

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Dávila Jiménez

FECHA: 4 Febrero 05

FIRMA: [Firma]



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## Escuela Nacional de Artes Plásticas

### EL ISLOTE PERDIDO: PAISAJES EN UN LIBRO HÍBRIDO

Tesis que para obtener el título de:  
Licenciada en Artes Visuales  
Presenta:

Ana Lilia Dávila Jiménez

Director de Tesis: Dr. en B.B. A.A. José Daniel Manzano  
Aguila

México, D. F., 2005



COMITÉ DE ASESORIA  
PARA LA TITULACIÓN  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
MEXICO D.F.

m. 340780



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	5
<b>CAPÍTULO 1. Transformación del paisaje en el Distrito Federal</b> .....	7
1.1 El Distrito Federal y la Ciudad de México .....	7
1.1.1 Características y ubicación de la Cuenca de México CO .....	7
1.1.2 Origen de la Ciudad de México .....	8
1.1.3 Expansión del Imperio Azteca y auge urbano .	10
1.2 La Ciudad de México durante el período colonial .....	14
1.2.1 Expansión urbanística durante la colonia.....	15
1.2.2 La Ciudad de México y su paisaje (selección de paisajes de Casimiro Castro, José María Velasco y otros artistas). Figuras 4-15 .....	20
1.3 Expansión urbana .....	23
1.3.1 Ciudad central y jerarquía urbana .....	27

1.3.2	Extensión y densidad del tejido urbano .....	27
1.3.3	El paraíso perdido (selección de fotografías). Figuras 18-21 .....	28
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>30</b>
<b>CAPITULO 2. El libro alternativo .....</b>		<b>31</b>
2.1	Antecedentes .....	31
2.1.1	En el extranjero .....	32
2.1.2	En México .....	36
2.2	Características y definiciones.....	39
2.2.1	Libro objeto .....	43
2.2.2	Libro de Artista .....	44
2.2.3	Libros transitables .....	46
2.2.4	Selección de imágenes .....	48
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>47</b>
<b>CAPITULO 3. Desarrollo de la propuesta de libro alternativo .....</b>		<b>51</b>

3.1	Bitácora .....	51
3.2	Propuesta .....	57
3.2.1	Características formales del libro y justificación .....	57
3.2.1.1	Forma del libro .....	58
3.2.1.2	Tamaño del libro .....	58
3.2.1.3	Color (acabado del objeto) .....	59
3.2.1.4	Técnica empleada .....	59
3.2.2	Concepto de libro.....	59
3.3	Materiales empleados en la Acuarela .....	60
3.3.1	Tensado del papel.....	61
3.3.2	Descripción de la técnica de la Acuarela.....	61
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>63</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>		<b>64</b>

## INTRODUCCION

Un día del año 1325, un pequeño islote hasta entonces ignorado, recibió a un grupo de hombres desconocidos que lo convirtieron en un lugar de grandeza, cada uno de sus gobernantes contribuyó al cuidado y embellecimiento del lugar, el cual mantenía equilibradas construcciones y espacios verdes. Más tarde sobre sus ruinas y desecando el lago que lo rodeaba, se fundó la nueva ciudad, la Ciudad de México, la que hoy se encuentra entre las más pobladas y contaminadas del planeta.

Fue durante el siglo XX cuando los cambios en la Ciudad de México se hicieron más dramáticos, su población pasó de miles de habitantes a millones en tan solo 100 años, con lo cual los espacios verdes prácticamente desaparecieron. En los años cincuenta, la Ciudad se extendió hacia la zona limítrofe con el Estado de México, inicialmente Tlalnepantla y Naucalpan, y posteriormente Chimalhuacán y Ecatepec. A partir de este momento comenzó un acelerado proceso de urbanización.

Algunos artistas como José Ma. Velasco y Eugenio Lande-sio capturaron en sus paisajes el estado en el que se encontraba el Valle de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de ahí la importancia artística e histórica de su obra. Sus pinturas representan para mí ventanas al pasado, llenas de luz y color, pero también son un presagio de lo que ahora es nuestra realidad.

Las pinturas de lugares emblemáticos del Distrito Federal como Xochimilco, Chapultepec, La Alameda, San Angel

etc, son ahora lugares irreconocibles. La necesidad de espacio ha predominado y su reducción o eliminación es asunto de poca importancia. En el Museo de la Ciudad de México se podía encontrar mapas, pinturas, esculturas, maquetas y otros objetos, que explicaban y registraban desde la fundación de la Ciudad hasta nuestros días; éste fue durante muchos años fuente importante de información, sin embargo la exposición permanente fue desmontada, y durante los últimos 5 años el museo exhibe otro tipo de exposiciones temporales que no siempre se relacionan con la Ciudad de México.

Ante esta situación, surgió la idea de crear un libro alternativo, que contuviera una serie de paisajes contrastantes, ubicados en diferentes épocas, para traer a la memoria de quien los mire el recuerdo y la nostalgia, recrear el sentimiento de pérdida que experimentaron los aztecas después de ser destruido su mundo por los conquistadores españoles, y compararlo con la pérdida que seguimos experimentando los habitantes del Distrito Federal en aras de la construcción de vivienda.

Los tres capítulos que contiene este trabajo fundamentan la creación del libro, tanto en forma como contenido: en el primer capítulo se presentan, analizan y sintetizan los cambios que han transformado a la Ciudad de México, la revisión se remonta a la llegada de los Aztecas, pues la orientación de sus principales avenidas determinaron el trazado de la Nueva Ciudad española, posteriormente el desarrollo de la Ciudad independiente y más tarde el rumbo que tomó la expansión de la ciudad Actual.

## INTRODUCCIÓN

En el segundo capítulo se proporciona información sobre los libros alternativos (formato elegido para presentar mi obra); origen, características y definiciones, antecedentes en el extranjero y en México, así como perspectivas para este género.

El tercer capítulo contiene todo el proceso de realización de la obra, desde su concepción hasta la presentación del trabajo terminado. Se mencionan las características formales de la obra, la técnica, los materiales empleados y su justificación.

## CAPÍTULO I. TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE EN EL DISTRITO FEDERAL

### 1.1 El Distrito Federal y la Ciudad de México

Existen varias acepciones sobre el término Ciudad de México. Políticamente, según el Estatuto de Gobierno del Distrito Federal, "La Ciudad de México es el Distrito Federal, sede de los poderes de la Unión y capital de los Estados Unidos Mexicanos"<sup>1</sup>. La ciudad real, sin embargo, corresponde al tejido físico constituido por viviendas, calles y edificaciones que tiene como centro la Plaza de la Constitución (Zócalo), y varias decenas de municipios del Estado de México que se denomina Área Urbana de la Ciudad de México. El nombre de México tiene orígenes prehispánicos así lo afirma Gutierre Tibón<sup>2</sup>.

Durante los primeros años la nueva ciudad conservó su nombre antiguo: Teneochtitlan; los vencidos aztecas le siguieron llamando México a lo que quedaba del Templo Mayor (México significaba para los naturales del lugar del Dios Huitzilopochtli o Dios Mexitli).

La Ciudad de México comprende una superficie urbana próxima a los 1500 Km<sup>2</sup>. Existe como ciudad española desde 1521, aunque su acelerada expansión ocurrió durante el siglo XX. La expansión territorial tiende a producirse en

las zonas que presentan las mejores condiciones geográficas, pero en ciertas circunstancias la ciudad crece sobre terrenos inadecuados para la urbanización, como laderas o áreas susceptibles de inundación.

#### 1.1.1 Características y ubicación de la Cuenca de México

"La Cuenca de México tiene una extensión de 9600 Km<sup>2</sup>, de los cuales menos de 20% se encuentran cubiertos de tejido urbano"<sup>3</sup>.

La Cuenca de México se localiza en la franja meridional de la altiplanicie mexicana, en la orilla sur del Eje Volcánico Transversal, y concentra prácticamente la totalidad del Área Metropolitana de la Ciudad de México.

La Cuenca de México se extiende sobre 85 municipios de varias entidades federativas, de las cuales el Estado de México absorbe la mayor superficie. Adicionalmente, comprende la mayor parte del Distrito Federal, la porción occidental de Tlaxcala, una reducida porción del oeste de Puebla y la fracción sur del estado de Hidalgo.

Geográficamente, el Distrito Federal se localiza en el suroeste de la Cuenca de México<sup>4</sup>.

La Cuenca de México está rodeada en tres de sus flancos por una sucesión de sierras volcánicas. Al sur se localizan las sierras del Ajusco y Chichinautzin, hacia el oriente de la cuenca se levanta la sierra Nevada, en donde sobresalen por su altitud los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, en dirección oeste se localizan las sierras de Las Cruces, Monte Alto y Monte Bajo, las cuales tienen una continuación con la sierra de Tepotzotlán, con orientación noroeste. Finalmente, hacia el norte se encuentra

<sup>1</sup> Atlas de la Ciudad de México, 1987, p.19

<sup>2</sup> Gutierre, Tibón, Historia del nombre y la fundación de México, 1997, p.114

<sup>3</sup> La información relacionada con la ubicación, características y extensión de la Ciudad de México, fueron obtenidas del Atlas de la Ciudad de México.

<sup>4</sup> Ibid., p.160

limitada por las serranías de Tezontlalpan, Tepotzotlán y Pachuca, las cuales se caracterizan por ser las de menor elevación, y estar muy erosionadas.<sup>5</sup>

Aunque la presencia de sierras en torno a la cuenca es un rasgo físico que la caracteriza, el relieve es bastante suave en su interior. De acuerdo con las peculiaridades de su geomorfología, la cuenca se puede dividir en tres grandes unidades: una zona baja, que se inicia en su parte inferior (el vaso del ex lago de Texcoco), la zona de lomeríos y la zona montañosa.

Los recursos acuíferos han sido siempre un componente importante del ambiente natural de la cuenca, sin embargo el régimen hidrológico de la cuenca ha sido seriamente alterado y los cuerpos de agua naturales prácticamente han desaparecido, solo subsiste una pequeña porción del lago de Texcoco, algunos de los canales de las viejas chinampas en Xochimilco, y el lago de Zumpango, que después de secarse en los años setenta fue dragado y rellenado. Asimismo, varios ríos han sido entubados en la parte baja, y los manantiales han dejado de brotar de manera natural y actualmente son utilizados, junto con los mantos acuíferos, para abastecer de agua a la ciudad.

De esta manera, el poblamiento de la Cuenca de México se ha visto favorecido por su relieve, clima y disponibilidad de agua.

Se sabe que el hombre ya habitaba esa región hace 22 mil años, acentuándose su densificación con el paso del tiempo de mane

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.21

ra notable, según lo atestiguan las ruinas de Tlatilco, Copilco, Cuicuilco y Teotihuacan, y el posterior establecimiento de los aztecas en Tenochtitlan.<sup>6</sup>

Los españoles construyeron sobre las ruinas de esta última ciudad indígena la capital de Nueva España, y a partir de este momento la importancia de la Ciudad de México se fortaleció hasta llegar a ser la principal urbe del país y una de las más pobladas del mundo.

### 1.1.2 Origen de la Ciudad de México

México-Tenochtitlan se funda en 1324 en un pequeño islote que pertenecía al señorío de Azcapotzalco gobernado por el temido señor Tezozómoc. Después de una azarosa peregrinación, durante la cual por sus belicosas costumbres se habían enemistado con los pueblos existentes, los mexicas fueron repudiados y relegados a ese inhóspito sitio. Al principio vivieron de la pesca y de la recolección, pero pronto iniciaron la construcción de chinampas para aumentar el reducido territorio de la isleta y comenzar la formación de sus sementera.

Las construcciones iniciales, según narran las fuentes históricas, fueron sumamente modestas: primero hicieron un adoratorio de lodo y carrizo para su dios Huitzilopochtli, no muy diferente de los jacales que habitaban, después levantaron un juego de pelota y labraron en madera la figura del dios Quetzalcóatl.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Adrian Guillermo Aguilar, "Localización geográfica de la Cuenca de México", *La Ciudad de México en el fin del segundo milenio*, 2000, p. 31

<sup>7</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *Desarrollo urbano de México-Tenochtitlan según las fuentes históricas*, 1973, p.62



Paulatinamente, fueron estableciendo intercambios en los mercados de los poblados vecinos con los productos que obtenían en la laguna, y así compraron piedra, madera y cal para construir más sólidamente su primer templo.

Su orientación al poniente —por estar dedicado a una deidad solar— determinó la traza de la ciudad, pues siguiendo los puntos cardinales del templo partían los cuatro ejes que dividían la ciudad en otros tantos sectores, éstos, a su vez, fueron fraccionados en barrios menores, teniendo cada uno su dios y el templo donde ser reverenciado.<sup>11</sup>

La etapa siguiente en el desarrollo de la ciudad corresponde a la afirmación política de los tenochcas frente a otros pueblos de la Cuenca de México, que, al mismo tiempo, sufrió una escisión interna de la que resultó la separación de un grupo que se asentó en Tlatelolco. Tenochcas y Tlatelolcas, ambos tributarios de Azcapotzalco, fueron mercenarios de Tezozómoc y contribuyeron en buena parte a la formación de su ambicioso imperio. El gran tirano, en reconocimiento a sus hazañas, les concedió el rango de señoríos. Los mexicas eligieron a su primer señor, Acamapichtli, y bajo su reinado la ciudad comenzó a mejorar y la población a crecer. Huitzilihuitl, sucesor de Acamapichtli, se distinguió en los servicios guerreros prestados a Tezozómoc y logró persuadirlo de que redujera los tributos impuestos a México, lo que contribuyó a fomentar su desarrollo económico. Este crecimiento, sin embargo, no venía sin problemas pues la situación del islote, que ofrecía extraordinarias ventajas defensivas para la ciudad y, sobre todo, una privilegiada posición para la intercomunicación

<sup>11</sup> *Ibidem*

por vía acuática, planteó desde el principio tres problemas fundamentales que afectaron durante mucho tiempos su expansión urbana; las dificultades para el abastecimiento de agua potable, la falta de tierras cultivables y la amenaza de inundaciones, esto último ocurría cuando había lluvias abundantes, pues se elevaba el nivel del agua salada del lago de Texcoco, la cual se vertía sobre los solares y chinampas haciéndolos cada vez más salitrosos.

El primer intento de traer agua de los manantiales de Chapultepec hacia Tenochtitlan se hizo construyendo un caño con estacas, carrizos y barro, pero por la baja resistencia de los materiales resultó poco eficaz. No fue sino hasta el reinado de Izcoatl cuando los mexicas obtuvieron su libertad y pudieron dar soluciones más adecuadas a este problema. Mediante una triple alianza con Texcoco y Tacuba vencieron a Azcapotzalco, e inmediatamente a Xochimilco y Coyoacán que formaban parte de aquel señorío. "Estas conquistas, además de aportarles los tributos de las tierras más productivas, significaron el afianzamiento del desarrollo urbano de Tenochtitlan".<sup>12</sup>

Al dominar las riberas de los lagos pudieron diseñar un complejo sistema de acequias, diques, albarradones, calzadas y acueductos, logrando el absoluto control hidráulico de la cuenca, lo que permitió incrementar la construcción de chinampas utilizadas tanto para habitación como para hortalizas; pudieron retener y regular, por medio de compuertas, el nivel de las aguas y su paso de uno a otro

<sup>12</sup> Angel Palerm, *Obras hidráulicas prehispánicas en el sistema lacustre del Valle de México*, 1973, p. 72

su recreo. Dentro del recinto sagrado, sólo levantó el templo para los diversos dioses, Coateocalli, y reformó el Templo del Sol. Al parecer, tuvo la intención de reconstruir el Templo Mayor, pero no lo llegó a hacer pues lo sorprendió la conquista española.

De hecho, las descripciones de cómo era Tenochtitlan son de los conquistadores, cuya fascinación por la Ciudad de México cae en la esfera de la fantasía. Sus descripciones están cargadas de sorpresa y admiración y coinciden en el reconocimiento de la gran magnitud y complejidad de su organización urbana, aun comparada con algunas ciudades europeas de la época.

La iconografía conservada de la ciudad prehispánica es sumamente pobre. De hecho, sólo se conoce un plano que la representa completa, publicado en Nuremberg en 1524 (Fig.1)<sup>11</sup> como complemento de las Cartas de relación de Hernán Cortés. Manuel Toussaint, al hacer el estudio histórico-analítico de este plano, sostiene: "...es la versión de un grabador europeo basada en un dibujo que enviara Cortés a España entre 1520 y 1522, realizado por alguno de sus soldados"<sup>12</sup>. Miguel Leon-Portilla considera: "...el modelo fue un mapa indígena, pues guarda la distribución de los rumbos del universo en torno a un centro, característica de tradición prehispánica"<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Imágenes 1, 3, 16, 17 tomadas de **La Ciudad de México** en el fin del segundo milenio.

<sup>12</sup> Manuel Toussaint et al., **Planos de la Ciudad de México, siglos XVI al XVII**, 1938, p.142

<sup>13</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, p. 103



Fig. 1. Tenochtitlan según el Plano de Nuremberg, 1524.

Es evidente la deformación de los edificios, representados a manera de castillo, que le imprimió el cartógrafo europeo. A pesar de todo, presenta los elementos principales de Tenochtitlan y hace factible visualizar su estructura física.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.* p. 158

Una descripción a manera de bosquejo nos presenta la ciudad en un esquema central cuyo núcleo era el Templo Mayor. De él partían, con simetría radial y hacia los cuatro puntos cardinales, las principales calzadas que limitaban los cuatro **huey calpulli** o parcialidades, es decir, los cuarteles originales en que se distribuía la población.

A su vez, estas parcialidades estaban divididas en unidades más pequeñas, los barrios o **calpullis**, constituidos por unidades comunales formadas por agrupaciones de parcelas o lotes, a manera de manzanas. Las calles seguían la orientación impuesta por las calzadas, así que formaban una red con líneas de norte a sur y de este a oeste.

El acceso a la ciudad se hacía principalmente por agua, pero había varias calzadas que la comunicaban con tierra firme que, además de utilizarse para el tránsito, cumplían tres importantes funciones: servían de diques para regular el nivel de las aguas; de acueductos, pues dos de ellas tenían un canal a cada lado para transportar el agua, y para la defensa, pues los puentes de madera que unían sus diversos tramos se levantaban para impedir el tránsito en situaciones de guerra. Además, había otras vías secundarias, de tierra, de agua (acequias) y muchas veces mixtas, en las que corría un canal al lado del camino.

La ciudad tenía una superficie aproximada de 15Km<sup>2</sup>, con una longitud de 3.7 Km en su eje mayor de norte a sur (de las calles de Manuel González y Eje 2 Norte, en Tlatelolco, a Chimalpopoca en la colonia de Los Doctores) y de 2.9Km en el eje menor, de oeste a este (de la calle de Zarco a las avenidas del trabajo y Eduardo Molina). Dentro de esta superficie había una población

de cerca de 60 mil habitantes, con una densidad de 4 mil personas por kilómetro cuadrado o 40 por hectárea<sup>15</sup>.

La densidad de las edificaciones era menor en el centro de la ciudad, ya que la nobleza ocupaba grandes predios con áreas enjardinadas. En el anillo que rodeaba inmediatamente a este centro habitaba el grueso de la población urbana, en terrenos chicos con construcciones concentradas, estando especialmente poblada la zona de los barrios ubicados al sur del mercado de Tlatelolco y al norte del centro ceremonial de Tenochtitlan.

Cortés calculó en 60 mil el número de casas, considerando posiblemente la abundante población esparcida en los muchos arrabales o pequeñas comunidades chinamperas que había en el lago a corta distancia de la isla principal, como por ejemplo Popotla, Mixiuhca o Iztacalco<sup>16</sup>.

México-Tenochtitlan constituía, en realidad, además de la metrópoli del imperio, el centro urbano que articulaba a toda la Cuenca de México como unidad regional. Con las ciudades cercanas, que constituían lo que actualmente se denomina localidades satélites, mantenía relaciones simbióticas de influencia y dependencia mediante los vínculos político-administrativos, económico-tributarios y comerciales.

La carta más rica en información gráfica para esta primera época de la ciudad es el plano anónimo que se conserva

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 142

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 160

en la Universidad de Uppsala, Suecia (Fig.2). Manuel Tousseint supone: "...fue un plano pintado por un indígena que tenía algún conocimiento de las formas de representación europeas"<sup>17</sup>. "Miguel León-Portilla también identifica su factura como indígena, emanada del Colegio de Santiago Tlatelolco, y considera que fue ordenado hacia 1550 por don Antonio de Mendoza",<sup>18</sup>

El plano representa a la ciudad y la Cuenca de México con el desarrollo que habían alcanzado a mediados del siglo XVI en 35 años de vida colonial. Aunque de manera simplificada, la Ciudad de México está vista a ojo de pájaro de oriente a poniente. Como ejes rectores de la traza se perciben todavía las calzadas prehispánicas hacia los cuatro puntos cardinales, que se cruzan casi en el centro del mapa y se distinguen por ser más anchas que el resto de las calles delineadas. Paralelas al eje oriente-poniente, corre por ambos lados otra serie de calles que, junto con las líneas transversales que forman el alineamiento de las fachadas, indican el trazo reticular con que se disponían los solares. Aún existían, viéndose claramente en el plano, muchas de las viejas acequias cuyo curso no se apega exactamente a la rectitud de las calles.

Las ciudades españolas en el siglo XVI seguían el esquema feudal de la villa fortificada o el de las ciudades islámicas, que era bastante parecido. Generalmente estaban en terrenos elevados, con fines defensivos, lo que ocasionaba que

<sup>17</sup> *Ibid.* p.155

<sup>18</sup> Sonia Lombardo de Ruiz, *op.cit.* p. 103



Fig. 2. La Ciudad de México hacia 1550 (Plano de Uppsala atribuido a Alonso de Santa Cruz).

las construcciones se apiñaron siguiendo las líneas topográficas y dando por resultado angostas callejuelas tortuosas y en desnivel. En cambio, la forma reticular de México, así como la amplitud de sus calles rectas, fue producto del trazo prehispánico que siempre quedó subyacente, condicionando la morfología de la ciudad española. A pesar de que Tenochtitlan fue dramáticamente arrasada, permaneció la distribución espacial de calzadas, calles, muchas acequias y la mayor parte de sus plazas.

## 1.2 La Ciudad de México durante el período colonial

En los caminos yacen dardos rotos, los cabellos están esparcidos, destechadas están las casas, enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por las calles y plazas, y en las paredes están salpicados los sesos. Rojas están las aguas, están como teñidas, cuando las bebimos, es como si bebieramos agua de salitre<sup>11</sup>

Este relato, describe las dimensiones que alcanzó la destrucción de México-Tenochtitlan, rendida el 13 de agosto de 1521.

La estrategia adoptada por Cortés en la toma de la ciudad fue arrasar las edificaciones para evitar ser atacado desde las azoteas, cortar el agua potable a los mexicanos y cegar las acequias para dar vía franca a las tropas españolas, quedando así la ciudad materialmente devastada.

<sup>11</sup> Manuscrito anónimo de Hueloloco, "La muy noble e insigne y muy leal e imperial Ciudad de México", *La Ciudad de México en el fin del segundo milenio*, 2000, p. 98

Una vez obtenida la victoria, los conquistadores emprendieron la tarea de limpiar y reedificar la ciudad para que fungiera como asiento de los nuevos poderes. Por decisión de Cortés, se eligió el mismo sitio de la capital del imperio azteca para apropiarse de su prestigio político y simbólico como cabeza del territorio sometido.

Se restauraron las calzadas, se escombraron las calles, se reparó el acueducto de Chapultepec y se limpiaron las acequias. En general, se restablecieron las instalaciones de servicios que tenía la ciudad antigua y se añadieron otras indispensables para la vida española, entre ellas las relacionadas con la introducción del ganado, cuyo uso modificó drásticamente los medios de producción y de transporte.

Siguiendo cierta división del trabajo, los conquistadores se asignaron las diversas funciones administrativas que requería la ciudad. Delinearon en forma cuadrangular la traza del área que sería habitada por los españoles con la Plaza Mayor al centro y, dentro de ella, se repartieron los solares. La población indígena quedó segregada fuera del cuadrilátero español, constituyendo una ciudad contigua. Las jerarquías de las mercedes se fundamentaron en los méritos militares, correspondiendo a Cortés las Casas Nuevas de Moctezuma en el lado poniente de la plaza, así como las Casas Viejas. Por estrategia se dio autorización para alzar los edificios a manera de fortaleza, hecho que además de halagar las aspiraciones de hidalguía y de ascenso social de los moradores, imprimió a la fisonomía urbana de los primeros años un sello de ciudadela, a pesar de no estar amurallada. Todas las labores de construcción gravitaron primordialmente sobre los nativos sujetos al régimen de

Juan Gómez de Trasmonte, maestro mayor de las obras de la Catedral y arquitecto con una actividad muy relevante en su tiempo, representó en una pintura una espléndida imagen de la Ciudad de México en el primer tercio del siglo XVII. Su factura data de 1628 (fig. 3), se trata de una perspectiva a ojo de pájaro, de poniente a oriente. En ella es evidente la transformación del medio físico respecto al siglo anterior: por el poniente la desecación del lago es notoria, pues éste queda reducido prácticamente a tierras cenagosas, con fluctuaciones en el nivel del agua sujetas al grado de precipitación pluvial. Son muchas las fuentes históricas que refieren la desmedida deforestación de la cuenca para obtener madera, ya que debido a los sistemas de techumbre de la época – alfárjes, artesonados, techos de viguería o de tejamanil–

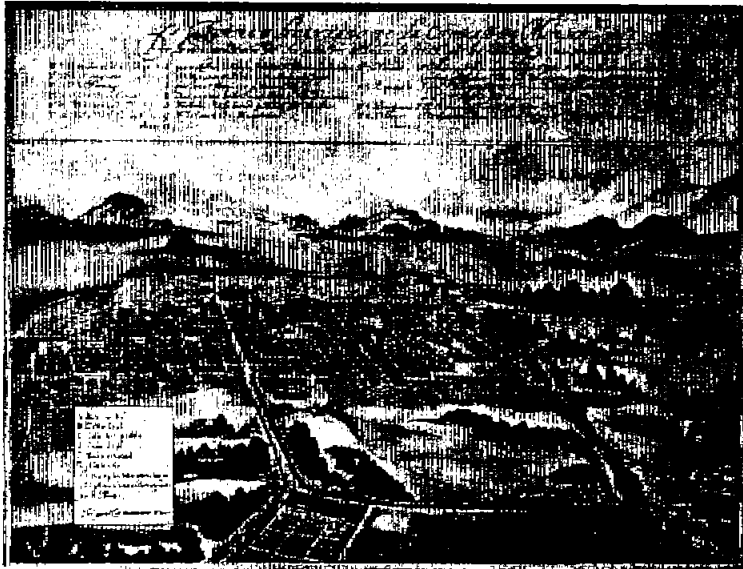


Fig. 3. La Ciudad de México en 1628 (Plano de Juan Gómez de Trasmonte)

se consumía de madera para la construcción en cuantiosas cantidades, además de la utilizada para combustión. Pronto se hicieron sentir los efectos de una alteración ecológica que modificó el régimen de lluvias y generó la desecación paulatina.

En el siglo XVII, la Ciudad de México pierde el esquema radial de la isla de Tenochtitlan, convirtiéndose en una península sobre el lago con calles reticulares y manzanas de forma rectangular que sólo ocasionalmente se rompen por el curso irregular de alguna acequia. Las casas se agrupan en bloques compactos, en contrapunto con los espacios abiertos de algunas plazas, aunque los barrios indígenas se encuentran más distanciados.<sup>22</sup>

El núcleo central sigue siendo la Plaza Mayor, donde predomina la Catedral como el edificio más alto de la ciudad; el extenso Palacio de los Virreyes ocupa todo el lado oriente; en la parte sur, al borde de la acequia, estaban unos portales comerciales y las casas del cabildo; en el extremo poniente, más comercios, y al centro una fuente que daba servicio a los puestos del mercado existente<sup>23</sup>.

El paso a la comunicación terrestre mediante la introducción del caballo y otras bestias de carga en vehículos de ruedas, generó los empedrados que constituyeron uno de los rasgos más europeizantes en la imagen urbana de la Ciudad de México en el siglo XVII, ya que modificaron sustancialmente el aspecto de las calles respecto de la ciudad antigua.

<sup>22</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p.178.

<sup>23</sup> Jesús Romero Flores, *Historia de una gran ciudad*, México, 1953, p. 356.

Las chinampas se desplazaron a los alrededores de la ciudad, principalmente al área sureste, y quedaron vinculadas a una forma de vida que sólo persistió en las comunidades indígenas.

La extensión de la ciudad no cambió con respecto a 1556, pero la construcción de edificios se intensificó notablemente. Las cifras demográficas son poco claras y contradictorias pero, al analizarlas, Francisco de la Maza calculó que en 1689 había 50 mil habitantes en la ciudad, sin considerar los barrios cercanos. Aunque esta apreciación parece baja, debe considerarse la drástica reducción que provocó la gran epidemia ocurrida entre 1576 y 1579, así como la ocasionada entre la población indígena por los trabajos forzados en la construcción del desague de Huehuetoca.

En la Ciudad de México del siglo XVII ocurre la institucionalización plena de la vida colonial; en la primera mitad del siglo XVIII se expresa su culminación, auge y esplendor más deslumbrantes, así como la consolidación de la sociedad criolla, que empieza a manifestar su poder económico patrocinando construcciones suntuarias.

Las casas cambiaron su sistema de techumbre de madera o tejamanil a techos planos de terrado con amplias azoteas. En general no hubo oficina pública, templo, convento, colegio y hospital que no se reconstruyera o remozara. Con esto el paisaje urbano quedó modificado notablemente y los hirientes prismas de puntiagudos elementos verticales de los edificios de principios del siglo XVII, se tornaron en el XVIII en formas menos agresivas de esferas, arcos de

medio punto, roleos y volutas, todas ellas de suaves líneas redondas según el gusto barroco.

En cambio, el esquema de la ciudad no sufre modificaciones sustanciales, conserva su forma reticular. En la periferia los barrios están más desalineados, a pesar de que el ideal reformista era el de prolongar la traza de las calles rectas hasta las afueras y someter a toda la ciudad al esquema de damero. En realidad la traza urbana presenta prácticamente la misma extensión que 40 años atrás. Entre 1789 y 1794 el virrey Revillagigedo, bajo el reinado de Carlos IV, realizó el programa de obras públicas más ambicioso conocido hasta entonces: quitó los puestos y vendimias de la Plaza Mayor, concentrando a los comerciantes en un edificio cerrado con cajones en su interior, ubicado en la vecina plaza de Volador, repuso el empedrado del gran espacio que quedó libre, y sustituyó la fuente barroca por cuatro fuentes de gusto clásico, acomodadas simétricamente cerca de las esquinas; lo mismo hizo en la plaza de Santa Catarina y en la del Factor; ordenó colocar placas con los nombres de las calles y azulejos con el número de cada casa; mandó empedrar las calles y organizó el servicio de limpia; finalmente, arregló la Alameda y otros paseos como el de Bucareli y el de Revillagigedo a la entrada del canal de La Viga, así como la calzada de La Piedad, con lo cual proporcionó a los ciudadanos amplios lugares para su esparcimiento.

El centro de la ciudad sufrió también cambios, pues dentro de la Plaza Mayor se construyó en 1703 El Parián, donde se establecieron, los negocios más importantes de productos de ultramar, cuyas rentas eran usufructo de la ciudad.

De una población urbana de 100 mil habitantes, había más de 50 mil españoles, 40 mil miembros de castas y 8 mil indios, de donde puede verse el enorme incremento que tuvo el mestizaje y el declive de la población indígena.

En el inicio del siglo XVIII, los Borbones ascendieron al trono de España e, influidos en parte por el avance del liberalismo económico emprendieron una serie de reformas que tendían a recuperar para la corona la administración directa de la rentas reales, especialmente durante el gobierno de Carlos III. Para esto, crearon un nuevo sistema burocrático con personas venidas de Europa ex profeso, cuyas funciones sustituían o se sobreponían a las de los administradores novohispanos. Asociada a estas reformas administrativas estuvo la construcción de varios edificios destinados a alojar a las nuevas instituciones reales, que por su importancia marcaron la imagen de la ciudad.

El primer edificio, iniciado en 1731, fue la Real Casa de Moneda, inmediata al Palacio de los Virreyes, dedicada a la acuñación de "contante" que se requería para el fomento del libre comercio. El segundo fue la Real Aduana, en el lado oriente de la plaza de Santo Domingo, donde se alojó la superintendencia y administración de ese importante ramo de recaudación, que estaría ahora a cargo de los funcionarios nombrados por el rey. Esta reforma condujo a la reestructuración del sistema del resguardo fiscal, que incluía el conjunto de las garitas para el cobro de alcabalas de los productos que entraban a la ciudad. Un edificio especial se requirió también para la Real Aduana de Pulques, construido en el norte por la entrada de Peralvillo.

El censo realizado en 1790, arrojó un total de 111,067 individuos que, incluyendo las tropas y calculando que 15% se pudo haber ocultado, daría alrededor de 129 mil personas, cifra aceptada después oficialmente.

En las postrimerías de la Colonia, se inició la tendencia a reforzar una imagen centralista que hacía de la Plaza Mayor el núcleo de la vida cívica, donde se celebraba cualquier acontecimiento en la vida de la familia real con festejos de mucha pompa, siendo el monarca la figura principal. Esto hacía que las obras públicas partieran de la plaza hacia la periferia y que el valor del terreno privilegiara el centro por la concentración de los principales comercios, la ubicación de las casas más costosas y la ocupación de éstas por las personas más adineradas, generalmente españolas.

La vivienda urbana correspondía a la jerarquía social de sus moradores. En las principales calles de acceso a la ciudad, como Tacuba, Plateros, del Rastro, de la Moneda, de la aduana y del Relox, en algunas plazas, como la de Santo Domingo, del Factor, de Guardiola y de San Miguel, se asentaban las casas señoriales de la nobleza Novohispana, terrateniente, minera o comercial.

Rodeaban este centro los comercios de segunda y tercera clase, tales como tiendas, velerías y vinaterías, en cuyo contorno residían principalmente los artesanos y prestadores de servicios, cuya composición étnica mayoritaria era mestiza, ocupando vecindades –que siguen siendo el tipo de habitación predominante- o casas pequeñas.



### 1.2.2 La Ciudad de México y su paisaje (selección de paisajes de *Casimiro Castro*, *José María Velasco* y otros artistas). Figuras 4-15

Las imágenes que aparecen a continuación muestran algunos sitios emblemáticos de la Ciudad de México. En estas imágenes se puede apreciar el estado en el que se encontraba la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al revisar las pinturas de José María Velasco, los grabados de Casimiro Castro, el registro del paisaje de los artistas europeos que dejaron testimonio de su paso por México, es evidente el deterioro que ha sufrido la Ciudad de México, algunos lugares han desaparecido totalmente y otros sólo a través de la orografía pueden ubicarse.



Fig. 4. Casimiro Castro. México y sus alrededores. Lámina. El pueblo de Ixtacalco. Tomado en globo. Litografía a color.



Fig. 5. Casimiro Castro. México y sus alrededores. Lámina. La Glorieta. En el interior del Bosque de Chapultepec. Litografía a color.

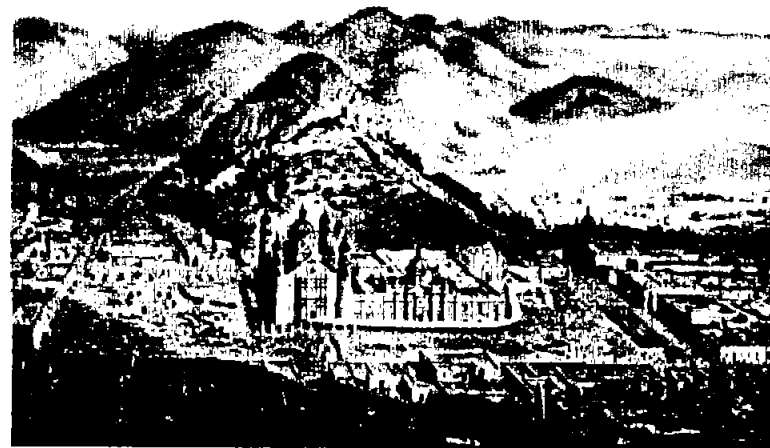


Fig. 6. Casimiro Castro. México y sus alrededores. Lámina. La Villa de Guadalupe.

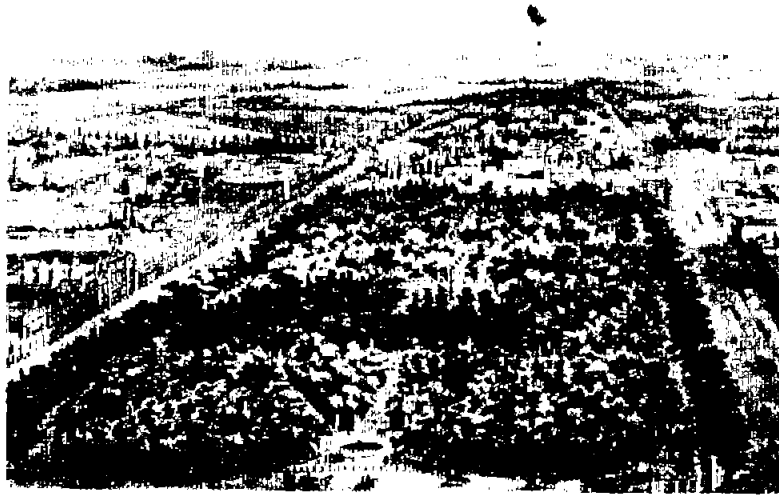


Fig. 7. Casimiro Castro. México y sus alrededores. Lám. La Alameda de México. Tomada en globo. Litografía a color.



Fig. 8. Casimiro Castro. Valle de México desde el Cerro del Risco. Cromolitografía.

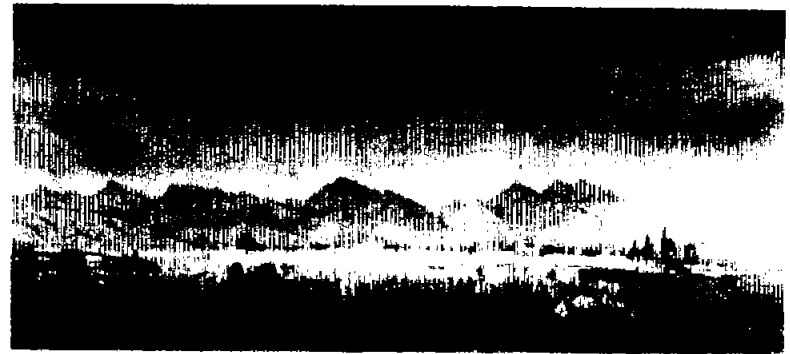


Fig. 9. Xochimilco. Acuarela. Tomada de Paisaje y otros pasajes.



Fig. 10. José Ma. Velasco. El Popocatepetl y el Iztacihuatl desde el lago de Chalco.



Fig. 11. José Ma. Velasco. Valle de Mexico desde el Itepyac, 1907.



Fig. 12. José Ma. Velasco. Hacienda de Coapa y los volcanes, 1897.



Fig. 13. José Ma. Velasco. Vista de la cascada de Juanacatlán, 1898.



Fig. 14. José Ma. Velasco. Vista de la montaña del Ajusco y pueblo de San Ángel, desde la Barranca del Muerto, 1894.



Fig. 15. José Ma. Velasco. Valle de México desde el río de los Morales, 1891.

### 1.3 Expansión urbana

En el periodo 1858-1910 la ciudad experimenta un acelerado crecimiento, especialmente durante la época del porfiriato, casi quintuplicando su área urbana que se extiende sobre la cuenca invadiendo municipios aledaños, absorbiendo haciendas, ranchos y barrios indígenas. La expansión urbana fue consecuencia del desarrollo económico experimentado por el país al consolidarse el esquema agro-exportador imperante. La Ciudad de México se convirtió en el núcleo donde se entrecruzaban las vías de ferrocarril que transportaban los productos agrícolas, el lugar donde se establecieron las casas de negocios que comercializa-

ban la producción en el mercado mundial y la sede de un poder político altamente centralizado. Era también el centro principal de consumo, por lo que en su periferia se establecieron numerosas fábricas.

La expansión territorial fue favorecida además por las innovaciones tecnológicas en los sistemas de transporte. Los recorridos a pie por la ciudad fueron desplazados por el tranvía de tracción animal y, posteriormente, por trenes urbanos eléctricos y por el automóvil, que aumentaron la accesibilidad a la periferia.

En el periodo considerado la población se duplicó hasta alcanzar 471 mil habitantes en 1910.

De manera paralela al proceso de desarrollo de la Ciudad de México, las localidades de su periferia se extendieron y algunas como Tacuba, Tacubaya, Azcapotzalco y Guadalupe quedaron unidas al área urbana de la capital, formándose fraccionamientos en las antiguas haciendas, ranchos o potreros. El gran crecimiento experimentado originó una división social del espacio habitacional basada fundamentalmente en las notables desigualdades del ingreso. Durante la Colonia y la primera mitad del siglo XIX, la mayor parte de las casas estaban subdivididas en varias categorías de vivienda con familias de diversos estratos sociales. El surgimiento de los fraccionamientos origina una segregación de la población definida en términos de su capacidad de compra. Las clases altas se ubicaron en colonias con excelentes niveles de servicios, en suntuosas casonas rodeadas de jardines, mientras las clases populares se establecieron en fracciona-

mientos que carecían de servicios, en viviendas de adobe y casas de vecindad.

La comparación del plano de Juan Almonte de 1853 (fig. 16) con el de S.G. Vázquez de 1910 (fig. 17), permite observar la modernización y crecimiento de la Ciudad de México. El de Almonte muestra el reducido desarrollo que tuvo la ciudad en los años transcurridos desde la independencia. En contraste, el plano de Vázquez, destaca las dimensiones de la expansión registrada durante la 2da. Mitad del siglo XIX.

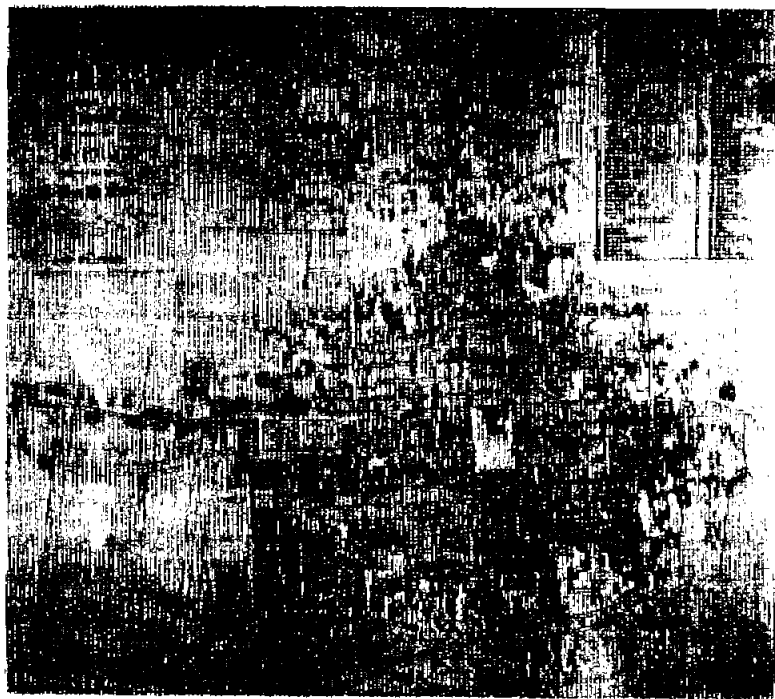


Fig. 16. Plano de la Cd. de México en 1853.

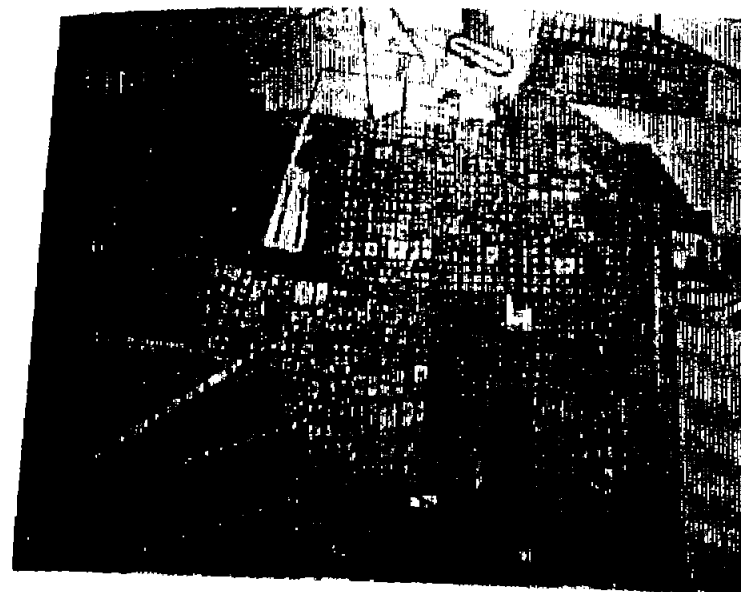


Fig. 17. Plano de la Cd. de México en 1910.

En 1910 los nuevos límites de la capital son: hacia el norte, Peralvillo y el río del Consulado; al sur, el río de la Piedad; al oriente, Balbuena, y al poniente la calzada de la Verónica. La regularidad de la antigua traza reticular se rompe al formarse fraccionamientos, cuyo diseño es paralelo al Paseo de la Reforma. El crecimiento se dirige principalmente hacia las zonas poniente y norte, que presentan características muy diversas. La expansión al norte une a la ciudad con Azcapotzalco y Guadalupe, y es la que absorbe mayor población: 56.71% del crecimiento registrado entre 1882 y 1910 se ubica en este sector. La mayor parte de las colonias establecidas en esta zona enfrentaron graves problemas por la falta de urbanización y de servicios.

El crecimiento de la Ciudad de México se puede subdividir en tres etapas: la primera comprende los años de 1858 a 1883; la segunda, de 1884-1899, y la tercera, de 1900 a 1910. Las dos últimas corresponden al periodo del Porfiriato.

Durante la primera etapa, el crecimiento se dirige hacia el noroeste con la creación de las colonias Barroso, Santa María y Guerrero. La colonia Santa María, formada por los hermanos Estanislao y Joaquín Flores, tuvo una traza simétrica con calles amplias y fue habitada por población de clase media y media alta, la Guerrero, creada por Rafael Martínez de la Torre en terrenos de la hacienda de Buenavista, el rancho de los Ángeles y parte del potrero y huerta de San Fernando, se promovió como colonia para obreros y artesanos y fue la primera que tuvo un rápido poblamiento.<sup>25</sup>

Esta etapa inicial se caracteriza por un desarrollo lento de las colonias debido a que no había una demanda suficiente de vivienda, pues la población creció poco y ocupó los lotes del centro formados al fraccionarse los conventos, así como por haber sido un periodo de estancamiento económico. Los promotores operaban individualmente y no poseían un elevado capital.

El ayuntamiento, interesado en proporcionar la expansión de la ciudad, otorgo facilidades a los fraccionadores, los eximió por cinco años del pago de contribuciones, de la alcabala y de los impuestos a los materiales de construcción.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>26</sup> *Ibidem*

Los concesionarios se obligaban a ceder calles, plazas y algún terreno para el mercado o la iglesia, pero no a realizar la urbanización de las colonias. La política seguida fue permitir las construcciones para posteriormente dotarlas de servicios, sin que se precisara cuándo debían establecerse ni quién se obligaba a hacerlo. Esto provocó que los fraccionamientos carecieran de servicios durante muchos años.

En el sector poniente el crecimiento invade los municipios de Tacuba y Tacubaya. Aquí se concentra sólo 11.4% del aumento poblacional registrado entre 1882 y 1910, no obstante que el área de expansión es semejante a la de la zona norte. Se trata del sector residencial elegante de la capital, donde se crean las colonias para la élite porfirista, dotadas de urbanización previa, sistemas perfeccionados de servicios y amplios lotes con grandes espacios verdes. Estas características y el que algunas de sus colonias no estuvieran totalmente pobladas en 1910 explican que la zona absorbiera poca población en comparación con la parte norte.

El sector sur registra un menor desarrollo mediante colonias también para estratos bajos, absorbiendo 11.7% del crecimiento poblacional registrado entre 1882 y 1910.

La zona este es la que menos se desarrolló al permanecer casi estacionaria. Esto se debió a factores ecológicos, pues era un lugar salitroso, árido, expuesto a inundaciones y cercano al canal del desagüe, siendo además un sector de abasto donde se localizaba las curtidurías, las fábricas de cola y donde se conservaron por más tiempo los canales; su periferia estaba formada por callejones estrechos con vecindades de alta densidad de población y escasos servi-

cios. Era una zona con elevadas tasas de mortalidad que no presentaba atractivo para que los fraccionadores formaran nuevas colonias; sin embargo, a pesar de su abandono, absorbió básicamente por redensificación 13.5% del aumento poblacional registrado entre 1882 y 1910.

La expansión irregular de los asentamientos muestra que en la Ciudad de México no hubo, como en muchas ciudades europeas, una planeación previa del crecimiento urbano. Las nuevas colonias fueron proyectos parciales de extensiones muy diversas localizados donde convenía a los intereses económicos de los especuladores, ante la falta de un control gubernamental real y de una planeación que considerara a la urbe en su totalidad. El centro de la ciudad se desplazó de la Plaza Mayor al cruce de las avenidas Reforma y Juárez.

En la segunda etapa de expansión de la ciudad se establecen al noreste las colonias Morelos, La Bolsa, Díaz de León, Rastro, Maza y Valle Gómez, habitadas por obreros y población de bajos recursos, siendo zonas que enfrentaron graves problemas de servicios y de salubridad. Ignacio y Magdalena Hernández formaron las colonias Morelos y La Bolsa en potreros de la hacienda de Aragón. En ranchos de la misma hacienda, José Ma. Maza, Modesto D. Valle y Rafael Gómez promovieron las colonias Maza y Valle Gómez; la Díaz de León la fraccionó Concepción de Díaz de León en parte de la huerta del convento del Carmen, y David de Guest, la colonia del Rastro.<sup>21</sup>

Hacia el sector poniente, Enrique Iron y León Signoret, fundadores de El Palacio de Hierro y de El Puerto de Veracruz, respectivamente, crearon la colonia San Rafael, mientras que José Yves y Julio Limantour, la colonia Limantour, ambas para la clase media. Santa Julia, fraccionamiento popular de gran exten-

sión que atrajo un alto número de habitantes, fue iniciada por Julia Gómez de Escalante. En la parte sur se crean las colonias Indianilla e Hidalgo para población de estratos bajos.<sup>21</sup>

En esta etapa, los promotores de colonias siguen operando individualmente sin disponer de gran capital, y no se registran cambios en la política gubernamental ni en los reglamentos para su creación, pero su poblamiento fue más rápido.

La tercera etapa registra un gran crecimiento hacia el surponiente con el surgimiento de colonias para clases altas provistas de sistemas perfeccionados de servicios.

Las colonias Juárez, Cuauhtémoc, Roma y Condesa, no siguen la tradicional traza de retícula orientada hacia los puntos cardinales, sino un diseño diagonal al resto de la ciudad y paralelo al Paseo de la Reforma. En las colonias Juárez y Cuauhtémoc se construyen las residencias de la oligarquía porfirista con predominio de mansardas y jardines a la francesa

Hacia el poniente y norponiente se crean las colonias Tlaxpala y Santo Tomás, que unen a la ciudad con Tacuba; San Álvaro y El Imparcial la ligan con Azcapotzalco, y al norte nacen Peralvillo y Chopo. Al noreste se forman los fraccionamientos Scheibe y Romero Rubio para la clase obrera y al sur las colonias populares del Cuartelito y La Viga.<sup>21</sup>

La evolución de la traza urbana de la Ciudad de México ha sido en buena medida determinada por el desarrollo del transporte, principalmente a partir del Siglo XIX cuando ocurren importantes cambios políticos, sociales, económicos y urbanos en la ciudad, dentro de los cuales se encuentra la transformación misma del sistema de transportes.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 121

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 123

En la segunda mitad del siglo XX se consolida el principal subsistema urbano nacional constituido por la Ciudad de México, Toluca, Puebla, Cuernavaca, Querétaro y Pachuca, que en 1995 sumaban 21.6 millones de personas.

La Ciudad de México, con 328 mil habitantes en 1890, se ubicó en el lugar 42 entre las 49 más grandes ciudades del mundo, mientras que 110 años después, en el año 2000, ocupaba el segundo lugar dentro del conjunto de las 100 aglomeraciones más pobladas del planeta.<sup>64</sup>

La Cuenca de México ha registrado cambios sin precedentes que se asocian al agotamiento de recursos naturales y a un gran número de problemas ambientales, algunos de los cuales han estado presentes a través de toda su historia. Sin embargo, el sistema natural de la cuenca da muestras de haber llegado a un estado de alta vulnerabilidad y perturbación. Los ecosistemas de la Cuenca de México se han alterado profundamente al extenderse la mancha urbana sellando suelos y destruyendo la vegetación lacustre, así como otros recursos naturales. Para preservar lo que sobrevive se están tomando algunas medidas de preservación ecológica, las cuales hasta ahora no han logrado revertir el deterioro ambiental de la metrópoli. La contaminación atmosférica de los valles de las ciudades de Toluca, Cuernavaca, Puebla-Tlaxcala, Pachuca y Querétaro, corren el mismo riesgo de sufrir un deterioro en cadena por la cercanía con la Ciudad de México.

<sup>64</sup> Gustavo Garza *op. cit.*, p. 12

### 1.3.3 El paraíso perdido (selección de fotografías\*). Figuras 18-21

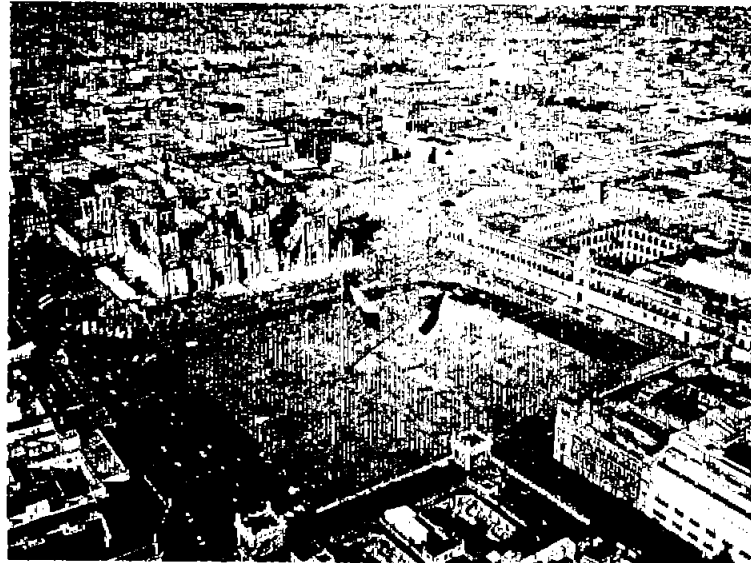
Esta selección de fotografías muestra el gran deterioro ambiental en el que se encuentra la Ciudad de México.



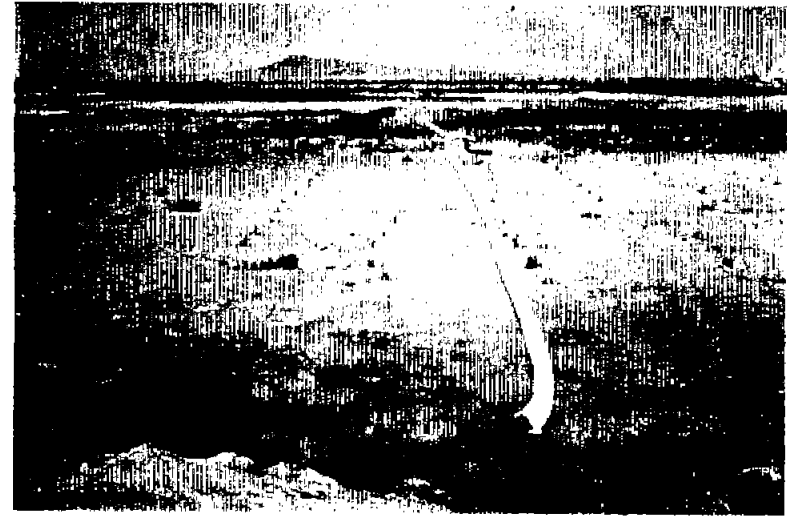
Fig. 18. Invasión de cerros.

\* Tomados de "La Cd. de México en el fin del segundo milenio".

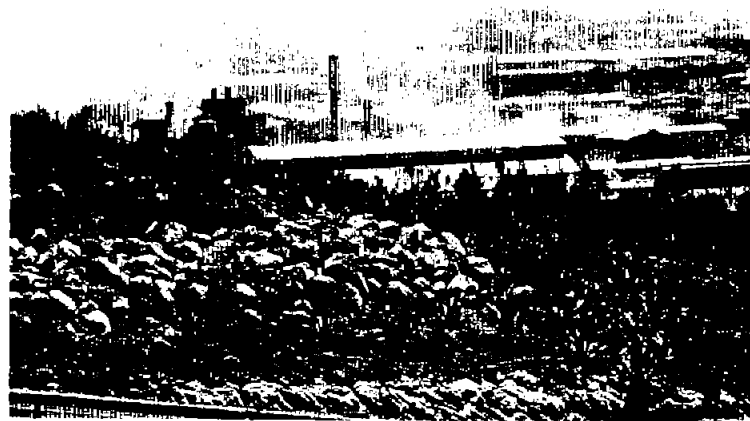




*Fig. 19. Zócalo.*



*Fig. 21. Lago de Texcoco.*



*Fig. 20. Contaminación atmosférica.*

## CONCLUSIONES

Al comenzar éste trabajo fue para mi prioritario conocer la historia de la Ciudad de México, revisar las fuentes que proporcionaban información sobre su transformación y de esta manera comparar nuestro presente con aquellos paisajes idílicos retratados a finales del siglo XIX.

Los paisajes transparentes, llenos de luz y de color, han quedado sólo en la memoria de los más viejos. La rápida urbanización y el deterioro del medio ambiente han transformado lo que algún día fue la "Ciudad más transparente" (según Alfonso Reyes), en una Ciudad con una demanda insaciable de espacio, que crece y se transforma apoderándose de los lugares que algún día fueron ornato del Distrito Federal. Todos estos cambios son debidos a la urgente necesidad de proporcionar vivienda y servicios a sus habitantes. Actualmente esta situación es una constante en las principales ciudades del mundo.

La recreación del paisaje a través de la obra de Casimiro Castro, de José María Velasco y de otros artistas contemporáneos, me permiten ver hacia atrás con una mirada nostálgica y reflexiva el deterioro ambiental que ha sufrido el Distrito Federal, son ventanas al pasado, llenas de luz y de color, pero también son un presagio de nuestra realidad.

## CAPÍTULO II. EL LIBRO ALTERNATIVO

### 2.1 Antecedentes

El origen del libro alternativo o libro de artista es difícil de precisar, algunos autores lo asocian con el origen mismo de los pueblos:

En un recorrido por la Historia del Arte, desde la Prehistoria hasta nuestros días, encontramos infinidad de obras, que aunque fueron creadas con diferentes fines son precursoras del libro de artista: huesos tallados, tablillas babilónicas, papiros egipcios, libros de oración tibetanos, libros de la cultura cristiana como el *Codeex de Kells* o el *Beato de Liébana*, etc... Una sucesión de obras hasta llegar al concepto actual del libro como obra de Arte<sup>1</sup>.

Un aspecto fundamental para la concepción de los libros es la imagen, la cual siempre ha estado vinculada con la vida cotidiana de sus habitantes.

Cuando se inventó la imprenta, el libro se convirtió en el más destacado de los medios capaces de expresión narrativa, este lugar lo ocupó hasta la introducción del cine, que algunos consideran como la forma más inmediata para narrar una historia.

Las representaciones pictóricas solían ser momentos en los cuales el tiempo se detenía para ser capturadas por el ojo penetrante del pintor. En estas representaciones, la narra-

ción era la característica más destacada, esto sucedió hasta la aparición de la fotografía, que provocó el cuestionamiento de la función pictórica, pues ésta no podía seguir ajustándose a la representación fiel de la realidad.

A finales del siglo XIX surgieron algunas filosofías de arte moderno que cuestionaban el objetivo del arte y su contenido narrativo. Las respuestas a estos cuestionamientos condujeron a los grandes movimientos no figurativos de la primera mitad del siglo XX como el expresionismo abstracto, minimalismo y conceptualismo, sosteniendo la doctrina básica de que "Una pintura no debería significar, sino ser"<sup>2</sup>, provocando de esta manera la desvinculación entre el discurso visual, y el lenguaje narrativo.

Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo XX, se renueva el interés hacia lo narrativo, los artistas regresan a las formas tradicionales de libro como un formato práctico de trabajo.

En las últimas décadas del siglo XX, se registraron numerosos empleos del libro y otras formas impresas, utilizadas principalmente por los constructivistas rusos, futuristas y surrealistas.

Johanna Drucker<sup>3</sup> establece que antes del siglo XX los libros de artista no existían como tales (excepto muy pocas ejemplares), fue en el año de 1890 que aparece el *livre*

<sup>1</sup> José Emilio Antón, *El libro de Artista*, [www.vorticeargentina.com](http://www.vorticeargentina.com), p.1

<sup>2</sup> El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje, Catálogo de la Exposición Libros de Artista, 1982, p. 24

<sup>3</sup> Johanna Drucker, *The Artist's Book as idea and Form*, [www.granarybooks.com](http://www.granarybooks.com), p. 2

**d'artiste**<sup>4</sup>, al cual reconoce como antecesor de los libros de artista. Estos libros empezaron a ser publicados por Ambroise Vollard; diez años más tarde Daniel-Henry Kahnweiler inicia como editor de libros (se asocia con Vollard, Georges Rouault, Apollinaire, Picasso y otros artistas), y surgen de ésta empresa libros lujosos, accesibles solo para unos cuantos. El mercado para los **livres d'artiste** se desarrolló como una extensión del mercado de la pintura, escultura o dibujo.

En 1945 el desarrollo de los libros de artista se hace evidente porque adquiere sus propios especialistas, críticos, innovadores y teóricos.

Difícilmente se podrá precisar la obra desencadenante de los libros de artista, lo que sí se puede afirmar es que el libro de artista es parte importante del arte del siglo XX.

### 2.1.1 En el Extranjero

A finales de los años 40's y principios de los 50's, aparecen muchos artistas en diferentes países sin relación alguna que empezaron a explorar los libros en forma seria, ejemplo de ello son: el grupo CoBrA en Dinamarca, los caligrafistas en Bélgica, Holanda y Francia (encabezados por Isidore Isou y Maurice Lemaitre), los poetas concretos en Brasil (particularmente Augusto y Haroldo De Campos), Alemania y Francia.

<sup>4</sup> Equivalente al libro ilustrado

A finales de los años 50's surge la música experimental, el performance y otras formas de arte no tradicional. En los años 60's aparece el movimiento Fluxus y el trabajo del compositor francés Henri Chopin.

Durante la década de los cincuentas y sesentas diversos artistas especialmente los Futuristas y los del grupo Fluxus, comenzaron a producir libros, generalmente económicos, fruto de procedimientos de imprenta baratos, y cuyo destino era una población menos selecta.

"La aparición del libro del artista está vinculado con el surgimiento de los movimientos vanguardistas de los años 60"<sup>5</sup>. En la década de los sesenta empezó la experimentación con la combinación de imagen y lenguaje escrito, característica principal de los libros de artista.

En 1961, *Dieter Rot*, artista alemán encuaderna algunas hojas sacadas de viñetas, álbumes para colorear o de algunos periódicos como el *Daily Mirror*. Estas ediciones, realizadas a partir de materiales de desecho tomados tal cual de los medios de comunicación masiva, constan de numeración y firma.

Al año siguiente, el americano Edward Ruscha, publica *Twenty-Six Gasoline Stations*, (Fig. 1) secuencia de veintiséis fotografías de gasolineras en blanco y negro. La edición ya no está limitada ni firmada. La obra de Edward Ruscha y Dieter Rot es para muchos críticos lo que marca el inicio de los libros de artista:

<sup>5</sup> **Introducción a los libros de Artista** ( s.p.t. material fotocopiado del Seminario de Libro alternativo)

"Estos dos artistas, abren las dos direcciones principales con las cuales se dará inicio a la creación de libros de artista"<sup>6</sup>. Sin embargo Johanna Drucker<sup>7</sup> escribe: en 1962, fecha de la primera edición (de *Twenty-Six Gasoline Stations*), ya había precedentes de libro de artista, tanto entre los futuristas rusos, los surrealistas y los vanguardistas norteamericanos.

Dieter Rot encabeza una de las dos vertientes que tomará la creación de libros de artista, la cual presenta múltiples formas y es de espíritu neodadaísta. La otra de espíritu conceptual está representada por Edward Ruscha, quien, "...defendió con constancia el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretensión estética"<sup>8</sup>.

Cuando empezaron a surgir los "nuevos libros", obras de un género diferente, se carecía de estudios o textos críticos que los analizaran. Hubo que esperar hasta 1970 para que apareciera el ensayo de Germano Celant sobre el tema y no fue hasta 1977 que una exposición de libros de artista obtiene una verdadera resonancia internacional.

La aparición y desarrollo del libro de artista en los años sesenta se debe a la voluntad manifestada por algunos artistas de dirigirse a un público más vasto y se atiene a condiciones de fabricación y distribución realizadas por los medios ordinarios de la edición con ausencia de grabados o fotografías originales. Estas obras no están ni numeradas ni fir-

madadas, su adquisición es por lo tanto poco costosa. De esta manera el libro se convierte en un medio de expresión económico y de fácil circulación, que no requiere la ayuda de las instituciones artísticas (museos, galerías) pues su distribución es ajena al mercado del arte, utilizan las librerías o la vía postal (el Mail Art es contemporáneo al libro de artista) para su distribución.

El Mail Art surgió en Europa y E.U.A. en 1962, fue un proyecto para democratizar el arte, su desarrollo se debe esencialmente a la acción de artistas (Maciunas y Cage) pertenecientes al movimiento Fluxus, el cual revive las tesis dadaístas: abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana, rechazar la separación entre creadores y espectadores y abandonar las concepciones que vinculaban la obra de arte con las clases sociales económicamente privilegiadas. Fig. 1.

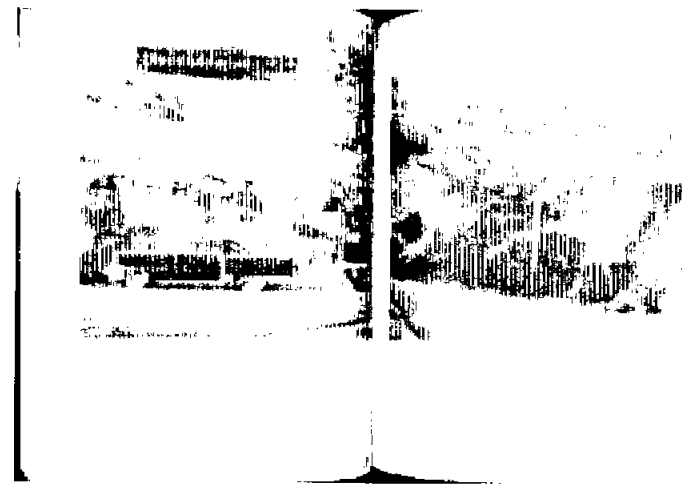


Fig. 1 Edward Ruscha, "nómadas y bibliófilos", [www.gipuzkoakultura.net](http://www.gipuzkoakultura.net)

<sup>6</sup> *Ibidem*

<sup>7</sup> Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 10

<sup>8</sup> **Introducción a los libros de Artista**, *op. cit.*

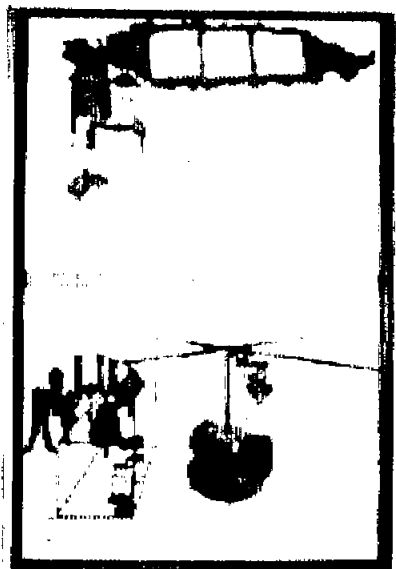


Fig. 2 Marcel Duchamp., "Caja Verde"  
[www.museodellafotografia.com](http://www.museodellafotografia.com)

A finales de los años 70's los libros objeto o libros escultura empiezan a desarrollarse, principalmente en Nueva York, California y en algunos países de Europa. Las cajas de Joseph Cornell tienen relación formal y conceptual con el libro objeto, sin embargo se considera a Marcel Duchamp el principal exponente con su libro conceptual Caja verde. Fig. 2.

En Europa en el período de postguerra el arte se aleja de las formas y categorías tradicionales; la hibridización y el dominio del libro se concretan.

Las bases que originan el libro del artista lo vinculan con el performance, ya que comparten un mismo espíritu: las dos intentan cambiar el concepto de valor en el arte, desvinculándolo del material y de la técnica empleada en la elaboración de la obra, su valor radica en la originalidad del proyecto que las sustenta.

El performance al igual que el happening y los conciertos, recogen el testimonio del arte efímero, es decir documentan el desarrollo del tiempo. Fig. 3.

Otro factor que interviene en la formalización del libro del artista, es la aparición de otro movimiento interesado en intelectualizar la creación, que se opone al lirismo y a las representaciones coloreadas del expresionismo abstracto. Algunos artistas minimalistas, luego conceptuales difunden su interés por una creación no-sensible, "desmaterializada". Estos pretenden consagrarse a la articulación de ideas y análisis tomando el lenguaje como vehículo y como material. Esta desvalorización de lo "bello" en desventaja de la significación del contenido y de lo múltiple en función de la obra única, hace del libro de artista, el lugar donde se resumen y concretan las aspiraciones de un grupo de artistas con una misma idea: poner lo escrito al servicio de la práctica artística, inventando nuevas formas del libro, que van de las experiencias tipográficas, a las novelas-collages de Max Ernst pasando por la Caja verde de Marcel Duchamp. De esta manera resurge entre los artistas el interés por el libro, considerándolo como el medio ideal capaz de expresar una nueva concepción de arte.



Fig. 3 Performance en la galería Babiryn 2, Polonia, [www.merzmail.net](http://www.merzmail.net)

Los artistas conceptuales "...no publican una teoría del arte sino documentación, propuestas y exploraciones lingüísticas bajo el supuesto de que la lengua y el arte son mejor presentados en un libro que sobre la pared"<sup>9</sup>, el grupo inglés **Art and Language** es quien mejor representa esta postura.

En España "la obra de Concha Jerez, cuyos textos, autocensurados, datando desde 1976, y cuadernos manipulados destruyen la información original, sustituyéndola por tachaduras personales"<sup>10</sup>; la obra *Escritos* (1978) de Teixidor, también anula su propio texto con grafismos. Algunos otros artistas representantes del arte efímero son: N. Criado, Torres, Muntadas, Abad, Benito, Corazon y J. M. Gómez, participantes del los grupos Zaj y Fluxus.

José Luis Castillejo (teórico de la escritura), Juan Hidalgo, Alexaco y Joan Palou "utilizan la repetición, la paginación y la serialización para conseguir una lectura alternativa"<sup>11</sup>.

En España la poesía concreta tuvo gran impacto predominan dos conceptos de libros de artista, el primero es la obra portátil, barata, producida por medios mecánicos o electrónicos, el segundo concepto corresponde "al libro objeto que investiga más los aspectos formales inherentes al libro y su contenido semántico"<sup>12</sup>. La temática desarrollada en el libro español es muy diversa, aunque en muchas ocasiones establece una postura crítica y autobiográfica.

<sup>9</sup> El medio es sólo una parte..., *op. cit.*, p. 42

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>12</sup> *Ibidem*

En su texto Johanna Drucker<sup>13</sup> señala: en los años 80's se empiezan a exhibir instalaciones ambiciosas en tamaño y complejidad física (video, computadores, aparatos creadores de realidad virtual, etc.). Muchas de éstas instalaciones son hechas por artistas que habían estado relacionados con los libros de artista o que utilizan los libros como un aspecto integral de las instalaciones. Su trabajo cuestiona la identidad del libro así como su función cultural, social, poética o estética. Muchos de éstos trabajos pertenecen más al mundo de la escultura o la instalación que al mundo de los libros. Fig. 4.



Fig. 4. Mario Merz. *Instalación*, [www.proa.org](http://www.proa.org)

La producción de libros de artista es un fenómeno activo en muchos países. Ejemplo de ello es el proyecto **Vortice** en Argentina, que retoma la idea del **Mail Art**. Surge en 1996 y actualmente distribuye "...entre 250 y 300 envíos,

<sup>13</sup> Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 11

de los cuales el 40% corresponden a artistas argentinos y el otro 60% a artistas extranjeros”<sup>14</sup>.

En Colombia el taller **Arte Dos Grafico** y la galería **Sextante**, fundados en 1978 por María Eugenia Niño y Luis Angel Parra están activos. Su objetivo es la difusión del trabajo (principalmente gráfico). Participan en estos Talleres un gran número de expertos en el trabajo de impresión, así como artistas plásticos y escritores. **Arte Dos Grafico y Sextante** han editado, impreso y comercializado el trabajo de artistas nacionales y extranjeros, también organizan muestras de gráfica contemporánea, exposiciones didácticas y seminarios.

### 2.1.2 En México

La proliferación en México de “los otros libros”, período que los críticos llaman la “edad de oro”, está circunscrita entre 1976 y 1983. En estos años se producen las más variadas concepciones de los otros libros ya sea en forma de revistas, periódicos, panfletos, volantes y ediciones de autor.

“Muchas de estas manifestaciones rebeldes surgen de la imposibilidad económica, de los tropiezos contra la muralla del sistema, de la impotencia de la voluntad contra el poder, y de la conciencia social que limita el acceso a la publicación de la obra”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> José Emilio Antón, *op. cit.* p. 4

<sup>15</sup> Raúl Renán, **Los otros libros**, 1998, p. 16

El repunte de la pequeña prensa en 1976 está fuertemente asociada con el movimiento social estudiantil de 1968, pues éste encontró salida a sus necesidades de expresión en la imprenta rápida y de fácil divulgación. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo, desempeñaron un papel destacado como instrumentos de impresión de la protesta estudiantil, y fueron armas de combate contra la campaña de difamaciones que la prensa dirigía hacia los estudiantes.

La memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas mimeografiadas. Durante este período, en su labor editorial, se formaron periodistas, escritores e impresores, quienes más tarde recurrirán a revistas y ediciones de los otros libros para continuar con el nuevo proyecto editorial.

Los conceptos “otros editores” y “otros libros”, también conocidos como alternativos o autores independientes surgen al margen de la industria editorial, la cual se manifiesta en contra de este movimiento, pues lo considera que atenta contra sus intereses comerciales. La aparición de la **Máquina eléctrica**, primera editorial que pone las bases del movimiento, se origina con el acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre para su obra fundamentalmente poética. Este grupo estaba conformado por: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán. Posteriormente Carlos Isla, Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte y Sandro Cohen, encabezaron otras editoriales que produjeron libros y revistas de significativa importancia, como la colección **El Pozo y el Péndulo** de Carlos Isla en colaboración con E. Trejo, formada con 20 pequeños libros singulares por



sus temas y autores; la colección de poesía **Cuadernos de estraza**, impulsada por Castañeda; **As de Corazones Rojos**, revista y pie editorial de Irejo Villafuerte; y **Sin embargo** (revista mexicana dedicada al exclusivo ejercicio de la crítica), que junto a **Vasos Comunicantes**, revista literaria de contenido plural, creó y dirigió Cohen.

"Cada caso es una idea particular que niega la forma tradicional del libro desde su creación en la imprenta de Gutenberg. Estos experimentos producen un doble efecto: por un lado, fenecer al mismo tiempo que nacer, pero por otro, la resistencia a su destrucción repitiéndose sucesivamente"<sup>16</sup>.

Su fatalidad es su poca resistencia al tiempo. Los materiales y la forma se oponen a su duración. Los "otros libros" usan como materia prima todo tipo de desperdicio utilizable, tanto por su naturaleza plástica como por su aptitud para ser superficie imprimible.

Los "otros editores" surgidos en su mayoría de los propios autores, y cuya duración fue apenas de ocho años, tomaron la idea de agruparse a raíz de la 1ª Feria Internacional del Libro/México-UNAM. El objetivo de esta agrupación era publicar las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de la cultura mexicana, voces que de otra manera difícilmente hubieran podido ser conocidas.

Johanna Drucker coincide con otros autores al señalar que las editoriales independientes están más comprometidas con

el ideal de publicar trabajos innovadores, creativos, experimentales, que en ganar dinero.<sup>17</sup>

"Yani Pecariins funda en 1977, junto con Gabriel Macotela la editorial independiente de **Cocina Ediciones**<sup>18</sup>", que ha publicado alrededor de 60 libros de artista. En 1985 abren la librería **El archivero**, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista en la Ciudad de México, así como a organizar exposiciones en el Distrito Federal y el extranjero. A partir de 1986, empieza la **Colección Archivo del Archivero**, proyecto que continúa hasta nuestros días, y que reúne a editores y artistas mexicanos y extranjeros.

Dentro del recuento histórico de los otros libros, Elena Jordana tiene un papel destacado por su participación editorial independiente, editó más de cincuenta títulos utilizando papel destraza, cartón de cajas tiradas por los tenderos de la esquina de su casa, y los mimeógrafos de una "Remington" prestada.

*Marcos Kurtycs* es otro de los artistas que contribuyeron a la consolidación de la prensa independiente. Marcos Kurtycs fue artista de triple cauce: plástico, gráfico e impresor. De sus libros, que unas veces difunden sus ideas mediante fábulas escritas e ilustradas por él o por su hija Anna, y otras en las que presenta la concepción plástica de un libro único y efímero mediante un acto histriónico o histriónico-funambulesco, y cuyo resultado es el encuentro de la tinta con el papel, gracias a un ritual de exaltación al libro y al editor.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>17</sup> Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 5

<sup>18</sup> Gabriela Kartofel y Manuel Marín, *Ediciones DE y EN Artes Visuales*, 1992, p. 73



Fig. 5. Marcos Kurtycz. Libro objeto en papel amate. (Ejemplar único).

Entre estos rituales, tres son los más representativos y corresponden a su época estridentista, calificada así por él mismo. **La rosa de los vientos**, realizada en el Museo de Arte Moderno, es un libro conformado por pliegos de papel con impresiones de las partes de su cuerpo, pliegos de papel que hacen el libro humano; **Acción al mediodía**, impreso en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera sobre todo el papel blanco, y **La muerte de un impresor** en el Auditorio Nacional, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficiante, hasta su ejecución, porque ha de nacer otra vez. La energía y originalidad que caracterizó el trabajo de Marcos Kurtycz contribuyeron a su nominación como el "otro libro" personificado.

---

Imágenes 5,9, 18 y 19 material proporcionado en el Seminario

Felipe Ehrenberg es otro de los artistas determinantes en el derrotero de los "otros libros", ha sido un gran impulsor y divulgador de la pequeña prensa a la que ha elevado a un nivel artesanal. En Inglaterra, funda **Polígono**, un colectivo de arte en el cual conoce a Richard Kriesche. La consecuencia de esta unión es la **Beau Gest-Libro**, acción libre. **Beau Gest** llega a publicar 153 títulos, todos impresos de manera artesanal.

Otro de los hechos que llamaron la atención dentro del medio editorial mundial, y que fue registrado en el Guinness, es el haber impreso en un ferrocarril en marcha (iba de Londres a Edimburgo) un libro memorial titulado **Edición del Centenario de Thomas Alva Edison**. En esta publicación se encuentran las opiniones, expresiones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de la Música Experimental Ices, celebrado en 1972, en Edimburgo: Nam Jun Paik, pionero del video arte; Julio Estrada, compositor experimental mexicano; Caroli Schullmann, del movimiento de cine corpóreo experimental, y Charlot Mooremann, cellista, entre otros.

Después de estas experiencias, Ehrenberg regresó a México y construyó su primer mimeógrafo de madera, rescatando de manera simplificada el modelo original: Ciclostyl, de David Gestetner.

Felipe Ehrenberg es autor, ilustrador, impresor, formador y editor de sus obras, ha llevado a los extremos geográficos del país la enseñanza en la elaboración de la pequeña prensa, utilizada no solo para difusión cultural, sino también como herramienta política. Son famosos sus actos de im-

presión masiva, donde propone, en forma activa el procedimiento de la pequeña prensa. También es notable el empleo de su máquina portátil de imprimir, cuyo proceso de acción semeja un acto de magia.

Ehrenberg es autor del **Manual del Editor con Huaraches**, que contiene las especificaciones para la construcción de una prensa manual, para aquellos que deseen aprehender a imprimir sus propios libros.

El proceso de elaboración de un libro es un acto lúdico, pues permite jugar con los materiales, mezclarlos, cortarlos, pegarlos, ensamblarlos etc., de una forma manual con procedimientos simples y accesibles, utilizando todas las herramientas y materiales imaginables. Son dignos de mención, los recursos empleados por los pioneros en ese campo, tales como: duplicadoras de madera hecha y accionada a mano (técnica que perfeccionó hasta su excelencia Felipe Ehrenberg), planchas metálicas, como las que usó Carlos Isla (editor de otros libros: Editorial Latitudes, Editorial Fantasma, La Máquina Eléctrica Editorial) para imprimir sus textos, o las partes del cuerpo de Marcos Kurtycz (ambos lados del rostro, el pecho, la espalda, manos, rodillas y pies) que impregnadas de tinta imprimía sobre grandes pliegos de papel hasta formar un libro. Todos estas herramientas empleadas en la elaboración de los libros alternativos, cambiaron el objetivo de la producción de un libro: lograr piezas únicas e irrepetibles.

Desde hace diez años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en el Seminario-Taller de Producción del Libro alternativo, se continúa con esta labor de investigación, que

ofrece a todo aquel que esté interesado en la experimentación de nuevos caminos expresivos un campo infinito de posibilidades.

La producción de libros alternativos es posible, gracias a la labor incansable, a la experiencia y al vasto conocimiento del Profesor Daniel Manzano en esta área, así como a la colaboración y asesoría de los profesores Pedro Ascencio, Eduardo Ortiz, Víctor Hernández y otros profesores que brindan su apoyo y asesoría a éste taller. La idea principal del Seminario (además de proporcionar la oportunidad de titulación a los egresados de la ENAP) es brindar un espacio para la experimentación e investigación de propuestas nuevas. Aquí se da cabida a los "libros" que no responden a una necesidad de mercado, más bien que son consecuencia de una búsqueda de expresión y experimentación visual.

## 2.2 Características y definiciones

Los libros alternativos son "...estructuras temporales, que requieren la interacción táctil, visual o de algún otro de los sentidos del espectador, y cuya condición literaria no es necesariamente primordial"<sup>19</sup>. El libro alternativo cuestiona al ser editado sus bases o conceptos.

La clasificación de los libros alternativos es un asunto difícil, pues raramente contienen todos los elementos que per-

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.61

miten ubicarlos en determinado lugar, lo cual sería por otra parte la negación de los principios que les dieron origen, es decir la negación a toda forma establecida. Sin embargo se pueden mencionar algunas características que les son propias<sup>20</sup> y los hacen diferenciarse de los libros convencionales, aunque debido a su espíritu cambiante estas características no están fijas, si fuera así, quedarían fuera de toda clasificación los libros que tienen elementos nuevos, que los hacen únicos en su género. Algunas de estas características son:

- a) El artista es el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.
- b) El libro de artista puede llevar texto o carecer de él. (el texto en el caso de que lo lleve, sólo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).
- c) El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- d) El libro es una secuencia espacio-temporal.
- e) El libro puede incluir en su elaboración todo tipo de materiales.
- f) El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- g) Los libros alternativos no se ajustan a ninguna regla de estructura, forma, tema, redacción u ortografía, pueden ser totalmente visuales, táctiles, transitables, verbales o combinados, pueden ser trabajos en una sola pieza o en varias.

<sup>20</sup> Características y Clasificación de los libros alternativos (s.p.i. material foto copiado del Seminario de Libro Alternativo)

Cuando el autor<sup>21</sup> habla de secuencia espacio-temporal (inciso d) se refiere al uso consciente que hace el artista del espacio. "Hacer un libro es actualizar su propio ideal secuencia espacio-tiempo por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, ya sean verbales o de los otros"<sup>22</sup>. Comparando el uso que hace un escritor (de textos) del espacio, podemos decir que aunque lo utiliza, es de una forma no planeada: "Un texto literario (prosa) contenido en un libro, ignora el hecho de que el libro es una secuencia autónoma espacio-tiempo"<sup>23</sup>.

"La introducción del espacio en la poesía (o mejor dicho, de la poesía en el espacio) es un gran acontecimiento de consecuencias literarias incalculables, una de estas consecuencias es la poesía concreta y/o visual"<sup>24</sup>, la cual utiliza las posibilidades del espacio. Fig. 7.

López Chuhurra define el espacio (pictórico) como un ente virtual, pero "...su no presencia significa imposibilidad de la existencia de la imagen"<sup>25</sup>. Esta definición no es aplicable a los libros de artista, pues por ser objetos tridimensionales, ocupan un espacio por sí mismos, el cual es un significativo más dentro de la obra.

Tomando en cuenta las características, y toda la gama de posibilidades que resultan de su combinación se han pro-

<sup>21</sup> Ver nota 20.

<sup>22</sup> Ulises Carrion. *El nuevo arte de hacer libros*, 1988. p. 2

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.2

<sup>25</sup> Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los Elementos Plásticos*, 1970, p.66

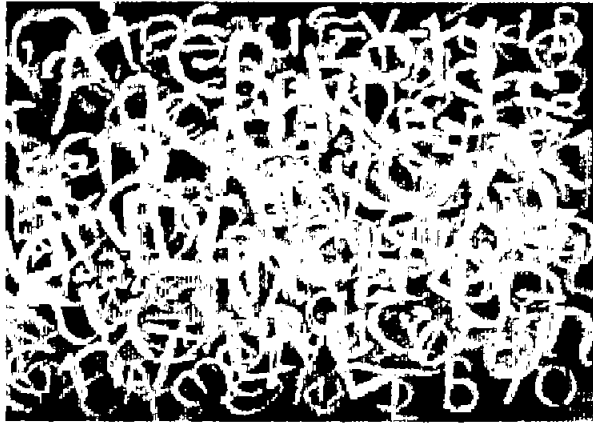


Fig. 6 Cecilia Nazar. "Stick letters", [www.cecilialetteringart.com](http://www.cecilialetteringart.com)

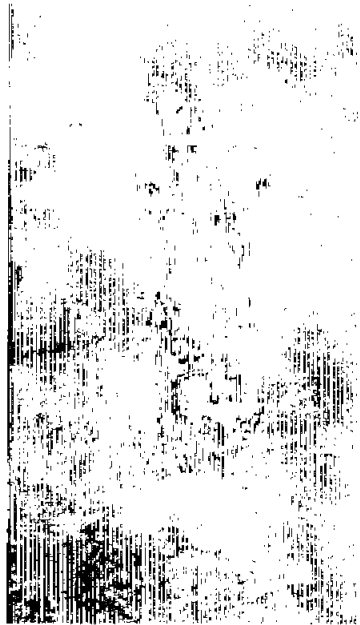


Fig. 7 Cecilia Nazar. "Tierce", [www.cecilialetteringart.com](http://www.cecilialetteringart.com)

puesto algunas clasificaciones para agrupar los diferentes tipos de libros alternativos<sup>26</sup>, una de ellas los divide en:

- a) libros ilustrados: los cuales son el resultado de un trabajo muy cuidado y minucioso de un escritor en conjunto con un grabador. Presentan un formato de grandes dimensiones, una presentación lujosa hecha con materiales de gran calidad y una tipografía refinada, incluyen grabados originales que acentúan la diferencia con los libros impresos en grandes tirajes con medios mecánicos. Debido a los altos costos de producción, tienen tirajes limitados, destinados a un público muy selecto. Johanna Drucker<sup>27</sup> dice al respecto que son producciones más que creaciones, productos más que visiones, ejemplos de una forma, no interrogantes de su potencial conceptual, formal o metafísico.
- b) libros de artista: "los libros de artista son en sí mismos una obra y no el medio de difusión de ésta"<sup>28</sup>. Su principal característica es la experimentación. En éstos libros el artista (creadores que pueden incursionar en diferentes áreas utilizando materiales inéditos), es autor de la idea, del texto (si lo tiene) y de las imágenes. Estos libros proponen una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de textos que se aleja del concepto tradicional del libro. Fig. 8.

<sup>26</sup> Ver nota 20.

<sup>27</sup> Johanna Drucker, *op. cit.*, p.5

<sup>28</sup> **Introducción a los libros de Artista**, *op. cit.*

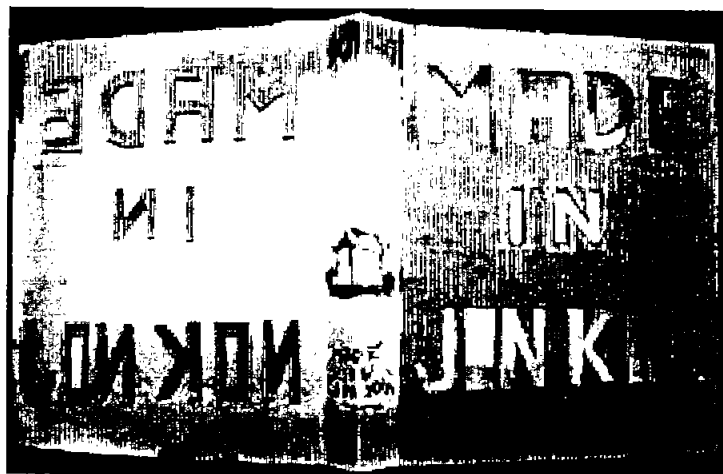


Fig 8 Andrés Nage, "Made in Jon Kon". [www.gipuzkoakultura.net](http://www.gipuzkoakultura.net)

c) libros-objeto: son objetos que no tienen ninguna preocupación literaria o informativa, se caracterizan por dar mayor importancia al objeto mismo, a la experiencia visual, táctil o de cualquier otro tipo. " La condición de ser del libroobjeto es-ser-obra (librobra). Objeto único, original; objeto de pasión, por ende objeto coleccionable (in útil)"<sup>29</sup>. Fig. 9.

d) Libros híbridos, son todas las variantes de las clasificaciones anteriores, los cuales se pueden definir como las producciones situadas en la intersección de los libros ilustrados, los libros de artista y los libros objeto, aunque a veces salen de estas fronteras (muchos libros pueden situarse simultáneamente en varias clasificaciones). Fig. 10.

<sup>29</sup> Guillermo Daghero. **De medios tácticos y conocimientos tácticos**, [www.betatest.ubp.edu.ar](http://www.betatest.ubp.edu.ar)

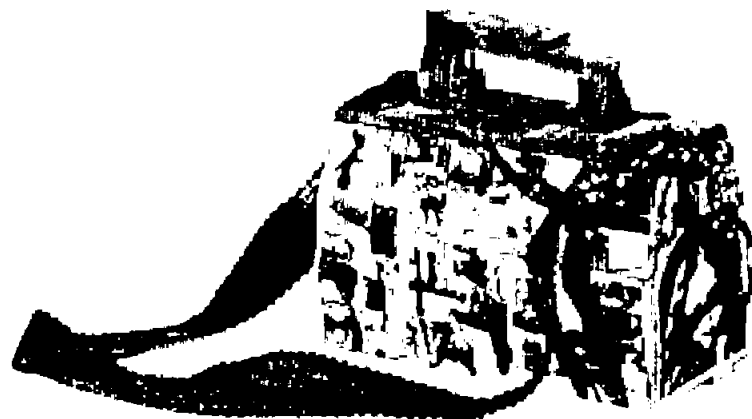


Fig. 9 Santiago Rebolledo. "cajón de bolero", 1985...

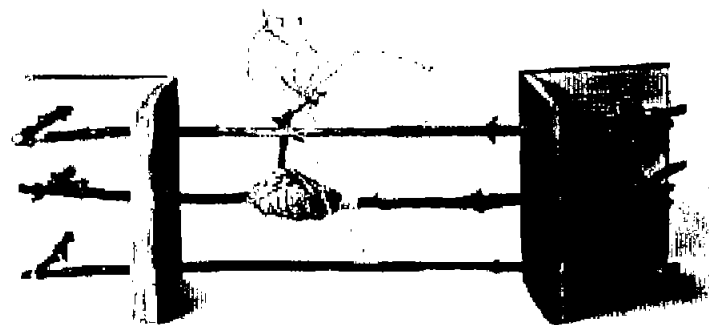


Fig. 10 Bartolomé Fernando Libre Objeto, [www.libro\\_objeto.com](http://www.libro_objeto.com)

José Antón<sup>30</sup> propone otra clasificación, aunque de antemano señala que siempre será rebasada por la gran variedad y complejidad de las propuestas. Él propone agruparlos en base al número de ejemplares realizados, de esta manera la clasificación quedaría así:

Libro de ejemplar único: libro de artista, libro objeto, libro montaje y libro reciclado.

Libro seriado: en éste apartado incluye los libros realizados por el artista utilizando cualquier medio de reproducción (desde la manual hasta la electrografía) y la edición del libro a través de una editorial especializada, el tiraje estaría limitado y cada ejemplar numerado y firmado por el artista.

### 2.2.1 Libro objeto

Los libros objeto son producciones heterogéneas, que se divide en dos tendencias: la primera se remonta a los poemas-objetos de los surrealistas y a las encuadernaciones realizadas a mediados de los años 30 por Georges Hugnet para los libros de sus amigos, a los cuales, bautizó con éste nombre. Estos libros en la mayor parte de los casos, son fruto del trabajo entre un escritor –que provee el texto- y un artista, que crea una envoltura-escultura para el libro. Esta colaboración entre un escritor y un artista, así como el carácter precioso de estos volúmenes aproximan el libro-objeto al libro ilustrado, ya que el material utilizado a pesar de ser

<sup>30</sup> José Emilio Antón, *op. cit.*, p. 2

lujosamente tratado, es en general moderno: acrílico, aluminio, poliestireno, etc.

La segunda corriente, de origen más reciente, se inspira en las técnicas de collage del Arte Pop, de las acumulaciones del Nuevo Realismo o del uso que hace el Arte Povera de los materiales de desecho. El libro es considerado aquí como un objeto en forma de libro pero liberado de toda preocupación literaria. Los primeros libros de este tipo **Quelques m et cm de sparadrap** [algunos m y cm de esparadrapo], de Erick Dietman, 1963, y **Pense-Bête** [Piensa-Animal] de Marcel Broodthaer, 1963-1964, provienen de un libro impreso, uno cualquiera para el primero y un fragmento de un libro de sus propios poemas para el segundo, mismos que fueron despojados de su función de libro, es decir la de ser leído: uno por presentarse envuelto de esparadrapo y el otro aprisionado dentro de una bola de tierra.

El libro-objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro, es decir da mayor importancia al material (en general cualquier otro diferente al papel) en detrimento del contenido informativo. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura. El libro pierde entonces dentro de esta dinámica, su función de comunicación en provecho de su manifestación escultórica o pictórica, así el libro-objeto da más importancia a la experiencia táctil en detrimento del concepto o del contenido. Esta manera de concebir la creación pone el acento sobre la seducción sensible del libro-objeto, lo aleja de los valores propios del libro de artista, el cual reclama por el contrario, una lectura efectiva y un trabajo de comprensión e interpretación. Sin embargo aunque diferentes en principios estos dos tipos de

libros comparten algunas características producto del recelo cultivado por los movimientos vanguardistas hacia la literatura y el refinamiento esteta: acentúan el valor de la invención manual, renuncian a ser "objetos bellos" hechos con materiales suntuosos, y cuestionan la relación de valor con el hecho de ser objeto único.

Cuando lo importante ya no es el resultado sino la acción, el acto mismo de producir la obra, entonces la factura del libro es lo que captura la atención. Esta significación puede tomar dos caminos: tomar el libro como reliquia o reminiscencia de la acción, entonces el libro representará un momento, en el cual quedo impresa la huella del tiempo. El otro sentido puede ser el de establecer el libro como documento, registro de lo hecho.

Las acciones editoriales pueden ir entonces desde la acción de una improvisación, performance, happening, o cualquier otra acción de este tipo, hasta la búsqueda de objetos intrascendentes, su recolección y edición. La acción editorial puede servirse de instalaciones o de arreglos igualmente visuales que permitan dar un contenido plástico al libro. Fig. 11.

### 2.2.2 Libro de artista

Los libros de artista son obras de arte visual hechos por artistas. Aquí se combinan palabras e ilustraciones con materiales sencillos y baratos, regularmente estos libros son efimeros. El contenido es variable, puede ir desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo gracioso.

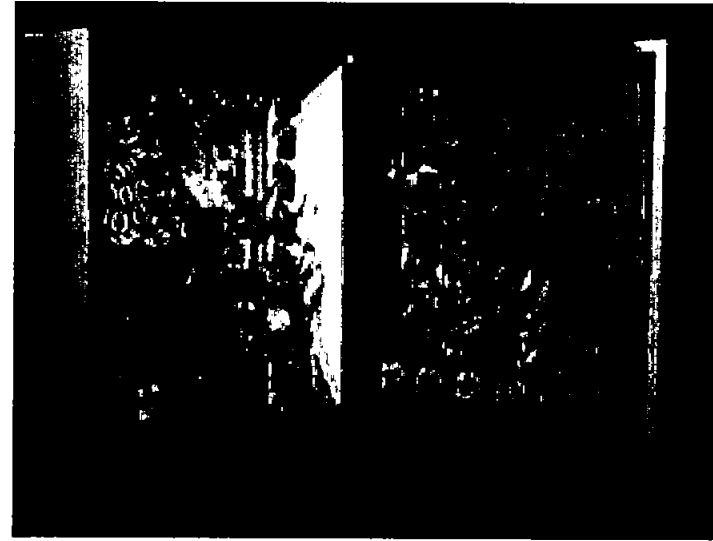


Fig. 11 Felipe Ehrenberg, *Libro Objeto*, [www.libro\\_objeto.com](http://www.libro_objeto.com)

En la elaboración de un libro, el artista se convierte en escritor, la distinción se encuentra en el hecho de que "un escritor, en contra de la opinión popular, no escribe libros, un escritor escribe textos"<sup>31</sup>. Aunque un texto puede existir en numerosos y distintos formatos, sin que altere su significado fundamental, los libros de artista no podrían estar impresos con distribuciones diferentes, otros tipos de imprenta, espaciamiento, tamaños proporciones, papel u organizaciones, sin que cambiaran sus identidades. El libro de artista, al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido. El alma no puede existir sin el

<sup>31</sup> Ulises Carrión, *op. cit.*, p. 2



cuerpo en este caso. Las formas visuales y físicas son componentes fundamentales del significado. Tactilidad, pequeña escala, portabilidad, seriación, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artistas o libros artísticos. Indudablemente, estas no son las únicas características posibles, pero sí constituyen una ayuda para definir el medio y las maneras en que un libro se distingue de una pintura o una escultura.

La característica más radical es seguramente la táctil del medio.

La lectura de un libro de artista inicia desde la selección del punto de inicio, hay que tocarlo, pasar sus páginas (cuando las tiene), mirar la cubierta, observar y sentir cada uno de sus elementos, lo cual nos permitirá descifrar su contenido. La mera vista, sin que haya un contacto físico, priva de información acerca de cómo aprecia el tacto el papel suave o áspero de la obra, su solidez o ligereza, la facilidad o dificultad que presenta el libro para ser leído. En fin, sin esta información no se ha asimilado en realidad la obra entera.

Los libros de artista difícilmente se encuentran colgados de las paredes, regularmente se encuentran al alcance de la mano, son portátiles debido a sus pequeñas dimensiones, lo que los convierte en el medio ideal para la difusión de estilos e ideas. La pequeña dimensión proporciona intimidad al medio, haciéndolo ideal para un contenido personal. Muchos libros de artistas tratan temas autobiográficos o religiosos.

El formato del libro ofrece innumerables posibilidades, podemos mencionar pergaminos, series de tablillas unidas por anillos o correas, y libros doblados al estilo acordeón. Todas estas formas unen, en general, un número de elementos o páginas. Otra característica formal de los libros de artista es la serie, es decir la existencia de unidades múltiples dentro de la obra. Debe haber más de un elemento, y los elementos han de relacionarse de alguna forma significativa. El hecho de que los libros estén encuadernados no implica, sin embargo, un orden o progresión fija; la mayoría de los artistas de libros hacen uso de la expectación del lector.

El convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la izquierda y abierto a la derecha y que la parte frontal vaya indicada por un título y autor u otro aviso significativo. El principio de un libro debe estar en el frontal y el término, en el reverso. Todas estas características corresponden a la estructura de un libro convencional elegida por el editor o el diseñador, fundada en la tradición. A la aceptación de dicha estructura se le llama dirección.

El artista escritor controla el paso de la lectura a través del libro, sin embargo, este es solamente un control parcial, pues no existe mecanismo alguno para obligar al lector a comenzar en la página primera y seguir constantemente, página por página, hasta el final. Quienes prefieren leer el final antes del comienzo son muy libres de hacerlo, y la estructura general del libro no se altera.

El libro debe ser examinado elemento por elemento y luego resumido como un todo.

El espacio presente en un libro es algo más que la suma de los gruesos de sus páginas o el área de sus superficies bidimensionales. Hay dos maneras de interpretar tal espacio: un enfoque consiste en examinar el exterior (cubiertas) y otro su interior (su contenido). El exterior es espacio público, accesible a la vista de cualquiera; pero el interior es un área íntima.

Los libros de artista tienen en su mayoría de los casos un carácter lúdico, buscan provocar el asombro a través de lo sorprendente y caprichoso de sus formas y de la gran variedad de estructuras y materiales que los conforman.

El libro de artista ofrece una lectura e interpretación diferente a la lectura de un libro tradicional, no existen reglas para su lectura. "...apela a la habilidad que cada hombre posee para comprender y crear signos y sistemas de signos"<sup>32</sup>. Cada elemento participante tiene una función definida y es parte esencial del mismo. Por este motivo cada libro es único y requiere de una lectura diferente. Este tipo de libro propone un formato modesto pero con un proyecto ambicioso. Johanna Drucker<sup>33</sup> parafrasea en su texto a Dick Higgins, quien afirma que los libros de artista representan el arte actual, que no pueden expresarse como pinturas, esculturas o performances, ellos combinan todas estas formas de arte de una manera diferente. Fig. 12.

<sup>32</sup> *Ibidem*

<sup>33</sup> Johanna Drucker, *op. cit.*, p. 8

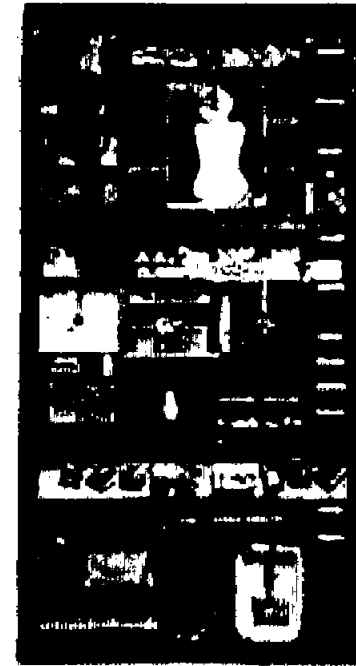


Fig 12 Yani Pecanins, *Libro objeto*, [www.libro\\_objeto.com](http://www.libro_objeto.com)

### 2.2.3 Libros transitables

Los libros transitables son "...obras que situadas en un espacio, actúan sobre ese espacio condicionando al espectador en su relación con el entorno"<sup>34</sup>.

Los libros transitables tienen un fuerte vínculo con la instalación, se basan en el dinamismo e interacción que se requieren para su apreciación. Se parte de la idea de que el

<sup>34</sup> José Emilio Antón, *op. cit.*, p. 2

libro es una secuencia de espacios y ritmos que interactúan en un tiempo determinado.

El libro transitable retoma la idea del espacio intervenido, mezcla secuencias de ritmos y formas que se alternan con espacios vacíos.

El libro transitable requiere de una participación activa del espectador, el cual debe desplazarse para apreciar en su totalidad la obra. Al igual que en los libros de artista y los libros-objeto, no hay una lectura preestablecida, el espectador determina el lugar de inicio y el fin del mismo.

## CONCLUSIONES

IncurSIONAR en la elaboración de un libro alternativo, es una actividad interdisciplinaria que permite experimentar con diferentes técnicas de expresión plástica al mismo tiempo (poesía, grabado, pintura, escultura, instalación, video, música, instalación, etc), sin que predomine alguna de ellas, pues éstas se integran para conformar la obra ampliando las posibilidades expresivas del artista.

Creo que la producción de libros alternativos ha ampliado (y lo seguirá haciendo) las posibilidades expresivas del Arte y particularmente de las Artes Visuales y de la Literatura. Optar por este medio es crear una ruta propia en palabras de Graciela Kartofel: lo alternativo de los Libros Alternativos, "...son los caminos que cada quien crea."<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Graciela Kartofel, *op. cit.*, p. 93

Los libros alternativos son para mí un medio ideal, pues me permiten abordar sin restricciones de ningún tipo la temática de mi interés, en este caso la transformación del paisaje. El formato que utilicé y la secuencia que establezco con los elementos, crea una relación espacio temporal que ningún otro medio me había proporcionado.

### 2.2.4 Selección de imágenes

La variedad de propuestas de libros alternativos que se han producido es innumerable, de ahí la dificultad para definirlos y clasificarlos. La siguiente selección de imágenes es una muestra de ello:



Fig. 13. Lynda Fiona Haldane, "sin título", 1999-2000, Aguafuerte y aguatinata sobre lámina de hierro. Libro plegado 60 x 20 cms.

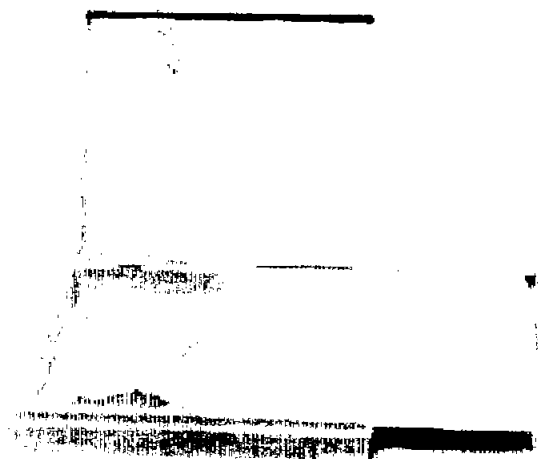


Fig. 14. Amparo Galbis Juan, "Viaje por los sentidos", Aguafuerte y aguatinata sobre lámina de hierro. Transferencias. Libro plegado 29 x 12 cms.



Fig. 15. Susan Mercedes Galvez Sánchez, "Soledad", aguafuerte y aguatinata sobre lámina.

Imágenes 13-16 Catálogo del Seminario-Taller del Libro Alternativo, Valencia, España, 2000.

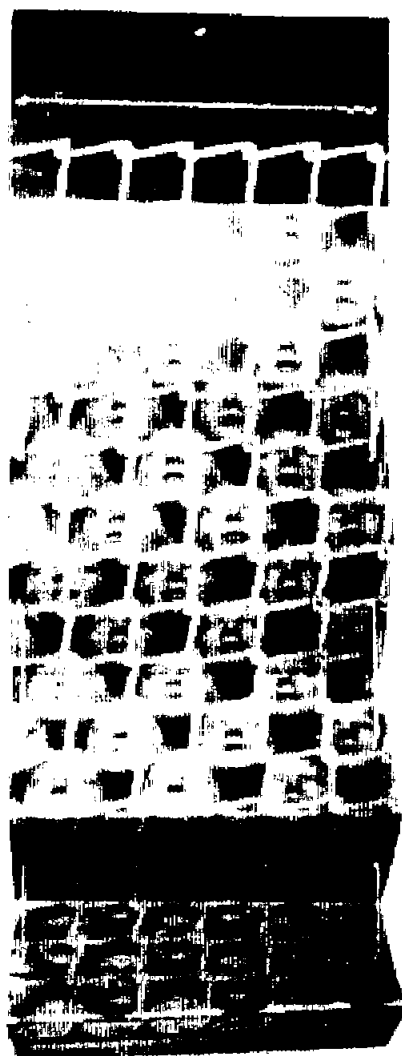


Fig. 16. Ellas Pérez García, "Escamaciones", aguatuerte sobre lámina de hierro, impresión digital de 30 x 100 cms.



Fig. 17. Octavio Paz, Marcel Duchamp. Fd. Era. Mexico, D.F.

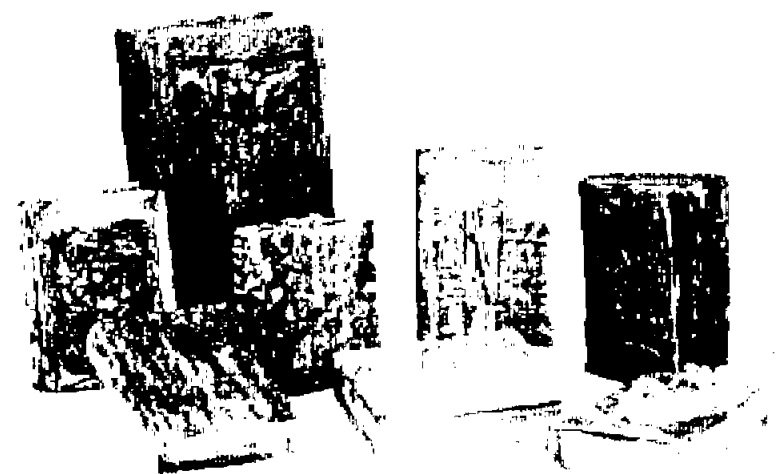
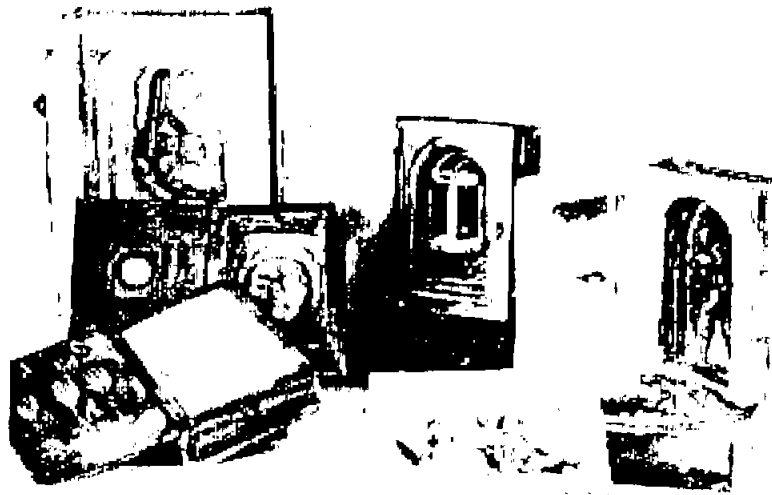


Fig. 18. Mario Torres, libros objeto, 1991, Técnica mixta, papel hecho a mano.



*Fig. 19. Mario Torres, 1991, Técnica mixta, papel hecho a mano.*

## CAPITULO III. DESARROLLO DE LA PROPUESTA DE LIBRO

### ALTERNATIVO

#### 3.1 Bitácora

La idea de hacer un libro alternativo surgió porque desde hace algún tiempo he estado saliendo a pintar los alrededores de la Ciudad de México, me gusta registrar en mis pinturas los cambios de luz en el transcurso del día y con el cambio de estación y no deja de sorprenderme la cantidad de lugares atractivos que hay en México.

Al revisar los paisajes que había pintado, sobre todo los que eran del mismo lugar, se notaba un gran cambio; en un lapso muy corto los espacios verdes habían desaparecido, y su lugar lo ocupaban multifamiliares o casas sin terminar pero ya habitadas. Al observar esto, pensé en organizar éste material como un registro personal de los cambios de los cuales yo estaba siendo testigo.

Empecé a buscar información. El primer lugar al que recurrí fue el museo de la Ciudad, el cual había visitado en repetidas ocasiones y tenía considerado como el depositario de la historia de la Ciudad, tanto por su acervo bibliográfico como artístico, pero al entrar, me di cuenta que el Museo de la Ciudad que yo conocí ya no existía, había sido saqueado, los mapas, maquetas, pinturas y esculturas que eran orgullo del museo habían desaparecido, el lugar estaba prácticamente abandonado, exhibiendo una exposición de fotografía, que

trataba de llenar el hueco dejado por la ausencia de la obra original. No salía de mi asombro, cuando me dirigí al personal del museo para pedir informes sobre el paradero de la obra, pero éstos me contestaron que tenía algunos años que la obra había salido de los recintos del museo para su reparación y aún no tenían fecha precisa para su regreso, e incluso no podía precisar si ésta regresaría, pues tenían programadas diferentes exposiciones temporales en éste museo.

No podía creer lo que estaba escuchando. De regreso a mi casa, pensé en hacer un libro con mis propios medios, sobre la Historia de la Ciudad de México a través de su paisaje, esto con el fin de paliar en alguna medida el sentimiento de pérdida que había experimentado aquel día.

A partir de aquí, me dediqué a buscar información, pero para poder entender el estado actual de ésta Ciudad, tuve que remitirme a sus orígenes, es decir a la planeación y el trazado de las calles en el período prehispánico, disposición que sería utilizada más tarde por los conquistadores españoles, y que determinaría en gran medida el rumbo de la urbanización actual.

Tampoco pude pasar por alto el estudio del período colonial, los cambios operados en el paisaje en esta época (principalmente el inicio de la desecación del lago), y la proliferación de los asentamientos humanos en determinadas direcciones.

Durante el período colonial, la población se mantuvo mas o menos constante. El número de habitantes aumentaba en

temporadas, pero las enfermedades traídas de Europa, aunadas a la sobreexplotación de los trabajadores y a las batallas libradas durante la conquista, diezmaron considerablemente a la población.

Fue durante los siglos XVIII y XIX cuando la Ciudad extendió sus límites considerablemente, sin embargo éste crecimiento no puede compararse con el alcanzado en el siglo XX.

Las fuentes de información son ricas del período colonial hasta nuestros días, no lo es tanto la información que se tiene del período prehispánico, la información la proporcionaron los conquistadores o sus acompañantes, que reportaban el estado en que se encontraba el territorio a su paso. Existen algunos mapas, de los cuales no se tiene la certeza de su autoría, pero que proporcionan valiosa información que da idea de los asentamientos de la población a la llegada de los españoles. Las narraciones y la poesía de esa época, nos deja ver más sobre el sentir de sus habitantes, y nos permite recrear el lugar en el que vivimos.

Las bibliotecas a las que recurrí fueron principalmente la biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, en la cual encontré sobre todo libros de pintura y grabado que registran el paisaje en diferentes momentos, el Instituto de Investigaciones Históricas y posteriormente la biblioteca del museo de la Ciudad de México en donde pude revisar valiosos documentos y libros sobre la transformación de la Ciudad.

La segunda vez que fui al museo de la Ciudad de México, fue con la idea de platicar con la persona que dirige el

museo y preguntarle sobre el paradero de la obra, esta vez tuve más suerte, una persona me condujo a las oficinas de la Lic. Marina Azuela, quien es Líder Coordinador de Proyectos en el Museo, y de forma amable me informó que mucha de la obra que yo había visto fue retirada por presentar un gran deterioro debido a la falta de mantenimiento, me comentó que la maqueta central fue sacada de su vitrina prácticamente desecha, sin embargo la mayoría de las pinturas y los murales se encontraban en buen estado, guardados en la bodega del museo. Lo mejor fue saber que está próxima la inauguración de una exposición permanente en el museo, que incluirá la obra que se exhibía anteriormente y cuyo objetivo, es sustituir la anterior. La exposición abarcará desde el período prehispánico hasta nuestros días. La fecha de inauguración está prevista para Noviembre de este año.

La Lic. Azuela nieta de Arturo Azuela (escritor), me habló del valioso contenido que alberga la biblioteca del museo, y me condujo hasta ella. El acervo de la biblioteca es vasto, incluye desde las coloniales Leyes de Indias y Actas de Cabildo, hasta la Legislación mexicana, y aunque esta especializada en la Ciudad de México, se pueden encontrar numerosas colecciones de artes plásticas y literatura. Cuenta además con hemeroteca. Gran parte de la información contenida en el primer capítulo fue obtenida de la Biblioteca Jaime Torres Bodet.

Al pensar en el libro que quería hacer, la primera idea que se me ocurrió fue hacer un caleidoscopio de paisajes (objetos en peligro de extinción), que nos dejara asomarnos a lugares ahora inexistentes llenos de luz y color. También



pensé en ventanas, que nos dejaran asomarnos al lugar en el que vivieron nuestros antepasados. Las dos ideas me parecían adecuadas para desarrollar la propuesta, sin embargo, no encontré una solución adecuada para la realización del caleidoscopio, todas implicaban dimensiones muy grandes que dificultaban transporte, manipulación y costos. Empecé a buscar soluciones para la idea de las ventanas, básicamente trabajé con tres bocetos: el primero fue crear paredes con ventanas, éstas paredes girarían para hacer coincidir las ventanas con los paisajes. Estas paredes tendrían vista anterior y posterior. La idea no me satisfacía del todo, pues sentía que le faltaba tridimensionalidad.

El segundo boceto que hice, consistía en un cubo rebana- do en 4 partes, de las cuales la anterior y la posterior (remi- tían a ventanas) quedaban fijas, y las de la parte media po- dían desplazarse, de tal manera que podían verse tres pai- sajes al mismo tiempo por la vista anterior y tres por la parte posterior, esto permitía la integración de un solo pai- saje en diferentes momentos. Fig. 1 y 2



Fig. 1

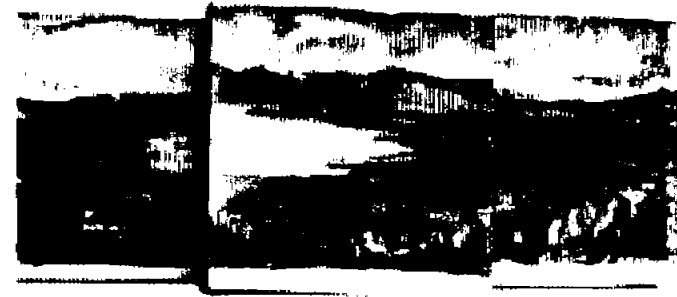


Fig. 2

El tercer boceto surgió a partir del segundo, consiste en un objeto desplegable por el centro (remite a una ventana). La parte frontal abierta, está compuesta por tres partes, la parte posterior se despliega de igual manera. Los laterales del objeto se despliegan para conformar dos paisajes por cada lado. Fig. 3 y 4.

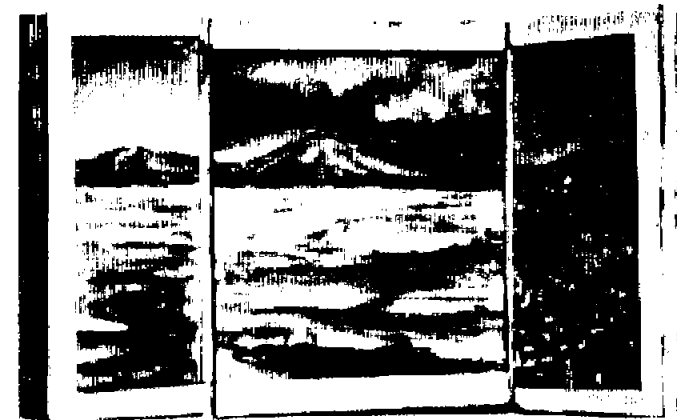


Fig. 3

nota: Las fotografías del capítulo 3 fueron tomadas por Francisco J. Gallegos.

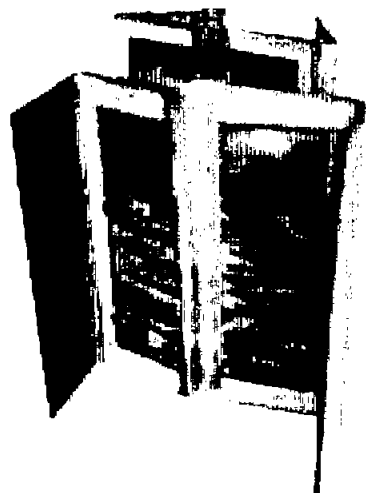


Fig. 4

El tercer boceto fue el que seleccioné para la realización del libro.

La elaboración del objeto fue un poco difícil, pues cuando se hace una maqueta no se visualizan algunos detalles inherentes al volumen del material que se emplea, en este caso madera y vidrio. Las dificultades surgieron al tratar de ensamblar las piezas, pues estas no cerraban como las había planeado, finalmente recurrí a la ayuda de un carpintero, que aunque experimentado tuvo algunos problemas con las bisagras, las cuales fueron hechas especialmente para este libro. El objeto terminado quedó como se muestra en las Fig. 5, 6 y 7.

Las acuarelas que conforman el libro, fueron recreadas a partir de fotografías tomadas de diferentes fuentes. Elabore dos propuestas de composición: en la primera, las acuare-

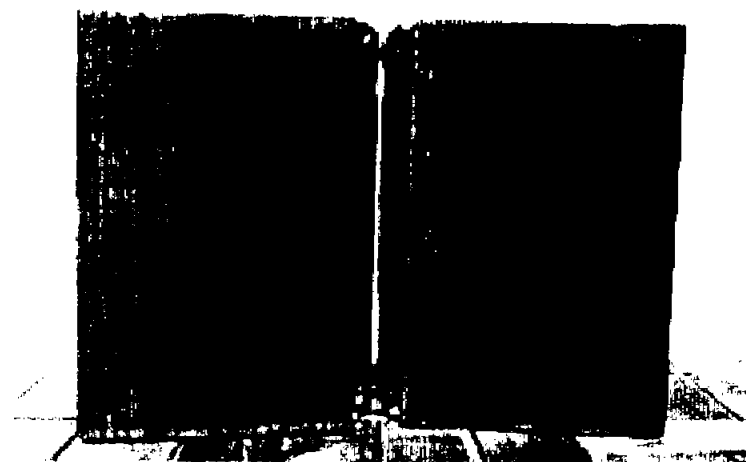


Fig. 5

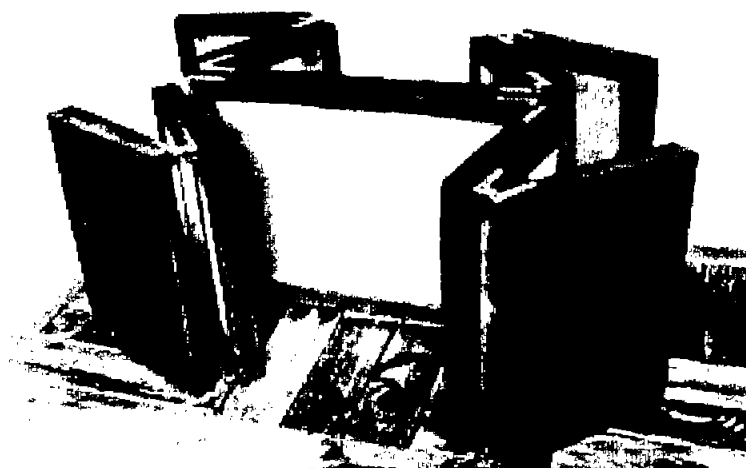


Fig. 6

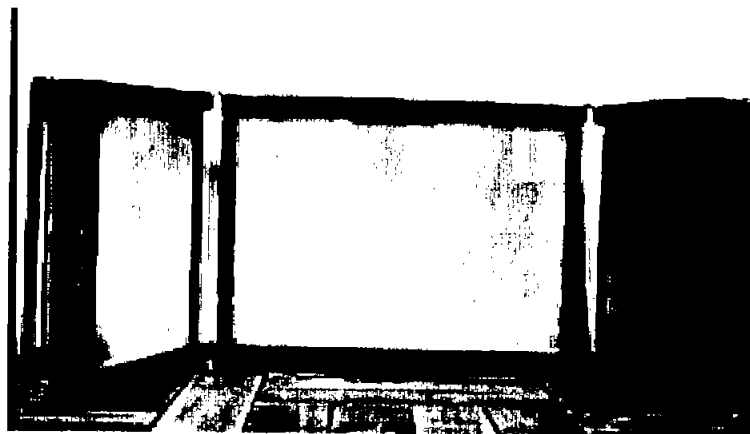


Fig. 7

las del primer tríptico tienen como elemento unificador la línea de horizonte, cada acuarela es un fragmento del paisaje en diferente momento, y se enfatiza con mayor o menor grado de definición alguna parte de la pintura, ya sea en la parte superior o en la inferior de la pintura (Fig. 8). Con este criterio elaboré 6 acuarelas, correspondientes a los trípticos centrales del libro.

Las acuarelas laterales son contrastantes entre sí, registran los cambios que ha sufrido el paisaje en sus diferentes elementos: la tierra, el aire y el agua. Finalmente éstas acuarelas fueron fragmentadas en dos (Fig. 9 y 10).

En la segunda propuesta, la parte central del libro la ocupan dos paisajes, (Fig. 11 y 12), contrastantes entre sí, tanto por el color como por la forma. La proporción en el manejo del espacio aéreo es diferente en cada caso. Estos paisajes están fragmentados como símbolo de un estado cambiante. Las acuarelas laterales representan como en la otra

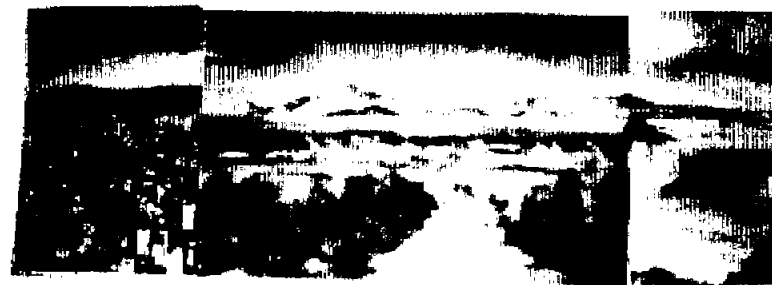


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

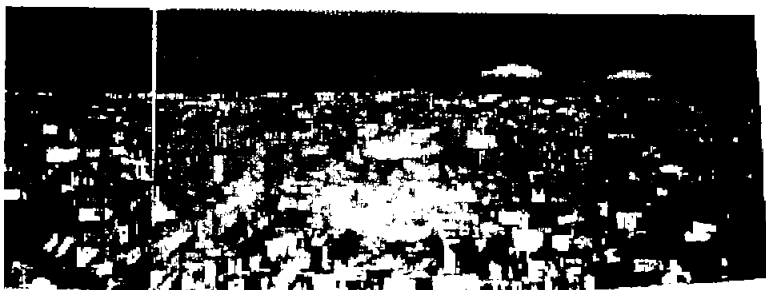


Fig. 11

propuesta estados diferentes de un mismo lugar, en este caso mediante el manejo del color trato de establecer el contraste, en ambos casos, la línea de horizonte es un elemento importante en la composición general del libro.

Finalmente las acuarelas que conforman el libro son las de la propuesta número dos, pues considero que dan mayor unidad al libro. El objeto terminado quedó como se muestra en las Fig. 13, 14, 15 y 16.

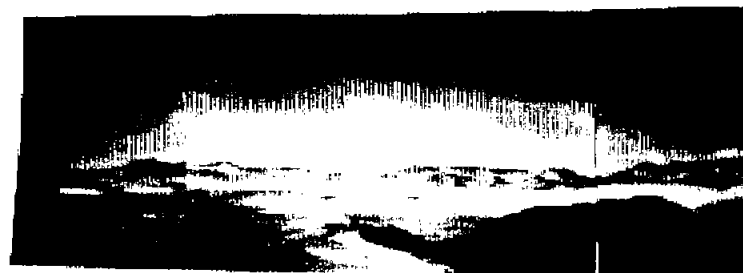


Fig. 12

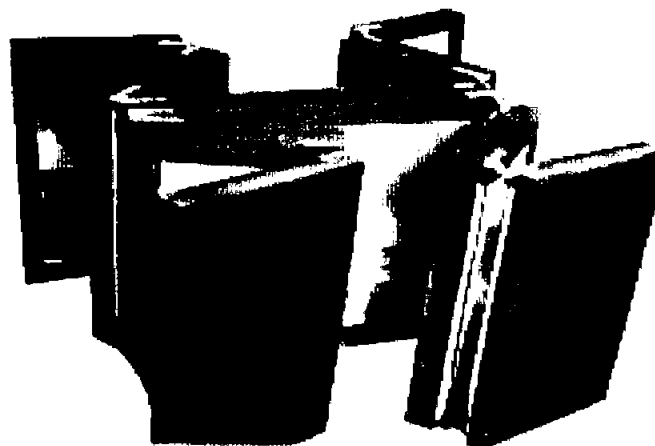


Fig. 13

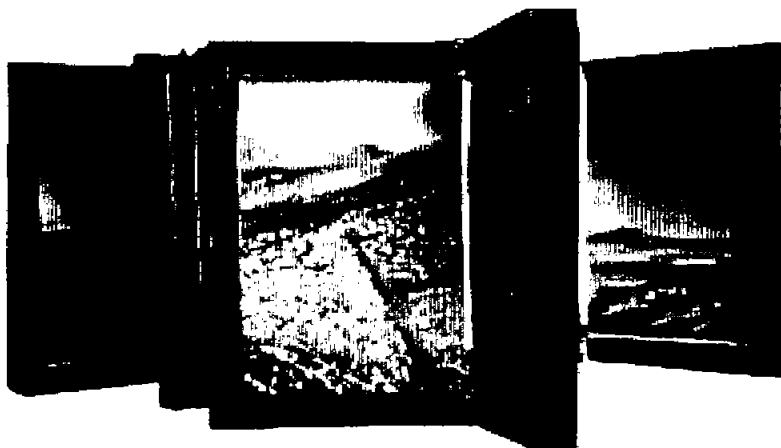


Fig. 14

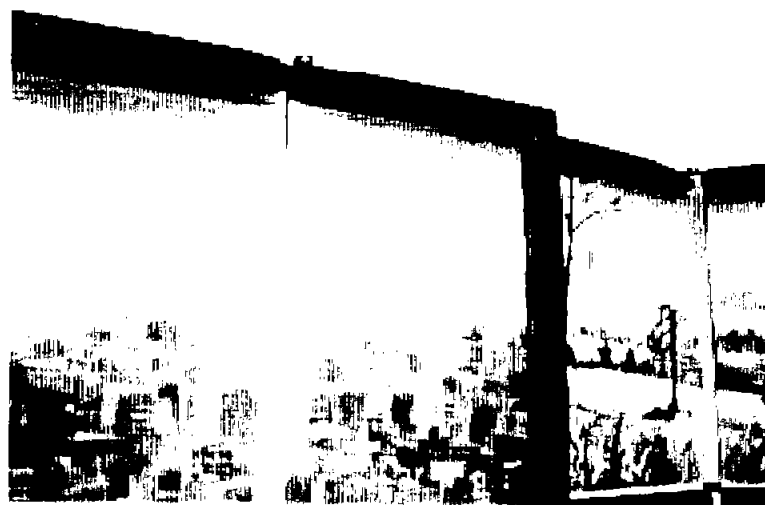


Fig. 15



Fig. 16

### 3.2 Propuesta

Elaboración de un libro-ventana que contenga 6 acuarelas las cuales están fragmentadas, es decir se concibieron como una sola acuarela y posteriormente se fragmentaron. El libro en su conjunto trata de evocar la añoranza por la belleza del paisaje que desaparece o se transforma.

#### 3.2.1 Características formales del libro y justificación

El libro mide 44 X 33 X 23cms, presenta forma de un prisma rectangular, los materiales utilizados en su elaboración fueron madera (la cual fue previamente quemada) y vidrio. El objeto al desplegarse queda constituido por 14 partes (fragmentos) que a su vez quedan organizadas en dos tríp-

ticos centrales, y cuatro fragmentos en cada lado. Las acuarelas que los conforman corresponden a un mismo lugar, pero en diferente momento. Los trípticos contienen una acuarela fragmentada, las medidas de los fragmentos son: 41.8 X 28.5cms (central), y 19.5 X 28.5cms (laterales). Las acuarelas son contrastantes entre sí, cada una representa un momento diferente. Los elementos que utilizo para establecer dicho contraste son: la proporción destinada al espacio aéreo, el manejo del color, la textura, la evocación de día-noche y la saturación del espacio.

Las partes laterales del libro contienen dos paisajes contrastantes, que representan la transformación operada en 100 años, éstos también fueron fragmentados. La fragmentación es para mí un símbolo de inexistencia.

Mis pinturas están basadas en imágenes tomadas de diferentes fuentes, algunas son recreaciones de grabados, principalmente de Casimiro Castro, o de pintores de la época interesados en el paisaje, otras sobre todo las que corresponden a la Ciudad actual, son recreaciones de fotografías. Algunas otras son fragmentos de pinturas de José María Velasco, en este caso, recurro a ellas por su valor histórico, pues recrean el estado del paisaje de finales del siglo XIX y principios del XX. Se sabe que en algunas de sus pinturas, los paisajes no corresponden al modelo que tenía enfrente, sino son lugares recreados según descripción de personas mayores cercanas al pintor, que le describían las transformaciones que habían ocurrido en algunos lugares, y él, persuadido por esas formas las pintaba de acuerdo al modelo narrado, de tal manera que sus pinturas corresponden a paisajes inexistentes en la época que fueron pintados.

En mi trabajo yo retomo éstas pinturas y enfatizo algunos elementos que quiero destacar, ya sea mediante el uso del color, del espacio o de la definición de la composición. El objetivo final es contrastar el estado en que se encontraba la ciudad hace 100 años y su estado actual, con el fin de provocar nostalgia en el espectador.

Fueron 16 las acuarelas que pinté (propuesta 1 y 2), el criterio para seleccionar las pinturas que constituyen el libro, tuvo como objetivo proporcionarle mayor unidad a la composición general del objeto, la cual está basada en el movimiento de la línea de horizonte de los paisajes, proponiendo así una secuencia espacio temporal.

### **3.2.1.1 Forma del libro**

El libro tiene forma de libro-ventana, la cual nos invita a asomarnos a su interior. Al desplegarse queda conformado por dos trípticos en su eje principal y cuatro dípticos en sus lados.

Una vez dentro, la forma del paisaje se convierte en fragmentos de un lugar en el tiempo.

### **3.2.1.2 Tamaño del libro**

El tamaño del libro corresponde a un tamaño intermedio entre una ventana (1.50x2.00m) y un libro (20x28cm), estas dimensiones permiten manipularlo con cierta facilidad, desplegar sus partes de una manera personal.

Las medidas de las acuarelas fueron planeadas para lograr un libro de fácil transportación y que de alguna manera conservara el carácter íntimo que ofrece la lectura de un libro convencional.

### 3.2.1.3 Color (acabado del objeto)

El libro-ventana es de madera la cual se sometió a un proceso de quemado con el fin de proporcionar impermeabilidad a la madera, y de darle un color al objeto; este procedimiento simboliza para mí la destrucción, la extinción.

### 3.2.1.4 Técnica empleada

La elección de la técnica (acuarela) se debe a las características de éste tipo de pintura, que permite trabajar al exterior, directamente en el lugar y registrar las sensaciones que provoca un paisaje, además son fácilmente transportables y secan con rapidez. Las primeras pinturas para este proyecto, fueron hechas en el lugar, sin embargo la mayoría de las acuarelas que conforman el libro las pinté en el taller, pues son recreaciones de pinturas o fotografías que requerían precisión y tiempos largos de secado.

El manejo de la luz fue otro factor determinante en la selección de la técnica. La transparencia de la pintura hace que la superficie blanca refleje el blanco del papel a través de los colores, lo que proporciona una luminosidad única, lo cual me permite describir esos paisajes idílicos descritos por los grandes paisajistas del siglo XIX.

Para mí trabajar con acuarela es todo un reto, pues ésta técnica no permite grandes correcciones, la primera mancha es determinante en el resultado final, si pierdo el control en el manejo del agua, es mejor empezar nuevamente. Muchas veces la primera mancha es producto del azar, lo cual es muy atractivo, pues estimula la búsqueda de nuevas soluciones, además creo que la acuarela comparada con otras técnicas pictóricas, registra un mayor grado de espontaneidad.

### 3.2.2 Concepto de libro

Considero que mi libro puede ubicarse como un libro híbrido, pues a pesar de la dificultad que hay no solo para clasificar sino para definir el concepto de libro, éste presenta características tanto de libro objeto como de libro de artista según lo expuesto en el capítulo anterior.

Algunas de sus características que lo acercan al libro objeto son: ser objeto único, dar mayor importancia a la experiencia táctil y visual que al contenido informativo, acentuar sus dimensiones de objeto (más cercano a la escultura), el material del cual está hecho no es papel, sus características formales (tamaño, forma, color, dimensiones, etc.) son parte de su lenguaje.

Sin embargo tiene algunas características que lo acercan al libro de artista: cada elemento participante tiene una función definida, presenta una lectura y requiere una interpretación en su interior, es objeto único, contiene una serie-

ción (unidades múltiples dentro de la obra), los elementos están unidos significativamente.

A pesar de que el libro podría entrar dentro de la clasificación de ambos tipos de libros<sup>1</sup>, carece de algunos elementos que lo excluyen (no fue totalmente hecho por mí –libro de artista–, el contenido es tan importante como la forma –libro objeto–), con lo cual se adecua más a la definición de libro híbrido.

### 3.3 Materiales empleados en la Acuarela

Las pinturas que se emplean en acuarela se componen de pigmentos finamente molidos y aglutinados con una solución de goma arábiga. Ésta permite que la pintura pueda disolverse en gran cantidad de agua, sin que por ello pierda adhesión al soporte.

Existen diferentes presentaciones de acuarelas: en pastillas, líquidas y en tubos. La diferencia en la composición es muy poca entre una y otra, solamente se recomienda la compra de tubos si se trabaja en formatos muy grandes, por la facilidad para preparar mezclas de colores en grandes cantidades. Las pastillas son más prácticas para pintar al aire libre. La pintura en tubos es más económica y se pueden lograr pastillas a partir de tubos dejando secar la pintura una vez llenos los contenedores de las pastillas.

Hay dos tipos de pinturas en el mercado: para artistas y para estudiantes. Las primeras en general son más caras, pues contienen una cantidad mayor de pigmento, el precio varía según el pigmento, regularmente los cadmios y cobaltos son más caros.

Los pinceles utilizados en acuarela son muy importantes, las características de un buen pincel son: poseer un generoso "vientre" que permita retener una gran carga de pintura, y liberarla lentamente, también debe tener una buena punta que al cargarse con agua adopte su forma original, debe ser flexible y ofrecer precisión al pintar.

Otro aspecto importante al pintar con acuarela, es la selección del papel. Existe en el mercado una gran variedad, los hay hechos a mano y en máquina.

Algunas de las características que hay que considerar al elegir un papel son: grueso (gramaje), textura, prensado (en caliente o en frío), absorción de agua (encolado), contenido de ácido y contenido de algodón. Las características del papel seleccionado están en función del uso que se le vaya a dar, y pueden ser modificadas agregándole algunas sustancias como la grenetina, que ayuda a disminuir la absorbencia del papel, la bilis de buey, para mejorar la fluidez y la adhesión de la pintura (sobre todo al pintar húmedo sobre húmedo), la glicerina, para retardar el secado (cuando se trabaja fuera) y el alcohol para acelerar el secado.

<sup>1</sup> Ver clasificación de los libros alternativos.



### 3.3.1 Tensado del papel

La tensión del papel es el proceso previo a su utilización. Al mojar el papel, las fibras se hinchan y esto comaba o arruga la superficie del papel, para evitarlo, hay que tensarlo antes de empezar a trabajar sobre él.

Primero hay que mojarlo y después pegarlo con papel encolado o cinta adhesiva sobre un tablero, dejarlo secar sobre una superficie horizontal hasta que quede totalmente liso. Entre más grueso es el papel menos necesidad hay de tensarlo.

### 3.3.2 Descripción de la técnica de la acuarela

Las aguadas son la base de la pintura de acuarela. La apariencia de una aguada depende de varios factores: el tipo de pigmento utilizado y el nivel de dilución, el tipo de papel y si la superficie esta húmeda o seca al aplicar la aguada.

El trabajo sobre papel seco permite mayor control sobre la pincelada.

Hay dos técnicas básicas para pintar con acuarela: humedo sobre humedo y húmedo sobre seco.

En la técnica de húmedo sobre húmedo los colores se aplican sobre un papel mojado y sobre una superficie de pintura húmeda, éstos se expanden sobre la superficie aportando contornos suaves y nebulosos a las formas pintadas.

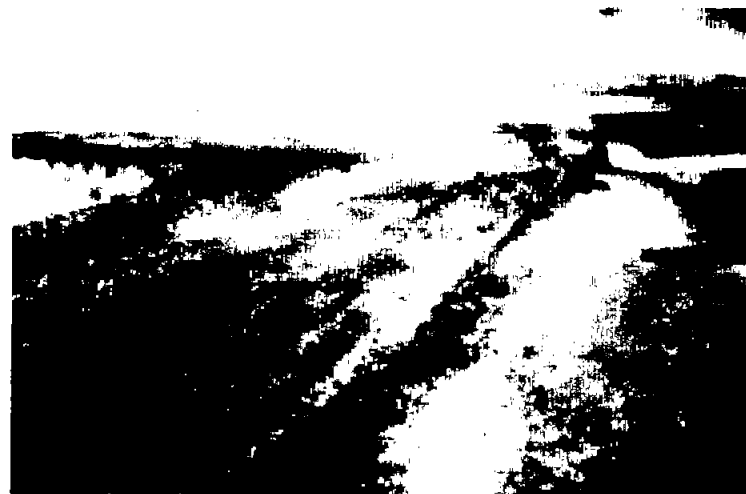


Fig. 17. Húmedo sobre húmedo.

Fig. 17. Aquí es fundamental el tipo de papel seleccionado, hay que evitar los papeles demasiado suaves o con una gran cantidad de apresto, ya que la pintura tiende a asentarse sobre la superficie. Un soporte ligeramente absorbente, prensado en frío, es ideal, pues permite que las aguadas se fundan en la estructura del papel. El papel también debe ser suficientemente fuerte como para soportar frecuentes aplicaciones de agua sin combarse. Los papeles pesados de más de 410 gr/m<sup>2</sup> no presentan problemas al trabajar esta técnica.

Trabajar la técnica de húmedo sobre húmedo, presenta algunos problemas pues se necesita práctica y experiencia para determinar cuánta humedad requiere el papel y que cantidad de agua se necesita cargar para controlar la expansión y la fluidez de la pintura.

Los pasos a seguir son:

—Humedecer el papel con agua limpia, utilizando un pincel, rodillo o esponja.

—Aplicar los colores para que se expandan controlando las direcciones, secar el exceso de agua con un trapo limpio o papel absorbente (se puede corregir la mancha con un pincel suave seco y limpio).

—La pintura debe estar diluida para que se expanda fácilmente, cuidando no diluir en exceso, pues los colores pierden intensidad al secar.

En la técnica de húmedo sobre seco, los tonos y colores se aplican en una serie de capas puras y transparentes que se dejan secar antes de añadir la siguiente. La superficie seca del papel sostiene la pintura, de esta manera las pinceladas no se mezclan físicamente, la luz se desliza a través de cada aguada transparente hacia el papel blanco de la superficie y se refleja a través de los colores. Las aguadas superpuestas de colores diluidos y pálidos dan lugar a áreas de color más intensas que las obtenidas con una aguada única y plana de un color denso. Fig. 18.

El papel más adecuado para esta técnica es el que presenta una superficie encolada, lisa y dura que sostenga bien la pintura. El trabajo de una pintura húmedo sobre seco requiere paciencia, ya que cada capa debe estar seca antes de aplicar la siguiente, de lo contrario, los colores se mezclarían y quedarían turbios, con lo que perderían agu-



Fig. 18. Húmedo sobre seco.

deza y definición. Para acelerar el proceso de secado se puede utilizar un secador de pelo, solo hay que esperar a que la pintura penetre las fibras del papel para que la pintura no se expanda y pierda su forma.

A causa de la naturaleza transparente de las acuarelas, los colores claros no pueden pintarse sobre tonos oscuros, como ocurre con los óleos o los acrílicos. Las zonas claras deben planearse con anticipación. Esto no resulta fácil cuando se trata de pequeñas zonas pues inhibe la fluidez de la aguada. Una solución consiste en sellar esas zonas con máscara líquida, lo cual evita el riesgo de pintar accidentalmente las zonas claras o blancas.

La máscara líquida es una solución fluida y elástica que se aplica sobre el papel, ésta seca rápidamente formando una

capa impermeable que protege el papel del fondo. Cuando la pintura esta seca, puede retirarse la máscara frotando con el dedo o con una goma.

El papel debe ser lo suficientemente resistente para usar bloqueador.

Se pueden descubrir espacios blancos utilizando lijas, escalpelos, navajas etc.

Para crear texturas en acuarela, se utilizan algunas sustancias como la sal, el aguarrás, la trementina, lápices grasos, o el retiro con papel absorbente o un pincel seco.

La técnica de pincel seco permite crear texturas fácilmente, basta con humedecer el pincel con muy poco agua, y después tomar un poco de pintura con la punta, quitar el exceso de humedad con un papel absorbente y frotar suavemente sobre el papel.

Algunos pigmentos tienden a granularse o flocularse, y a producir aguadas sutilmente texturadas, éstos fenómenos se producen de forma natural. Regularmente los colores tierra son los que tienden a precipitarse (granulometría) y depositarse en los surcos del papel, creando un efecto punteado. La floculación es un fenómeno parecido, la diferencia es que las partículas en algunos pigmentos tienden a atraerse, provocando un moteado en la superficie de la pintura, este fenómeno es frecuente en el ultramar francés.

## CONCLUSIONES GENERALES

Mi experiencia en la elaboración de los libros alternativos era nula, lo consideraba un medio exclusivo para grabadores, sin embargo en el Seminario me di cuenta que no es así, es un medio que permite plena libertad en el empleo de diferentes técnicas, lo cual se adecua a mi forma de trabajar.

El seminario de Libro Alternativo fue una experiencia muy enriquecedora, que me permitió descubrir nuevos caminos para desarrollar mi obra.

El análisis de formas y contenidos que conforman el discurso plástico fue ampliamente revisado, algunas veces modificado, hasta concretar la obra tal como se presenta, y con la cual estoy satisfecha, pues creo haber alcanzado el objetivo principal del Seminario de Libro Alternativo: a partir de formatos conocidos proponer con un lenguaje propio y con un diseño original de libro el discurso plástico.

El Seminario de Libro Alternativo me dio acceso a un camino no tradicional de expresión, que por su flexibilidad en cuanto a contenidos, técnicas y materiales considero inagotable.

## BIBLIOGRAFÍA

**Atlas de la Ciudad de México**, México, Departamento del Distrito Federal El Colegio de México, 1987.

Altamirano Piolte, Marta Elena, **José María Velasco: Landscapes of light. horizons of the modern era**, Museo Nacional de Arte, 1993, 148pp.

Carrión, Ulises, **El arte nuevo de hacer libros**, México, El archivero, 1988.

—**Catálogo del Seminario-Taller del Libro Alternativo**, España, 2000, 15pp.

**Conversación pictórica sobre la Ciudad de México siglo XX**, México, Oro de la Noche, 2004, 93pp.

Ico, Humberto, **Como se hace una tesis**, España, Gedisa, 2001, 233pp.

—**Editoriales Alternat**, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas UNAM, 1984, [12pp].

—**El libro de Artista**, Ediciones de Arte Dos Gráfico, Colombia, 1994, 43pp.

Fernandez, Justino, **Arte Moderno y Contemporáneo de México**, México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 2001, 552pp.

Garza, Gustavo, **La ciudad de México en el fin del segundo milenio**, México, El Colegio de México, 2000, 766pp.

**Introducción a los libros de Artista**, (s.p.i. material fotocopiado del Seminario de Libro Alternativo).

Kartofel, Gabriela, Manuel Marín, **Ediciones de y en Artes visuales**, México, UNAM, 1992, 101pp.

Lavín, Mónica, **Paisaje, imagen, palabra: la expresión artística del México regional del fin del milenio**, México, Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, 1993, 220pp.

León Portilla, Miguel, **Trece poetas del mundo azteca**, México, UNAM, 3ra. reimpresión, 1984, 252pp.

Lopez, Chuhurra Osvaldo, **Estética de los elementos Plásticos**, España, Labor, 1970, 153pp.

Lotthe, Andre, **Tratado del paisaje**, Argentina, Poseidón, 1943, 76pp.

**Manual completo del Artista**, Italia, Blume, 1997, 256pp.

Marroquí, José Marta, **La Ciudad de México**, México, La Europea, 1900, 999pp.

—Morriña Rodríguez, Oscar, **Fundamentos de la forma**, Cuba, Ed. Pueblo y educación, 1989, 106pp.

—Munari, Bruno, **Como nacen los objetos** (s.p.i. material fotocopiado del seminario de Libro Alternativo).

Pacheco, José, **Ciudad de la memoria**, México, Ira, 1989, 64pp.

**Paisaje y otros pasajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya: colección de paisaje de los siglos XVIII al XX del Museo Soumaya**, México, Museo Soumaya, 1998, 255pp.

—**Para ti soy libro abierto**, Catálogo de la exposición colectiva del Seminario Taller del Libro Alternativo, México, 1992, s/p.

Pellitters, Astori, **Esquemas de compaginación**, España, Ed. Don Bosco, s/f, 19pp, Col. Prontuarios Gráficos/5.

Renan, Raúl, **Los otros libros**, México, UNAM, 1988, 93pp.

Tannenbaum, Barbara, "El medio es solo una parte, pero una parte importantísima del mensaje", **Catálogo de la exposición Libros de Artista**, Madrid, 1982, 49pp.

Tanizaki, Junichiró, **El elogio de la sombra**, España, 9ª. Ed., Siruela, 1999, 95pp.

**The national homage to José María Velasco (1840-1912)**, México, Museo Nacional de Arte, 1993, 537pp.

## BIBLIOGRAFIA

Tibón, Gutierre, **Historia del nombre y de la fundación de México**, 3ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 893pp

Antón, José Emilio, **El libro del Artista**, [www.vorticeargentina.com](http://www.vorticeargentina.com)

Daghero, Guillermo, **De medios tácticos y conocimientos tácticos**, [www.belatest.tbp.edu.ar](http://www.belatest.tbp.edu.ar)

**Definition of the Artist's Book; GAT is a book; BSO's (Book Shaped Objects); Art vs. Craft**, [www.philobiblon.com](http://www.philobiblon.com)

Drucker, Johanna, **The Artist's Book as idea and Form**, [www.granarybooks.com](http://www.granarybooks.com)

Nagel, Andres, **Nómadas y bibliófilos**, [www.gipuzkoakultura.net](http://www.gipuzkoakultura.net)