematizado...»<sup>61</sup>*

<sup>61</sup> Juan Bordes, *op.cit.* p. 293.

Así mismo, añade un procedimiento geométrico para determinar el límite entre la naturaleza animal y la humana. Dentro de este mismo terreno se puede encontrar a un amigo de Lavater, llamado Wilhelm Tischbein, quien dota de caracteres y temperamentos humanos a los animales y estableció bases sólidas para que autores como F. Lehnery, realicen ilustraciones que alimenten el repertorio de los caricaturistas.

Del mismo modo, el padre de la teoría de la evolución Charles Darwin, establece tres fundamentos principales para explicar cómo los movimientos de la cara y el cuerpo son resultado de su origen animal, también desarrolla la teoría de la expresión desde la anatomía comparada y sus teorías de la evolución en *The Expression of the Emotions in man and animals*.

Aunque estos textos no se publicaban para el artista en particular, sí le servirían a éste como valor de códigos universales, es decir, algo así como una galería de estereotipos muy identificables: asesinos, inteligentes, lujuriosos, perezosos, etc.

Dicho de otra manera, se poseía un catálogo de retratos que sirvieron para identificar a un individuo según su carácter. En el Renacimiento se usaron reglas para analizar un rostro estático a partir de las líneas de cejas, ojos, nariz y boca, tal como las cartillas de dibujo, pero no será sino hasta el siglo XVIII cuando aparece la fisionomía artística, con el estudio de la expresión de las pasiones de Le Brun. De esta forma se inicia el estudio de la fisionomía dinámica y patonómica, gracias a la cual se da importancia a los estados de ánimo que, dicho sea de paso, pone por el suelo las teorías fisionomestáticas; así se tiene a algunos autores como el cirujano Charles Bell, que escribe e ilustra una fisionomía específica para Bellas Artes, donde da importancia al gesto y prepondera movimientos faciales determinados por enfermedades y patologías.

Ya en el siglo XX, el médico y artista Herman Vincenz Heller, utilizando la fotografía ilustra una fisionomía más científica para artistas y además, fisionomías de la belleza, fisionomías posibles y, por último, los métodos para dibujar la cabeza y el retrato. Pero existía un gran problema para el estudio de dichos estados anímicos, dado que son fugaces y por demás complejos, y se necesita un

alto grado de sensibilidad para entenderlos y, por ende, muy difícil de traducir en ilustraciones. Lo cual solamente un gran artista es capaz de captar. Alphonse Bertillon integra una selección de elementos del rostro, estableciendo tres claves para lograr una individualización de personas detenidas por la policía. Son la huella digital, la oreja y el iris, pues los demás elementos cambian según la edad. Gracias a estos estudios con fines policíacos se empieza a implementar la descripción de una fisionomía con palabras o mejor conocido como retrato hablado.

El interés del artista romántico es atraído por la aparición de la fisiognomía patológica, en donde la enfermedad mental, dermatológica y del cuerpo en general, así como la misma muerte proporciona un repertorio infinito para su trabajo. En la Antigüedad mediante las enfermedades de la piel del rostro, se adivinaban enfermedades pasadas y venideras del individuo, y el médico era asesorado por los fisiognomistas para el diagnóstico.

*«Con las iconografías de estas enfermedades se construyen unas fisiognomías involuntarias y sobrecogedoras, en las que el color tiene una participación fundamental, las enfermedades de la piel y la sífilis tienen una bibliografía que origina unos espectaculares álbumes cromolitografiados, como el de A. Cazenave, Leçons sur les maladies de la peau (Paris 1856), con un repertorio de fisiognomías monstruosas.»<sup>62</sup>*

Respecto a la fisionomía de la muerte, se sabe que Hipócrates describió los trazos del rostro con signos que anuncian la muerte súbita o en un plazo de pocos meses. El uso de las máscaras mortuorias durante el Renacimiento y que en el siglo XIX tiene un auge, al parecer es un gusto por atrapar el misterio que representa la muerte.

La fisionomía es un acto intuitivo que se ha desarrollado en todas las culturas como teorías de dominio público, y gracias a ellas existen representaciones genéricas o estereotipos que dan fe del grado de abstracción que cada grupo social posee para separar los parecidos de un individuo con otro.

<sup>62</sup> *Ibidem*. p. 315.



*Proceso del retrato.*

De tal suerte que cuando se ve algún retrato que salga de nuestros los convencionales, que normalmente están limitados por la fotografía o la pantalla de cine o televisión, resulta casi imposible concebirlo como un retrato y mucho menos entender que es resultado del convencionalismo estilístico de dicho grupo social. Ejemplo de ello serían los retratos mayas y olmecas. También se puede entender que todo lo anterior redundaba en que, en menor o mayor medida, casi todos ponen en práctica la fisionomía comparativa con amigos o familiares.

*«Es notoriamente menos fácil especificar y analizar el parecido fisionómico que da por resultado la fusión y el reconocimiento, se basa en lo que se llama una impresión global, la resultante de muchos factores que en su interacción configuran una cualidad fisonómica particular. Muchos seríamos incapaces de describir los rasgos individuales de nuestros amigos más íntimos, el color de sus ojos, la forma exacta de su nariz, pero esta incertidumbre no menoscaba nuestra sensación de familiaridad con sus rasgos, que distinguiríamos entre mil porque respondemos a su expresión característica»<sup>63</sup>*

A pesar de toda esta cantidad de teorías, es muy difícil e insostenible plantear que la fisionomía sea un método infalible para conocer lo más íntimo de un sujeto; observar, comparar o relacionar la morfología de un rostro para formular

un juicio de parentesco de tipo patológico o de cualquiera que no tenga un sustento científico, o bien que sus lecturas no se realicen al amparo de una valoración interdisciplinaria, sería una aberración, dado que en la actualidad existen estudios que se han realizado en diferentes universidades y que arrojan información muy valiosa para médicos, antropólogos, comunicólogos y artistas, todas éstas utilizan la tecnología más avanzada, y por supuesto, son trabajos interdisciplinarios.

*«El Dr. Fritz Lange en su obra El Lenguaje del Rostro (Una fisiognomía científica y su aplicación práctica en la vida y el Arte), analiza el detalle apoyándose en la anatomía, valora la forma sin arriesgarse precipitadamente en justipreciar la globalidad, estudia la evolución transformadora del rostro humano, considera los factores hereditarios, etc., desde su condición de médico y apoyándose con humildad en otras ramas del conocimiento y el arte...»<sup>64</sup>.*

Por otro lado, Flora Davis, en su libro *La comunicación no Verbal*, en su inciso siete habla sobre los estudios hechos por el Doctor Paul Ekman, acerca del rostro humano; posiblemente el psicólogo más importante en el campo de la comunicación no verbal del Instituto Langley Porter de San Francisco. En el análisis preliminar de un experimento con un grupo de jóvenes, concluye que la mayoría de las personas saben fingir una expresión de enojo, alegría o tristeza pero, lo que no saben es desaparecerla rápidamente y hacerla nuevamente aparecer súbitamente, es decir, el ser humano puede usar su rostro para transmitir mensajes.

*«Más de mil expresiones faciales diferentes son anatómicamente posibles, y los músculos de la cara son tan versátiles que en teoría una persona podría mostrar todas esas expresiones en sólo dos horas, sólo unas pocas, sin embargo, poseen un sentido real e inequívoco, y Ekman considera que esas pocas apenas se ven en toda su intensidad, como no sean*

<sup>64</sup> Carlos Plasencia Climent, *El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial*, Publicaciones sruv, Madrid. 1993 p. 55.

<sup>63</sup> E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Editorial Debate, Barcelona. 2000. p. 108.

en la cocina, en el dormitorio o en el baño», dado que la etiqueta exige controlarlas en la mayoría de las ocasiones». ¿Y cómo encontrar un método para descifrar las expresiones, y que fuera de fiar? El doctor Ekman Wallace Friesen y Silvan Tom Kins, diseñaron el FAST (Facial AffectScoring Technique), es una especie de Atlas fotográfico de expresiones faciales...»<sup>65</sup>

Una cámara recoge la realidad de forma objetiva, pero los artistas al pintar siempre realizan sus propias interpretaciones.

A lo largo de la historia, los artistas han echado mano de diferentes métodos para estudiar las facciones, en lo individual y en su conjunto, sin embargo al igual que el FAST de los doctores antes mencionados, se ha requerido de otros nuevos métodos para obtener mejores resultados, así como el uso de tecnología y de especialistas en otros campos de investigación, por ejemplo el doctor Ekman empezó a proyectar fotografías con un proyector a una pantalla en una centésima de segundo.

Tomando en cuenta que el acercamiento a las teorías del pasado y el presente abren un abanico de conocimiento que dejan entrever que el pensamiento del hombre no está cerrado, y que con toda seguridad en el futuro se destilarán nuevas ideas que permitan un mejor entendimiento de la fisiognomía; por lo pronto, la expresión o comunicación no verbal nos obliga a penetrar al mundo de la morfología y a su adaptación funcional, así como a su mecánica.



65 Flora Davis, *La comunicación no verbal*, p. 70.

En el individuo, el rostro manifiesta por interacción de facciones y músculos cualquier sentimiento o emoción, sea tristeza, terror, dolor, odio, embriaguez, satisfacción, alegría, sin embargo estos movimientos externos, los cuales son revelados por medio de volúmenes mejor conocidos como gestos, son resultado de movimientos interiores, que de forma aislada o conjuntamente redundan en una expresión facial.

Esta relación entre fisonomía y comportamiento mímico permite descubrir el carácter de dicho individuo, que en la mayoría de las personas tiene relación directa con su estado anímico habitual. Por ejemplo, las personas que suelen reír a diario tienen muy acentuadas las líneas que tenemos entre los ojos y las orejas o también conocidas como patas de gallo, las líneas de la frente generalmente nos hablan de la edad y mal humor del individuo, etc. Gracias a todo lo anterior, es posible captar la expresión del modelo por más efímera que sea.

A lo largo de la historia, los artistas han echado mano de diferentes métodos para estudiar las facciones, en lo individual y en su conjunto, sin embargo al igual que el FAST de los doctores antes mencionados, ha requerido de otros nuevos métodos para obtener mejores resultados, así como el uso de tecnología y de especialistas en otros campos de investigación, por ejemplo el doctor Ekman empezó a proyectar fotografías con un reflector a una pantalla en una centésima de segundo.



Composición con retrato

«En 1845 Töepffer en sus estudios sobre expresión, agrupa los factores indicadores del hecho expresivo en dos conjuntos, que se muestran como áreas distintas y a la vez complementarias, y que por sus características propias, todo método que se precie deberá tenerlos en cuenta por separado y en conjunto.»<sup>66</sup>

De acuerdo con la anterior cita los factores indicadores del hecho expresivo son:

- Rasgos permanentes: las facciones propiamente dichas.
- Rasgos variables: su comportamiento mímico.

Estas dos áreas planteadas por Töepffer sirven para que, por medio de la observación de la forma y magnitud, sea posible a su vez observar valores expresivos, y por otro lado, el entendimiento de la facilidad con que se desarrolla la mímica facial. Sin embargo, si se realiza un análisis expresivo con base en arquetipos como lo son la cabeza enorme que es sinónimo de inteligencia, la mandíbula prognata sinónimo de brutalidad o para la cultura japonesa donde las orejas grandes son sinónimo de inteligencia, etc.; que en términos artísticos, algo o mucho puede decir del modelo, para la ciencia no tiene mayor interés. Entonces para el artista todos estos rasgos agrandados, deformados, exagerados sea por genética o malformaciones, incluso de tipo evolutivas, sirven en su quehacer para captar el parecido. Por otro lado, el artista siempre saca partido de cualquier tipo de asociación con su entorno; y dada su naturaleza creadora y por ser el inmediato observador de su obra, reconoce muy bien la importancia de la contemplación con su modelo para lograr la interlocución.

Para los hombres de la Antigüedad la presencia del alma se da sólo después de la muerte, lo cual no quiere decir que el hombre en vida carezca de alma. El alma como la parte del mundo interior de un individuo, pertenece a la noche y al mundo de lo incorpóreo, pues normalmente salía del cuerpo (de lo concreto y palpable). Por medio de un suspiro final, es decir tras la muerte; es por esto que experimentamos un extraño miedo y respeto a la efigie de un individuo, y específicamente a su mirada, a la cual ni el mismo tiempo ha logrado abatir.

66 Carlos Plasencia Climent, *op.cit.* p. 28-29.

Sin embargo, lo anterior es el resultado de la acción que el artista deja de manifiesto al realizar un retrato, en el cual es importante la experiencia del artista y la disposición del retratado de posar para esa finalidad. Si se entiende que el retratado muestra cómo es una persona físicamente o cómo era dicha persona, pero más importante aún es lo que el artista encuentra detrás de su apariencia: «El trasfondo de esta alabanza es la idea neoplatónica del genio, cuyos ojos pueden atravesar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad»<sup>67</sup>; lo anterior lo comenta Gombrich respecto a una línea de defensa del parecido del retrato, en donde menciona que Filipino Lipi pintó un retrato más parecido al modelo, que el modelo mismo. La capacidad que el artista del Renacimiento desarrolló en un corto lapso de tiempo, es quizá una parte preponderante de la historia del arte, que al lograr pintar la efigie de un individuo, y dado que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, entonces es capaz de pintar



Elaboración de ilustraciones, retratos y personajes

67 E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Editorial Gustavo Gili, España. 1979. p. 17.

a Dios, y como la imagen de Dios es divina convierte al artista en un ser divino; es decir, a lo largo de la historia el pintor de retratos es visto como un ser con ciertas cualidades sobrehumanas.

Igual que en tiempos pasados, actualmente todo ser humano tiene un origen y nombre, es decir tiene una historia, no es un ser humano en general, tampoco es un arquetipo que da fe de una categoría de carácter social o de cualquier otra índole.

El retrato de un individuo actual, al igual que un individuo del pasado es biográfico y concreto dispuesto a trascender en el tiempo, pues no existen razones lógicas para que una persona se resista a este impulso, que como ya se ha visto acompaña al hombre en casi toda su historia. Sin embargo, al hablar de un retrato pintado, automáticamente se involucra a un autor o artista quien revelara dicha efigie, por tanto, como John-Hennessy menciona:

*«...la pintura de un retrato es algo empírico. El problema artístico que plantea es un problema que todos nosotros podemos concebir, con independencia del concepto temporal en que se produzca, y una gran parte de su fascinación se debe a que es una consecuencia de la interacción de dos fuerzas, el artista y el modelo y no depende de la acción de uno de ellos...»<sup>68</sup>*

De este modo, se entiende que la representación de la individualidad de un ser humano varía debido a la influencia de diferentes acontecimientos de tipo social, político, ideológico, económico, por mencionar algunos factores, que se suscitan en un momento y un lugar determinado.

A lo largo de todo el último siglo, el retrato experimenta una mutación producto de la inquietud de los artistas que, conscientes de su tiempo, buscan el porqué y el cómo de un género que consideran académico y burgués. Estos cambios no se dan de manera repentina y, sin duda, fue en el siglo XIX, después que Louis Daguerre expone las primeras fotografías en París, quien contribuyó notablemente a que los impresionistas se separaran del realismo para mostrar

68 John Pope Hennessy, *op.cit.* p. 9



Proceso de retrato de dibujo a lo pictórico

una forma de ver. De este modo surgen movimientos artísticos que utilizan el retrato como pretexto para dar rienda suelta a su creatividad sin necesidad de justificaciones, entonces el parecido del modelo ya no es necesario. Después a través de éste, se experimenta la subjetividad del artista por medio de la plasticidad, la individualidad que el modelo posee es avasallada por las cualidades generales de la acción que el personaje contiene.

Entonces surgen planteamientos estructurales de gran carga conceptual y emocional, artistas como Cézanne antecedido por Renoir, Degas y Manet dan paso y conducen con los anteriores preceptos al cubismo y en poco tiempo al arte abstracto, que elimina totalmente la representación objetiva.

Hay que reconocer que las tradiciones pictóricas que han precedido, es decir el rostro y el paisaje, ejercen aún una pesada influencia. ¿Por qué? El paisaje en el que se ha vivido, las figuras y los retratos que adornan las paredes constituyen el valor sentimental que ha sido el punto de partida para una verdadera explosión de cuadros de este tipo, buenos, malos o discutibles.

*«Para ver claro ha sido necesario que el artista moderno se libere de esta empresa sentimental, hemos salvado el obstáculo; el objeto ha reemplazado al tema, el arte abstracto ha supuesto una liberación total y al fin se ha logrado considerar el rostro humano no como valor sentimental, sino únicamente como valor plástico.»<sup>69</sup>*

69 Fernando Léger, *Funciones de la pintura*, 1990. p. 63.

En esta negativa por parte de los artistas hacia el hecho de que la pintura fuera una imitación de la naturaleza, es lógico pensar que el retrato sacaba la peor parte, y que sin embargo, en ningún momento se abandonó esta representación individual del retrato, o bien el retrato como tema, y es entonces cuando surge algo que para artistas del pasado hubiese sido absurdo: El retrato sin previo encargo y en consecuencia, el no tener que complacer a un cliente.

Seguramente existen más razones por las que muchos artistas importantes han rechazado la oportunidad de hacer un retrato, pero esta última es determinante, el someter a la complacencia de algún cliente. Al respecto hay que observar cómo un individuo nunca es tan crítico en la forma que un artista resuelve una obra, sin importar el tema, ya sea paisaje, bodegón o incluso retrato. Cuando se trata de su retrato todo cambia, el cliente es el más crudo crítico de la obra. Ante la mirada crítica de los familiares o del mismo modelo, el retrato



Detalle de Ilustración en la que se aprecia la elaboración del retrato.

Foto: Archivo Alfredo Nieto, 2014.

no sólo debe parecerse sino debe de mejorar al original, normalmente esperan que quede más bella o guapo según sea.

Las razones para seguir pintando retratos actualmente son consecuencia de dos fuerzas; por un lado las personales del modelo y por otro lado, las del artista contemporáneo, que a diferencia de los artistas del siglo XIX, que consideraban que es más importante el estilo del artista y su voluntad, y dejar a un lado la vanidad y la adulación del modelo. Es decir, la capacidad de éste para ir más allá del parecido fisionómico, una capacidad más allá de lo humano: «cualquier retrato que se pinte con sentimiento es un retrato del artista y no de su modelo.»<sup>70</sup>

Esta es la capacidad de penetrar en el alma del modelo, pero aún así la importancia del artista sobre la efigie del que retrataba es avasallante. Basil Hallward, el artista creado por Oscar Wilde para su novela de ocasión, dice en un argumento:

*«...todo retrato pintado con emoción es un retrato del artista, no del modelo. Éste no es más que el accidente, la ocasión. No es él el revelado por el pintor, sino más bien éste quien, sobre el lienzo pintado, se revela así mismo.»<sup>71</sup>*

Andy Warhol utiliza el retrato fotográfico, después surge el objeto artístico, la instalación, el performance, etc., todos estos acontecimientos son muy importantes para el arte moderno porque testifican la capacidad de los artistas para revelar a su sociedad, otra manera de entender el mundo.

La actualidad, con todos los adelantos tecnológicos y científicos (computadora, televisión, control del espacio, adelantos médicos), es también un momento donde los conocimientos del pasado se revierten y conjugan con los medios modernos para destilar el conocimiento del futuro, y por supuesto el autor de estos adelantos también tiene nombre.

La necesidad del retrato sigue vigente en el ser humano, las colecciones de retratos de hombres ilustres, en las diferentes estancias gubernamentales, académicas y privadas siguen creciendo, aunque ya no es una moda, la sociedad

70 Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, Argentina, 6ª. edición, editorial Losada, 1973, p. 25

71 *Ibidem.*

lo sigue consumiendo, lo mismo al óleo que en las más modestas fotografías instantáneas. Poseer una fotografía de un ser querido significa poseerlo físicamente, regalar un retrato es regalarse así mismo.

El ser humano es vanidoso por naturaleza, gusta contemplarse tantas veces como desee, y también gusta que lo contemplen los demás, espera ser reconocido por sus logros o por lo que quiere ser y mantenerse por siempre.

#### ❖ 4.8 Dibujos y acuarelas

Una de las experiencias sensoriales más extraordinarias que se tiene de niño es dibujar, esta actividad sustituía a los juguetes y a la televisión la cual no estaba al alcance de todas las familias. Sin embargo, tampoco lo eran los materiales para dibujo, ni eran tan conocidos, por lo que había que recurrir a las construcciones para proveerse de pedazos de yeso desperdiciados, trozos de ladrillos o carbón de las fogatas.



Elaboración de ilustraciones

Sin tener memoria de la edad exacta con la que contaba, pero recordando muy bien el placer que me originaba dibujar, el cual no ha cambiado desde entonces; desde mi ingreso a la actual Facultad de Artes y Diseño en 1985, el horizonte de posibilidades técnicas para esta actividad se abrió diametralmente, el cual se ha empleado y nutrido al continuar con esta profesión.

El gusto por el dibujo en los niños no es extraño, por el contrario, además de ser una actividad lúdica también es el primer recurso con el que cuentan para comenzar a plasmar su visión del mundo, después del encuentro con las palabras.

La aparición del dibujo en el paleolítico (11,000 a.C.) presupone el inicio de la escritura y las imágenes, primero con fines mágicos, luego la aparición del pictograma resultado de la transición de imagen a idea, después aparece el ideograma o símbolo, es la representación de una idea hasta convertirse en un signo fonético durante el neolítico (5,000-4,000 a.C.) el dibujo pasa a ser parte de un ritual. Ya entre los años 8,000 al 1,000 a.C. quedan consolidadas las primeras escrituras alfabéticas:

*«Así pues, es acertado decir que la humanidad ha dibujado en todo lugar, con técnicas análogas, por similares motivaciones mágicas, rituales o incluso solo figurativas. Es fundamental el descubrimiento del valor del signo lineal, elemento figurativo de excepcional ductilidad. En el misterio de las oscuras cavernas prehistóricas había nacido el dibujo.»<sup>72</sup>*

Hasta los albores de la actual era, el desarrollo del dibujo es avasallante, en casi todas las civilizaciones se encuentra testimonio de ello (Egipto, China, Grecia, Italia), la Edad Media principalmente en Europa crea las bases de lo que en el Renacimiento amalgamó el humanismo; la aparición de la imprenta y el descubrimiento de nuevos continentes, entre otros acontecimientos, desbordará la atención en el arte, aunque el dibujo no tiene todavía el reconocimiento de obra como tal, para lo cual se tuvo que esperar más de cuatro siglos.

72 Terisio Pignatti, *El dibujo. De Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, 1981. p.8-9.



Elaboración de ilustraciones en el taller.

Foto: Archivo Alfredo Nieto, 2016.

La aparición de la cámara fotográfica pronosticó la decadencia de la pintura, consecuentemente del dibujo, tal como sucede actualmente con las nuevas expresiones artísticas desarrolladas al seno de las nuevas tecnologías. Aunque la naturaleza del ser humano es buscar e innovar, también es consciente del cuidado de su pasado. Además, la necesidad de dibujar que a la luz de la tecnología parece más primitiva que su mismo origen; seguirá siendo juego de niños y pasión de adultos.

Cada dibujo realizado para este proyecto es resultado de una interpretación personal, de diferentes momentos de esta obra y derivan del *dossier* presentado incisos antes, han sido modificados parcialmente en proporción para adecuarlos al discurso del libro. Se realizaron a lápiz y en algunos casos retocados con nogalina (tinta de nogal), son dibujos subyacentes en cada acuarela por eso no es posible verlos en primera instancia, de estos dibujos depende el resultado final de las ilustraciones, por lo que se trabajaron cuidadosamente con lápices suaves con puntas muy agudas para poder acentuar contornos y volúmenes.

Empleando la estructura geométrica se organizó el espacio por medio de unos trazos de «envolvencia» para situar la imagen central, luego se trazó el movimiento de cada figura así como de sus entornos, buscando la armonía. De esta manera se obtiene una visión perimetral que permite decidir qué tan sencilla o compleja se quiere la imagen.

Como se puede observar, en todas las ilustraciones se conservó una buena proporción de espacio vacío, con el fin de que los fondos se pudieran integrar al papel por medio de transiciones cromáticas, más ricas en textura al momento de pintar. Pero sobre todo conservando espacios suficientes para escribir cada uno de los textos seleccionados, con el deseo de que texto e imagen se acompañen en tiempo y espacio. Después, con una goma se borraron trazos y líneas que se consideraban excesivas, esta fase es donde la goma, además de limpiar ofrece la posibilidad de seguir dibujando, ya que para el artista la goma no sirve solo para quitar sino también para agregar.

La última etapa del dibujo es en la que se invirtió un mayor número de horas de trabajo. Dicho de alguna forma, es la fase en la que se revistió la estructura inicial, al ser dotada de volumen por medio del claro-oscuro siempre bajo la guía de la incidencia de luz sobre los cuerpos entendiendo cómo la intensidad del blanco del papel testifica un mayor volumen. Luz y volumen son dos conceptos fundamentales e inseparables para el que dibuja, no obstante la presencia de retratos nos exigió atender el parecido fisonómico y el gesto, cuestiones de las que se ha hablado anteriormente.

Las acuarelas empleadas para este proyecto se realizaron totalmente a mano con pigmentos puros y una solución preparada en nuestro taller. La cual se compone con la siguiente fórmula y proceso:

- 31 gr. de goma arábiga o senegal
- 60 ml. de agua destilada
- 11 ml. de agua y miel (5.5 ml de agua y 5.5 ml de miel virgen)
- 10 ml. de glicerina líquida

- 3 gr. de oxgal (hiel de toro)
- 1 cda. soperá de formol

Modo de preparar:

Se agrega la goma arábiga a los 60 ml. de agua destilada, se deja remojar durante 30 minutos, en un vaso se vierten los 1 ml. de agua con miel y se revuelve con la glicerina líquida y el oxgal. Se pone a calentar a baño María la goma con el agua hasta que se derrita, se agrega el resto de los materiales y revuelve hasta lograr una solución homogénea, se retira del fuego o la lumbre y agrega el formol. Así queda lista la solución para preparar los colores.

Sobre un vidrio o piedra de mármol, se hace el desleído de los pigmentos con la solución, se vierte una cucharada y se le agrega la solución poco a poco empleando una espátula de metal hasta lograr la consistencia deseada, preferentemente con la viscosidad de una miel aguada. Es recomendable comenzar por los colores claros hasta llegar a los más oscuros.



La técnica empleada fue acuarela, elaboradas en el taller de la FAD

Para este proyecto, se usó la siguiente paleta: amarillo ocre, cadmio, hansa e indio, siena natural y tostada, rojo indio, de Venecia, carmín y cadmio verde óxido de cromo, viridiam y ftalato, azul de Prusia, cobalto y ultramar, gris payne, blanco de zinc y titanio.

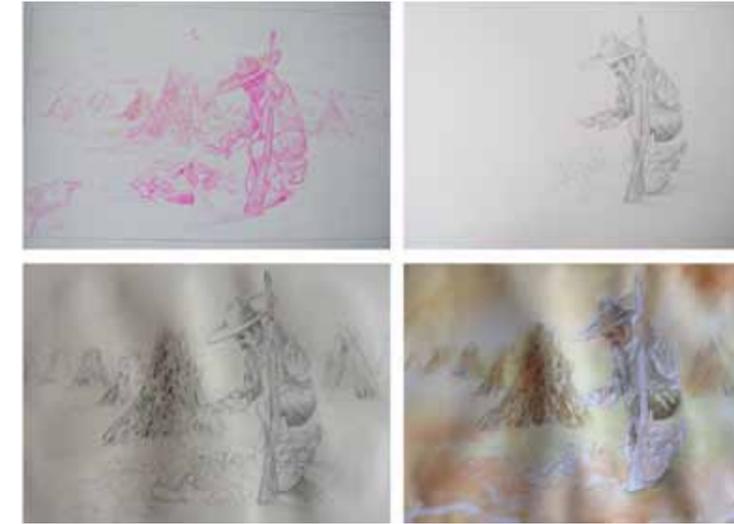
Un color amarillo ocre mezclado con una pequeña cantidad de blanco de zinc como color base, mojado el papel previamente con una esponja respetando algunas zonas del papel, enseguida, se dejó secar por un par de horas y en algunas ocasiones se trabajó húmedo sobre húmedo. Se rescataron algunas de las partes que fueron veladas por la base de color, usando un pincel delgado se redibujaron con un color obtenido mezclando tierra de siena tostada con azul cobalto en menor cantidad, se trabajó en seco y solo se dibujan algunas partes.

Después se trabajó la parte superior de las acuarelas, para los cielos se empleó mezcla de azul ultramar con blanco de zinc y ocre y para los interiores blanco de zinc con un poco de ocre y rojo carmín, la parte inferior se trabajó con tierra de sombra tostada mezclado con azul de Prusia, en esta fase se usó el color más denso, respetando zonas de luz; una vez seco el papel se salpico la imagen usando el color anterior diluido con agua y bloqueando previamente lo que no tenía que ser salpicado, para ello se empleó un pincel ancho de cerdas.

Cada fase del proceso pictórico obligó a replantear el dibujo pues como es lógico, el agua deslava o bien recubre y esconde al dibujo subyacente, dando como consecuencia la pérdida del dibujo. Quien ha pintado acuarela, sabe de la complejidad que esto conlleva, pues el control de los materiales, los colores y el agua, requieren de especial cuidado y experiencia.

Las acuarelas se concluyeron trabajando las figuras centrales con transparencia usando colores puros y brillantes, siena natural, siena tostada, verde ftalosianina, amarillo de cadmio, carmín, azul de cobalto y azul de Prusia, salpicando de manera controlada cada una de nuestras obras, buscando el equilibrio compositivo y la armonía del color.

Finalmente fue la experiencia adquirida a lo largo de los años de trabajo lo que marcó la pauta de tonos, contrastes y colores, pues existen ciertas etapas en



Proceso de libro de una ilustración. 2016.

donde un artista conduce su labor creativa únicamente mediante su intuición, pese a que se trató de realizar un trabajo pormenorizado para que cualquier persona interesada pueda seguir dicha metodología, es ineludible que el artista dé rienda suelta a su creatividad.

#### ❖ 4.9 Encuadernación

Para la portada se eligió un personaje montado a caballo, a galope dentro de un paisaje solariego donde coexiste solo con un maguey. Se realizó un grabado sobre madera de Guanacastle (Xilografía) de 37x49 cm. Para la contraportada se eligió la imagen de un perro famélico con la misma técnica en una placa de 28x47 cm. En ambos casos se cuidó que además del margen tuviera un aire circundante a manera de María Luisa.

Cabe mencionar que originalmente se realizó un grabado sobre linóleo, que aunque las imágenes son las mismas, la proporción de los grabados eran me-



Proceso de la primera portada, sustituida después.

nores al tamaño de las portadas. Por lo que se decidió su remplazo. Para imprimir el grabado en linóleo se usó piel de ternera color tabaco y para la xilografía, se empleó piel de cabra en color natural, la cual ofrece cualidades de textura y tonos.

Debido a las dificultades de impresión y al tamaño de la piel se emplearon cinco de ellas, dos impresiones se mal lograron y al final además de las dos impresas se usó una para completar el lomo de nuestro libro. Después de cuatro días de secado, se elaboraron las portadas (40x56.5 cm.). Como base se empleó cartón de 3 mm. de espesor, color gris de encuadernación, como adhesivo se empleó acetato de polivinil enriquecido con carbusimetil celulosa, primeramente se aplicó una capa delgada del adhesivo para sellar la porosidad del cartón, después se colocó con una espátula una capa generosa de pegamento, acto seguido se adosó la piel al cartón; de la misma manera se elaboró la contraportada.

En tanto se secaban, se procedió a coser los seis cuadernillos, primero uno a uno y después juntos con la técnica de copta, se utilizó hilo encerado y agujas para encuadernación, después en una prensa improvisada se compactó el cuaderno, dejando su lomo descubierto, se aplicaron tres capas de adhesivo, se esperó un tiempo para secar entre una y otra. Este lomo se forró con un segmento de tela de lino crudo, para otorgar mayor resistencia al movimiento de las pastas. Una vez que se forraron portadas, se coció y pegó el libro; hubo que esperar una



Tres fases de la elaboración de grabado, para portada



noche para que secase por completo, al día siguiente se colocaron los nervios al lomo y se forró con piel de cabra y se reforzó con lino por dentro.

Se cortaron las guardas y guardas cortesía, en total cuatro segmentos de papel canson para pastel color rojo, primero de adhirieron a la cubierta para pegar el lomo así como las guardas de papel canson con el libro, por último se colocaron a las guardas de cortesía y se dejó secar el resto de la tarde, para evitar alabeo y deformidades en las pastas y el libro. Durante toda la tarde y noche se colocó en una mesa y encima del libro se puso una buena cantidad de libros que sirvieron como contrapeso; los detalles de cortes de papel, piel y otros se realizaron, después de tres días de secado.

La revisión minuciosa de todas y cada una de las hojas que conforman el libro, así como de las ilustraciones y textos tardó poco más de dos semanas. Se

abocó a limpiar restos de grafito del dibujo subyacente que debido a la manipulación constante había contaminado espacios de los márgenes y de la ilustración, se retocaron pequeñas manchas de acuarela que por algún descuido rebasaron los límites de las imágenes.

Respecto a las ilustraciones se revisaron ciertas cualidades de unidad, presentación, así como el claroscuro, textura, riqueza de color y errores en el dibujo, que ha decir verdad estas últimas fueron muy pocas, los textos se revisaron para evitar cualquier falta de ortografía, es necesario precisar que los textos que presentaban algún error caligráfico fueron sustituidos aún en el caso de tener una ilustración en el anverso, realizado antes de encuadernar, debido a que no es posible corregir cualidades caligráficas, pues se perdería su fluidez y frescura.



Libro de artista terminado Pedro Páramo ilustrado.





## CONCLUSIONES

LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, realizada para enmarcar el presente trabajo, nos permitió conocer de manera general el mundo *rulfiano*, a sus contemporáneos y su pensamiento, pero también –debo reconocer– ha generado la necesidad de indagar más allá del origen de Rulfo, incluso más allá del realismo mágico, pues también se precisa observarlo fuera de sus límites geográficos, temporales y literarios para apreciar su *Pedro Páramo* en crudo, como una novela que no se encuentra suspendida en un tiempo y lugar determinado, sino como un texto atemporal que podrá trasladar a cualquier lector a sus bucólicos paisajes.

Tras indagar en el material bibliográfico de nuestro autor, fue inevitable desarrollar un sentido de empatía, Juan Rulfo pasó de ser mi inspiración a ser mi amigo. Irónico fue el lazo que entre él y yo apareció, pues su estar sin estar fueron claves en esta travesía, en donde el mundo mágico, de espectros y fantasmas que él dibujó con palabras, yo di forma en acuarela.

Sería culminante poder señalar que el recorrido en la vida e historia de Rulfo me permitió comprender sus escritos, no obstante, acrecentó la incógnita y el desconcierto de lo breve de su carrera como escritor. Quedo en deuda con su

obra, al permitirme verter en él mis experiencias y mi mundo estético. La única manera de pagar dicha factura es perpetuando su labor y su nombre.

Por otro lado, estoy convencido que la investigación realizada a lo largo de varios años ha enriquecido notablemente mi visión respecto a los escritores mexicanos y su contexto. Este ejercicio me permitió releer la obra de Rulfo tantas veces como fue necesario a fin de crear mis propios rostros y escenarios.

Durante el desarrollo del segundo capítulo pude adquirir los conocimientos necesarios para seguir trabajando sobre la producción de otros libros (artista, ilustración, objeto, multimedia, etc.), estoy seguro que esta nueva línea de investigación será importante para adentrarme en su elaboración, e indagar en propuestas conceptuales o que involucren nuevas tecnologías.

Saber cómo se hace un libro ilustrado contribuirá notablemente en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Toda vez que podrá ser incluido en las labores realizadas por los alumnos de Pintura Mural de la FAD, como parte fundamental de su proyecto conceptual y en consecuencia en su vida profesional.

El libro de artista es considerado uno de los más genuinos productos que aporta el arte contemporáneo. Así, espero que al presente trabajo le sigan un devenir de proyectos que incentive a la comunidad universitaria a continuar con más libros, invitándolos a replantearse la importancia de estos objetos, a reinterpretar su función y a rebasar la regla que supone que para realizar un libro se tiene que ser escritor.

En el tercer capítulo la investigación ha tratado sobre la ilustración, con ello y al igual que en el anterior capítulo se ha abierto una gran línea de investigación. He podido entender la riqueza que encierra este concepto, debido fundamentalmente a los desarrollos tecnológicos actuales y por qué buena parte de la ilustración está en manos de dichos medios. Como en otra época lo fue la cámara fotográfica o la televisión, en la actualidad el artista ilustrador usará los nuevos medios para su trabajo.

Hasta ese momento del proceso teórico, me encontré con la interrogante de diferenciar entre ilustración y arte. Quizás para un grupo de especialistas en

el tema existen diferencias abismales entre ambas categorías, personalmente este trabajo no persigue teorizar lo anterior, pero concluyo que ello se determina por la intención de quien lo realice.

Cerré el tercer capítulo, concibiendo a la ilustración como una área del conocimiento artístico, que a lo largo de la historia ha dejado un cúmulo de obras de gran valor, y como un elemento que busca dar cuerpo a las ideas; en donde el artista es el medio ejecutor de los estímulos externos, ya sea literatura, ciencia, cine, fenómenos naturales, experiencias gastronómicas, etc., dejando en ellas parte de su espíritu creador.

En el cuarto capítulo abordé el proceso creativo de mi producción artística. Además de señalar las generalidades del proyecto, fue necesario indagar en la composición de cada ilustración. Finalmente, el trabajo dio como resultado la fusión de retratos, paisajes, escenarios y caligrafías.

Respecto a los materiales, el uso de la acuarela como técnica cuyo elemento primario es el agua, fue seleccionado porque además de su practicidad, proporciona cualidades específicas como la transparencia, la inmediatez y el accidente, que capturan la atmósfera de *Pedro Páramo*.

La ausencia de rostros dentro de la literatura abre brecha al imaginario de todo lector, pero mi labor como artista, así como mi experiencia en retrato me permitió dar rostros concretos a los personajes. Algunos fueron el resultado de la imaginación y otros, en medio de esta búsqueda, los encontré en mi entorno.

A partir de que la ENAP se convirtió en Facultad de Artes y Diseño, he dilucidado sobre la importancia de la investigación-producción en nuestros talleres, la trascendencia de la teoría y la revaloración de los procesos creativos. Esto último es en la actualidad la directriz de nuestra Facultad, los proyectos se desarrollan tomando como punto de partida la obra producida por los alumnos, con un soporte conceptual, de tal suerte que obra y escrito vayan siempre a la par.

Puedo agregar que llevar a la práctica semejante dicotomía es una tarea que exige al artista plástico pensarse como un sujeto integral, cuyo espacio rebase los talleres, y dedique parte de su formación a la investigación y escritura.

Ello implica un doble esfuerzo, pero está en nuestro propio gremio el deber de practicarlo, así como reconocerlo.

Elegir hacer un libro ilustrado replanteó una forma diferente de trabajo, y me obligó a cambiar de grandes formatos a pequeños; por tanto, la conciencia del espacio y el manejo de proporciones, el uso de herramientas y materiales son absolutamente diferentes; esto implica desarrollar otro tipo de pensamiento.

El formato pequeño exige la síntesis de los elementos pictóricos. Dado que la obra literaria brinda por su narrativa múltiples componentes que permiten al lector construir la historia en su imaginario; se presenta como desafío la selección de pasajes específicos y de las partes concretas que lo conformen. Finalmente, me vi orillado a desplazar el detalle -propio de mi experiencia como muralista- para dar lugar a elementos generales y, en algunos casos, meramente sugeridos.

Finalizo con una reflexión acerca de la pregunta planteada en la introducción ¿Se hace necesaria una tesis más sobre Juan Rulfo? Cuando en el cch me acerqué a los cuentos de *El llano en llamas*, como parte de las lecturas obligatorias de el entonces programa de estudio, no imaginé que Juan Rulfo se convertiría con los años en uno de mis autores de cabecera. Pero fue aún más insólito cuando

al indagar en las investigaciones realizadas en la UNAM me encontré sólo con cuarenta y un ejemplares, pues al ser un autor icónico de la literatura mexicana y representante internacional de la misma, considero que hacen falta muchas más.

Al tratarse de un escritor múltiples veces traducido, su obra comprende una infinidad de lecturas. Nace en mí la duda de ¿Cómo entenderá la obra *Pedro Páramo* un japonés, un alemán, o cualquier otro extranjero?. He aquí la veta de investigación que hace necesario este trabajo, un mexicano -como el que escribe- cuenta con el referente inmediato de su entorno, que palpa y respira la herencia de aquellos caciques, ranchos, montañas y remolinos que explican nuestra identidad y nuestra historia.

Pero mi historia personal, mi recorrido profesional, así como mi acervo cultural crearon a un *Pedro Páramo*, que seguramente no es el mismo *Pedro Páramo* de mi lector, y todos ellos merecen encontrar su lugar. Finalmente ese es el tributo a un gran escritor como Juan Rulfo, su nombre y el de sus personajes se mantendrán vivos mientras la imaginación de sus lectoras exista. Finalmente, elaborar la presente tesis me motiva a realizar otros proyectos de ilustración literaria, y de libros de artista, así como su posible publicación.

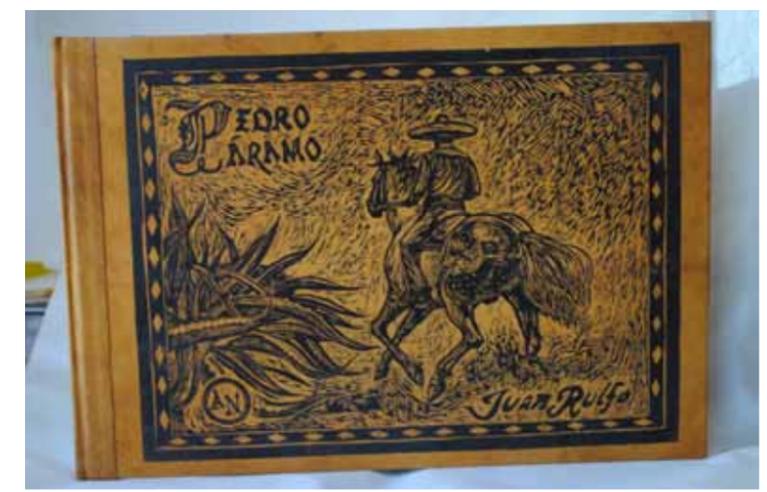


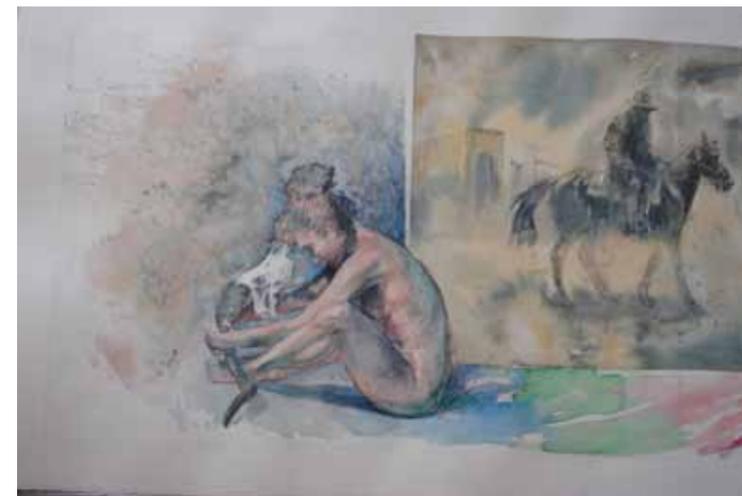


**A**llí hallarás mi querencia. El lugar que  
yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron.  
El pueblo levantado sobre la llanura. Lleno de  
círculos y hojas, como una alcancía donde hemos  
guardado nuestros recuerdos. Sentarás que allí una  
que se va a vivir para la eternidad. El amanecer, la  
mañana, el mediodía y la noche, siempre los mismos;  
pero con la diferencia del aire.

ANEXO DE IMÁGENES

❖ Portada, contraportada, cenefas, imágenes y textos incluidos en el libro.











  
BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Juan, *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*, México, Primera Edición, Ediciones Coyoacán, 1999.  
ACHA, Juan, *Las actividades Básicas de las artes plásticas*, México, 3ª Edición, Ediciones Coyoacán, 1999.  
ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1971.  
ARNHEIM, Rudolf, *Ensayos para rescatar el arte*, Ediciones Cátedra, España, 1992.  
AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato Occidental*, España, Editorial Gustavo Gili, 2002, Colección Hipótesis.  
BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 2010.

BOULEAU, Charles, *TRAMAS. La geometría secreta de los pintores*. 3ª ed., España, Editorial Akal, 2006.  
CASTAÑEDA, Juan, *et.al, Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, UNAM, México, 1989.  
CASTRO, Morales Efraín, *Homenaje Nacional. José Agustín Arrieta*. México, Ed. el Equilibrista, 1994.  
CAMPOS, Marco Antonio, *De viva vos (entrevistas con escritores)*, México, Premio Editora, 1986.  
CAMPBELL, Federico, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, UNAM/ERA, 2003.  
CARRIÓN, Ulises, *El nuevo arte de hacer libros*, México, El Archiaero, 1988.

CLARK, Keneth, *El Arte del Paisaje*. Barcelona, España, Editorial Seix Barral, 1971.

DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, México, alianza Editorial, 1992.

DE LA TORRE Villar, Ernesto, *Breve historia del libro en México*, 3ª. Ed., UNAM, México, 2009.

DESSAU, Albert, *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

DOMÍNGUEZ, Michael Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México, FCE, 2005.

DONDIS A., Donis, *La sintaxis de la imagen, introducción al alfabeto visual*, ed. Gustavo Gili, 5ta. Edición, 1984.

Eco, Humberto, *La definición del Arte*, España, Ediciones Martinez, Roca, 1970.

EDMÉE Álvarez, María, *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, XIV ed., Editorial Porrúa, México, 1974.

EISNER, Elliot, *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

FINLAY, Victoria, *Colores*, editorial océano, España, 2004.

GARRIDO, Felipe, «Los poetas modernistas y Saturnino Herrán» en Juan Castañeda, *et. al., Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, México, UNAM, 1989.

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión*, Editorial Gustavo Gilli, 1979.

GOMBRICH, E. H., *La imagen y el ojo*, Barcelona, España, Editorial Debate, 2000.

GOMBRICH, E. H., J. Hochbery y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona España, Editorial, Pardos Comunicación 1996.

HERRERA de la Cruz, Daniela Ivonne, *Tesis para obtener título de Licenciada en Historia: Letras e imágenes que niegan el olvido. Estudio de la obra literaria y fotográfica de Juan Rulfo*, México, UNAM/FES Acatlán, 2012.

LÉGER, Fernand, *Funciones de la pintura*, Ediciones Paidós, España, 1990.

LEÓN, Rafael, *Papel hecho en casa*, España, ediciones de aquí, 2001.

LIRA Gonzales, Andrés, *et. al., El Nacionalismo y el Arte Mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, UNAM, 1986.

LYONS, M., *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*, editores Lunwerg, España, 2011.

MARTÍNEZ Moro, Juan, *La ilustración como categoría, Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*, España, Ediciones Trea, 2006.

MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, FCE, 1998.

MOYSSÉN, Xavier, *et. al., José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989.

NICOLAIDES, Kimon, *La forma natural de dibujar. Plan de trabajo para estudiantes de arte.*, Ediciones Espiral, México, 2014.

ORTIZ, Monasterio Pablo, *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola. México: 1900-1940*. Editorial Océano de México. México, 2010.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 3ª ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

PIGNATTI, Terisio, *El dibujo. De Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, 1981.

PONIATOWSKA, Elena. *¡Hay vida no me mereces!*, México, J. Mortiz, 1985.

RAMÍREZ, Fausto, *Estética del arte mexicano. Coatlicue del retablo de los reyes a el hombre*. México, UNAM-IIE, 1990.

RENÁN, Raúl, *Los otros libros distintas opciones en el trabajo editorial*, 2ª ed., México, UNAM, 1999.

RULFO, Juan, *El llano en llamas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

SANCHEZ Vazquez, Adolfo, *La pintura como lenguaje*, México, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Nuevo León, 1976.

s/A, *Antología de cuentos breve*, México, UNAM/CCH Vallejo, 1981.

s/A, *Diles que no me maten. VIII festival Universitario de Día de Muertos. A cincuenta años de Pedro Páramo. Ciudad Universitaria*, México, UNAM, 2005.

s/A, *El libro de artista*, 9ª Feria Internacional del libro, Ediciones de arte dos gráficos, Colombia 1994.

s/A, *El fisiólogo*, España, El Obelisco Editorial, 2000.

s/A, *Forjadores de nuestra nación. La Reforma Educativa comienza con la Historia*, México, Noriega Editores/Editorial Limusa, 1994.

s/A, *Historia universal I, Guía escolar Vox*, Barcelona, Editorial Patria, 1993.

s/A, *Literatura Universal*. Editorial Patria, España, 1993.

s/A, *Todo sobre la caligrafía*, España, Parramón Ediciones, 2009.

VITAL, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, Editorial RM/UNAM, 2003.

Velasco, José M., *Libreta de apuntes*, siglo XXI editores, México, 2011.

VELÁSQUEZ García, Erik, *et. al., Nueva Historia General de México*, México, Colegio de México, 2010.

WALSH, John (Dir.), *Obras maestras de J. Paul Getty Museum: Manuscritos iluminados*, Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, 1997.

WILDE Oscar, *El retrato de Dorian Gray*, Argentina, 6ta. edición, editorial Losada, 1973.

## ❖ Fuentes Electrónicas

<http://juan-rulfo.com>

<http://fototeca.inah.gob.mx>

## ❖ Fuentes Audio-Visuales

SUÁREZ, María Fernanda (Productor) & RULFO, Juan Carlos (Director). (2006).

*Del olvido al no me acuerdo*. [Cinta cinematográfica]. País: México. La Media Luna Producciones.

BARBACHANO Ponce, Manuel (Productor) & VELO, Carlos (Director). (1966).

*Pedro Páramo*. [Cinta cinematográfica]. País: México. CLASA Films/Producciones Barbachano Ponce





Esta TESIS titulada,  
*Pedro Páramo ilustrado: Revelación de identidad*  
fue escrita por Alfredo Nieto Martínez  
para obtener el grado de Doctor en Artes y Diseño,  
por parte de la Facultad de Artes y Diseño (FAD),  
perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Este libro fue impreso en la CDMX  
en algún momento del año 2018.