



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

HISTORIA DEL LIBRO CULTURA^y ESCRITA EN MÉXICO

PERSPECTIVAS REGIONALES
Volumen Norte

Marina Garone Gravier
Martha Patricia Medellín Martínez
(Coordinadoras)

Serie Bibliología Mexicana

DE LIBROS

HISTORIA DEL LIBRO
CULTURA^y ESCRITA
EN MÉXICO

PERSPECTIVAS REGIONALES
Volumen Norte

DE LIBROS
Serie Bibliología Mexicana



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

HISTORIA DEL LIBRO CULTURA ^y ESCRITA EN MÉXICO

PERSPECTIVAS REGIONALES
Volumen Norte

Marina Garone Gravier
Martha Patricia Medellín Martínez
(Coordinadoras)

DE LIBROS
Serie Bibliología Mexicana

HISTORIA DEL LIBRO y CULTURA ESCRITA EN MÉXICO

PERSPECTIVAS REGIONALES

Volumen Norte

Primera edición 2024 (versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes

Av. Universidad No. 940

Ciudad Universitaria

C.P. 20100, Aguascalientes, Ags.

editorial.uaa.mx/

Marina Garone Gravier

Martha Patricia Medellín Martínez

(Coordinadoras)

Tesiu Rosas Xelhuantzi

Tania Celiset Raigosa Gómez

Felipe Bárcenas García

Óscar Hernández Santiago

Hortensia Mínguez García

Carles Méndez Llopis

Cynthia Raquel Mendoza Casanova

Martha Patricia Medellín Martínez

Rebeca Isadora Lozano Castro

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa

Susana Gutiérrez Portillo

ISBN 978-607-8972-99-9

Hecho en México / *Made in Mexico*



Índice

A modo de introducción. Perspectivas regionales en la historia del libro y la cultura escrita de México: un proyecto en construcción <i>Marina Garone Gravier</i> <i>Martha Patricia Medellín Martínez</i>	9
El Arte de la lengua teguima y el Vocabulario de la lengua ore. Manuscritos en una lengua extinta del norte de México (ms 1494 BNM) <i>Tesiu Rosas Xelhuantzi</i>	35
Bibliotecas y educación en Durango, siglo XIX. El caso de la biblioteca del abogado José Fernando Ramírez <i>Tania Celiset Raigosa Gómez</i>	67
La consolidación de la empresa editorial en Monterrey, 1860-1874 <i>Felipe Bárcenas García</i>	99
Tijuana: crimen y olvido. Aproximaciones a la necropolítica mexicana desde la novela de Luis Humberto Crosthwaite <i>Óscar Hernández Santiago</i>	127

Libros-arte en el norte de México. Prácticas y producciones en el estado de Chihuahua <i>Hortensia Mínguez García</i> <i>Carles Méndez Llopis</i>	139
La caligrafía en el Norte de México <i>Cynthia Raquel Mendoza Casanova</i>	177
Mujeres creadoras en la gráfica de Baja California <i>Martha Patricia Medellín Martínez</i>	197
Análisis del discurso gráfico de impresos históricos como recurso de estudio de identidades locales. Caso de estudio en cuatro ediciones tampiqueñas, 1890-1955 <i>Rebeca Isadora Lozano Castro</i> <i>Cynthia Lizette Hurtado Espinosa</i>	227
Carteleras del desierto: oficio, objeto y medio de difusión en Mexicali, Baja California (1960-1999) <i>Susana Gutiérrez Portillo</i>	261
Sobre los autores	287

A modo de introducción

Perspectivas regionales en la historia del libro y la cultura escrita de México: un proyecto en construcción



La historia del libro y la cultura escrita en México están viviendo una renovada vitalidad. Si atendemos la delimitación nacional como una de las posibles formas de estudiar los fenómenos de lo escrito encontraremos una gran variedad de factores y actores que han llevado a cabo procesos sociales, proyectos políticos, en la que se han generado discursos y materializado documentos y objetos bibliográficos. A la producción y los repertorios bibliográficos clásicos que se elaboraron en suelo mexicano desde el periodo novohispano es posible sumar libros, capítulos, artículos y tesis que han aparecido en los últimos 30 años, evidencia clara de que ya contamos con valiosas piezas para encaminarnos a una historia de la cultura escrita en México. Sin embargo, también hay que señalar que muchas de esas producciones están dispersas, que en gran parte están fuera del alcance de los estudiosos y que la imagen que arrojan es la de una geografía discontinua y fragmentaria, por otro lado, también es innegable

que en ellas existe una desproporción estructural: sobresale, por la atención prestada, lo acontecido en la ciudad de México, causando la relativa invisibilización del mundo de lo escrito en otras regionales del país.

Sin pretender exhaustividad y mucho menos hacer un listado o enumeración de los numerosos aportes de tres décadas, en cambio es posible hacer un recuerdo de algunos de los tópicos que han captado la atención a los estudiosos de estos temas. Los trabajos destinados al período colonial forman quizá el conjunto más abundante: estudios de lectura, bibliotecas, imprentas e impresores y comercio del libro, son algunos de los temas que más se han tratado, mediante casos de estudio individuales o a partir de conjuntos documentales más grandes pertenecientes por ejemplo a un siglo concreto –con especial énfasis en los siglos XVI y XVIII– o a una corporación específica –los estudios de bibliotecas de las órdenes, son un ejemplo–.

Siguiendo la trayectoria cronológica, el segundo momento histórico que mayor atención a concitado entre los estudiosos es el siglo XIX, período bisagra sin el cual no se comprende el México moderno, momento además en el que confluyen importantes transformaciones técnicas, materiales y comerciales que estimulan con particular potencia la producción de publicaciones periódicas y nuevos géneros editoriales. Ese interés ha tenido resonancia en números libros y compilaciones en torno a la prensa, en sus relaciones con la política y la literatura y en un segundo cariz en su función de diseminación de conocimientos científicos y técnicos en el país.

Si revisamos las aportaciones referidas a los estudios de la cultura escrita de los siglos XX y XXI es perceptible un retraso cuantitativo y cualitativo comparado con los dos períodos previos, sin desmedro de la calidad de los trabajos tributados a estos períodos más recientes. Hay estudios de colecciones, especialmente literarias, y de editoriales, también se han abordado las relaciones entre el estado

nacional, su proyecto educativo, la publicación de libros de texto y el establecimiento de una red de bibliotecas públicas en el país. Hay monografías de editores e impresores, en especial de los sellos con orientación política o literaria, se han valorado y desarrollado las figuras de intelectuales y escritores en la creación y gestión de revistas culturales y periódicos, se han analizado los diversos entramados surgidos de redes intelectuales dentro y fuera de México, y la creciente profesionalización de los actores del circuito del libro –desde los diseñadores gráficos o los libreros, por mencionar solo algunos eslabones de la cadena del libro–. Por lo que toca a la cultura escrita y editorial del siglo XXI, es posible encontrar nuevos temas, algunos derivados del giro digital, como por ejemplo las transformaciones del marco legal del libro y el acceso a la información, las bibliotecas digitales y su impacto en los procesos y modos de lectura, las formas de comercialización de las obras, las de exhibición y consumo, los cambios en los procesos editoriales y variantes de salida de las publicaciones, así como la diversificación vertiginosa de los nichos de mercados.

Sin embargo del recuento de temas, énfasis y enfoque que se acaba de presentar líneas arriba, salvo escasas excepciones, queda claro que hay una ausencia casi total de la mirada regional, es decir aquella que preste atención a la producción y circulación de obras de diversas zonas, partes o estados de la República Mexicana; hay una ruidosa falta de voces que expliquen y aborden de manera sustantiva ejemplos y casos de estudio así como problemáticas diversas de la cultura escrita y la edición de diversas partes del país, o aquella mirada que dé cuenta de las particularidades de una zona o región y su aporte a ese todo que llamamos México. Para contribuir a esa mirada en común y la articulación de un proyecto integral se precisa de la colaboración multidisciplinaria de especialistas que hayan trabajado algunas de las manifestaciones de la cultura escrita de los diversos periodos históricos. Tras la constatación de esa ausencia de enfoques de estudios nos

dimos a la tarea de generar los espacios para activar y dinamizar la discusión de los temas de la cultura escrita en diversas regiones de la República Mexicana.

Impulsado desde el seno del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (SIB-IIB-UNAM) y en estrecha colaboración con instituciones y académicos de diversas regiones del país, en 2016 iniciamos el proyecto de los coloquios regionales el primero de los cuáles fue el Coloquio Regional de Oriente de Historia y Estudios del Libro, llevado a cabo en Puebla, con la Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En 2020 se sumó un encuentro hermano: el Coloquio Regional de Occidente de Historia y Estudios del Libro que contó con la co-organización de CIELA Fraguas y la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Finalmente, en enero de 2021, se llevó a cabo el Coloquio Regional del Norte de Historia y Estudios del Libro, co-organizado con la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California. Dichos espacios permitieron el encuentro y diálogo académico de investigadores procedentes de diversas instituciones educativas de la República Mexicana en las que se presentaron numerosos casos de estudios, se discutieron metodologías, se plantearon problemas comunes y se expusieron una serie de elementos que han determinado y condicionado el uso y desarrollo de las perspectivas regionales en los estudios de la cultura escrita a través del tiempo. La fertilidad de esos encuentros nos impulsó a reunir las piezas del rompecabezas para balancear, complementar y armonizar las perspectivas casi exclusivamente centralistas que han primado en los estudios de cultura escrita, del libro y la edición en México. En esta obra ofrecemos un primer panorama para el norte del país, como expondremos a continuación.

Comentarios sobre la historia del libro y la cultura escrita en el norte mexicano

Cuando se habla de la región Norte de la República Mexicana, las imágenes mentales y la información que tenemos de sus referentes, aún son insuficientes para explicar la complejidad de los procesos de transformación y constitución de sus territorios en estados, en constante redefinición de sus límites, economías y en sus identidades culturales regionales. Según Sergio Gómez respecto a “lo regional” en México:

[...] la nación no debe concebirse como lo que unifica y borra diferencias, sino como aquello que respeta y promueve la vocación cultural de los diferentes sectores que componen al pueblo [...], y que se diferencian al interior de él desde un punto de vista geográfico o social¹.

La región del Norte comparte entonces esa condición periférica en relación con el “centralismo marcado del país”², la presencia precaria e incluso la desaparición de los pobladores nativos originarios, la presencia e impacto de las misiones en la época colonial, la intensa migración, además de la condición fronteriza con Estados Unidos, que ha derivado en nuevas dinámicas económicas y de violencia, como sucede en las maquiladoras.

María Silvia Leoni propone que una región se construye “sobre la dinámica de la relación hombre-espacio, es una construcción social por lo cual debemos examinar los criterios utilizados para construirla”³, entonces valdría la pena

1 Gómez, Sergio, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera* (México: Forca Noroeste/CONACULTA, 2003), 57.

2 Gómez, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*, 47.

3 Leoni María, Silvia, “Historia y región. La historia regional de cara al siglo XXI”, *Resistencia*. Chaco, (2015): 170, doi: 10.30972/fhn.024307

también plantearse además de los criterios compartidos y divergentes, que actores participan en su construcción.

Siguiendo la propuesta de Leoni, el norte de México es la alteridad de la frontera al Sur de Estados Unidos; de ahí que la frontera norte de nuestro país será definida no solo por la percepción y autopercepción de sus habitantes, sino por la de los otros nortes, el centro y el sur, situación que concentrará la atención de la producción cultural escrita y visual.

José Manuel Valenzuela Arce menciona que las representaciones fronterizas “conservan cargas inerciales que obstaculizan su percepción”⁴, refiriéndose a las diferentes representaciones que se han hecho de la frontera y las relaciones transfronterizas desde el siglo XIX hasta nuestros días, cargadas de prejuicios y del poco entendimiento de lo que es una zona de frontera y quienes habitan de un lado u otro de esta línea divisoria.

La reconstrucción cultural de la frontera mexicana es reflexionada por Valenzuela a través de las letras que desde inicios del siglo XX han construido y reconstruido el mito. Desde Vasconcelos, que alejaba a los pobladores del norte del centro y las lealtades nacionales en construcción: “la barbarie atribuida a los norteros facilitaba la descalificación de sus lealtades nacionales y de sus compromisos con los intereses del país”⁵, pasando por la visión antropológica de Gamio, hasta los textos *Revueltas*, Agustín Yañez, Carlos Fuentes, Federico Campbell, José Antonio Burciaga que sitúan a la frontera norte como un lugar donde la cultura es insignificante, donde huyen los desertores, proscritos, errantes, desplazados, figuras amenazantes; mientras que los lugares se apegan cie-

4 Valenzuela Arce, José Manuel, “La frontera Norte Estereotipos y Representaciones”, en Roberto Blancarte (Coord.), *Los grandes problemas de México Culturas e Identidades* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 273.

5 José Manuel Valenzuela Arce, “La frontera norte”, 274.

gamente a sus tradiciones, son pueblos conventuales, pueblos-monasterios o pueblos camposanto⁶.

También la autora tijuanense Sayak Valencia, responsable del término “Capitalismo Gore”; nos advierte que las fronteras son zonas que “se ven obligadas a hacer una reinterpretación limítrofe –en todos los sentidos del término– de las demandas dictadas por las lógicas económicas actuales y se ven sujetas a exigencias dobles y contradictorias hechas por los territorios que las conforman”⁷. Su aviso nos previene de la ingenuidad de percibir idealizadamente las frontera norte como un lugar de progreso, diversión e intercambio económico sin consecuencias.

Continuando con la observación atenta sobre el tema del libro en la frontera norte, se destacó el esfuerzo del Colegio de la Frontera (COLEF), espacio académico comprometido en el área de investigación que en 2016 dio inicio al proyecto de la Biblioteca Digital sobre la Frontera Norte, proyecto impulsado en colaboración con la Universidad de Guadalajara (UdeG). El proyecto que desafortunadamente aún se encuentra detenido, se proponía a preservar la memoria a través de un portal electrónico que abarcaría en imágenes los Fondos Históricos de la frontera norte de México: algunos ramos documentales como Lenguas Indígenas, Misceláneas, Real Audiencia Criminal, Civil y Bienes de Difuntos; Instrucción Pública; Exámenes de Abogados; Mapoteca; Impresos Mexicanos y Manuscritos. Los estados del norte del país en los que se enfocaría en una segunda etapa son Sonora; Tamaulipas; Chihuahua; Coahuila y Nuevo León⁸.

6 Valenzuela, “La frontera Norte Estereotipos y Representaciones”, 276-287.

7 Sayak Valencia Triana, *Capitalismo Gore. Control Económico, Violencia y Narcopoder* (Ciudad de México: Paidós, 2020), 135-136.

8 «Biblioteca Digital sobre la Frontera Norte de México, Recuperando la Memoria», CONACYT, acceso el 01 de junio de 2021, <https://centrosconacyt.mx/objeto/biblioteca-digital-sobre-la-frontera-norte-de-mexico-recuperando-la-memoria/#lagaleria>

Otra de las destacadas bibliotecas del norte del país es la del Tecnológico de Monterrey, en Monterrey, Nuevo León. La integración de los fondos de la biblioteca inició en 1946, la mayoría de los cuáles fueron por donación como la “Colección Cervantina”, que da nombre al acervo, legada por el director de Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey Carlos Prieto. Durante el periodo comprendido entre 1979 y 2011, y bajo la dirección del Dr. Ricardo Elizondo, el acervo sumó más fondos patrimoniales y orientó su perfil a los estudios mexicanos, destacándose por su cantidad y calidad la colección “Incunables Americanos: Impresos Mexicanos del Siglo XVI”, que cuenta con el registro de Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe desde 2002. El acervo se también con la Fototeca del Tecnológico de Monterrey y más tarde con el proyecto de biblioteca digital; la biblioteca es hoy uno de los espacios bibliográficos más notables del país.

Regresando a esa construcción espacial vivenciada que señalaba Leoni; encontraremos que otro punto en común entre los estados del norte es la condición desértica; que condicionó que en la década de los años ochenta del siglo XX se denominara a la producción literaria del norte como “narrativa del desierto” pero que fue sustituida por la expresión “narrativa fronteriza”, en la misma época en la que surgió el interés sobre la temática de la frontera⁹. Una derivación de lo anteriormente mencionado es la “estética del desierto” del reconocido autor bajacaliforniano Ángel Norzagaray.

Sin embargo, esa idea del norte como zona de fractura entre México y Estados Unidos de Norteamérica no corresponde a toda la historia y el devenir político de la región, si pensamos que antes del tratado Guadalupe Hidalgo (1848), con el cual se selló el final oficial de la

9 Parra, Eduardo Antonio, «Notas Sobre la Nueva Narrativa del Norte», *La Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001, <https://www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>

guerra México-Americana (1846-1848). La frontera de México como nación independiente se extendía muchos kilómetros más al norte de lo que hoy demarca el límite binacional. Con ese documento México cedió a los Estados Unidos poco más del 50% de su territorio, que comprendía partes de Arizona, California, Nuevo México, Texas, Colorado, Nevada, y Utah. Fue con ese tratado que se reconoció que el Río Grande sería la frontera del sur con el vecino del norte.

Pero si del siglo XIX nos remontamos un poco más atrás, veremos que durante la administración colonial española en los territorios del norte hubo una importante y abundante producción escrita y circulación de documentos, tanto elaborados de mano como impresos procedentes de otras latitudes. Es durante el periodo colonial que se llevará a cabo una intensa labor evangélica en el norte, tanto a cargo de los franciscanos como de los jesuitas. En este último caso sobresalen las actividades de Eusebio Chini Lucci, mejor conocido como Padre Kino, quien además de misionero, fue cartógrafo, geógrafo y astrónomo quien llegó a fundar 20 misiones, desde la península de Baja California hasta la región de la Pimería Alta. En todos sus expediciones y trayectos, Kino elaboraba minuciosos reportes indicando las condiciones geográficas, las características de la flora y fauna así como las formas de vida y cultura de los habitantes originarios. Todo lo anterior fue generando documentación etnográfica e histórica relevante desde el punto de vista político pero también desde el punto de vista de la cultura escrita. Kino legó una abundante obra, tanto en formatos impresos como manuscritos, entre las que podemos mencionar:

Exposicion astronomica de el cometa, que el año de 1680: por los meses de noviembre, y diziembre, y este año de 1681, por los meses de enero y febrero, se ha visto en todo el mundo, y le ha observado en la

ciudad de Cadiz, México: Por F. Rodríguez Lupercio, 1681.

Relacion puntual de la entrada que han hecho los españoles Almirante D. Isidro de Atondo, y Antilo[n] en la Grande Isla de la California este año de 1683 à 31 de março sacada de carta de dicho Almirante de 20 y del Padre Eusebio Fra[n]cisco Kino de la Co[m]pañia de Jesus de 22 de abril, sus fechas en el puerto de la Paz. México: Por la viuda de Bernardo Calderón, [1683]; y materiales de orden cartográfico como *Delineatio nova et vera partis australis Novi Mexici: cum australi parte insulae Californiae saeculo priori ab hispanis detectae*, [München]: [Typis Mariae Magdalena Rauchin], [1703] y *Tabula Californiae, anno 1702: ex autoptica observatione delineata a R. P. Chino e S. I.* [Augsburg]: [P. Martin, und J. Veith], [1726].

Pero no fue solo Kino a quien veremos documentar y publicar diversas obras relacionadas con el norte de México, ya que es a la fecha conservamos numerosos libros en lenguas habladas en aquellas regiones. Posiblemente el impreso más temprano en una lengua del norte y sin duda el primero en lengua tarahumara es el *Compendio del arte de la lengua de los tarahumaras y guazapares* que realizó el padre Thomas de Guadalajara (Puebla, Diego Fernández de León, 1683)¹⁰. A él seguirá un nutrido conjunto de obras en el siglo XVIII: el *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada ópata* de Natal Lombardo¹¹; el *Arte en*

10 Thomas de Guadalajara, *Compendio del arte de la lengua de los tarahumaras y guazapares*, Puebla, Diego Fernández de León, 1683. Ejemplar consultado en la Biblioteca Pública de Nueva York.

11 Parecer del padre Horacio Police, Pueblo de Santa María Vayerata, 24 de febrero de 1702. Ejemplar consultado en la Biblioteca Pública de Guadalajara, colección Lenguas Indígenas: 50.

idioma cahita, de Basilio¹²; el *Manual para administrar a los santos sacramentos* en lengua cahita (México, Doña María de Rivera, 1740);¹³ el *Arte de la lengua tepeguana con vocabulario, confesionario y catecismo* de Rinaldini (México, Viuda de José Bernardo de Hogal, 1743)¹⁴; una *Doctrina christiana* y pláticas doctrinales en ópata (México, 1765)¹⁵; el *Manual para administrar los santos sacramentos... a los indios de las naciones pajalates, orejones, pacaos, pacóas, tilijayas, alsapas, pausanes y muchas diferentes que se hallan en las misiones del Río de San Antonio y Río Grande* de Fray Batholomé García (México, Imprenta de los Herederos de Doña María de Rivera, 1760); y un *Compendio gramatical para la inteligencia del idioma tarahumar [...] de Tellechea* (México, Imprenta de la Federación, 1826)¹⁶.

Pero muchas otras permanecieron inéditas como podemos saber por las referencias que da Francisco Javier Alegre en su *Historia*¹⁷, como los referidos al idioma tubar que tenía afinidad con las lenguas tepehuana y tarahumara, boc, yaqui, el mediastaquel también de las misiones septentrionales; el tehueca, acaxe, xixime, solo por mencionar algunas de las del norte del virreinato de las que no han llegado textos novohispanos a nuestros días. Sin embargo, muchas de esas producciones se perdieron para

12 Ejemplar consultado en la Biblioteca Cervantina: SU 497 207 G 643 1737 (Encuadrado junto con el *Arte* y el *Manual de Sacramentos*).

13 Ejemplares consultados en la Biblioteca Pública de Guadalajara: 50 y Biblioteca Cervantina: SU 497.207 G643 1737.

14 BPG núm. 43 (portada mutilada), Cervantina SU 497.199 R 578 1743.

15 Ejemplares consultados en la Biblioteca Pública de Guadalajara: Lenguas Indígenas 1, Joyas Bibliográficas 38; Biblioteca Cervantina SU 497 200 A284 1765, y Biblioteca México, México Col. Icazbalceta: 238.2/A38.

16 Ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de México: 497.7 tel.c.

17 Francisco Javier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, México, Lara, 1841.

siempre tras la expulsión de los miembros de la Compañía de Jesús. Aunque hubo profundo celo por revolver los papeles de las Compañía en busca los panfletos antimonárquicos, una de las posibles explicaciones de esta falta de testimonios de papel es la política que se operó en materia de impresos y manuscritos después de la expatriación de los ignacianos¹⁸. El penúltimo párrafo del inventario de la librería del Colegio de Chihuahua nos da idea del triste destino de aquellos trabajos lingüísticos:

Otra: todos los manuscritos que componen el número de ciento nueve tomos bien maltratados, solo incluyen varios diccionarios que formaban los padres jesuitas expatriados para la más fácil inteligencia de la lengua de los indios de las misiones que administraban, y siendo ya de ningún uso, como los ciento treinta y cuatro Artes de lengua tepehuana, debo hacer presente que para ovbiar gastos de conducción en una cosa que no sirve se podrá solicitar la venta de todos estos libros como si fuese papel viejo. Chihuahua, 11 de octubre de 1793. Juan Isidro Campor [signatura]"¹⁹.

Como sucederá también en varios puntos geográficos del occidente mexicano, salvo Guadalajara que tuvo

18 Con la intención de localizar las pruebas que justificaran el extrañamiento, se organizó una búsqueda para encontrar manuscritos, tratados, cuentas, cartas, etc. Real Cédula de Provisión: "Instrucción de lo que se deberá observar para inventariar los libros y papeles existentes en las casas que han sido de los regulares de la Compañía en todos los dominios de S. M.", 22 de abril de 1767. En ella se dan parámetros para la clasificación de los libros por formato y tipo de marquilla, confección de índices alfabéticos, en los que debería figurar también el lugar y de impresión del documento, además del título de la obra y descripción sucinta del contenido. Esta confiscación alcanzó también las imprentas con todos sus enseres que serían vendidas a los seculares.

19 AGN, Temporalidades, vol. 50, exp. 2, ff. 10-21, 1790.

imprensa a finales del siglo XVIII, la tipografía llegó a las provincias del norte en el siglo XIX. Quizá uno de los primeros estudios sobre ese tema se deba a Vito Alessio Robles, quien en 1939 publicó *La primera imprenta en las provincias internas de Oriente: Texas, Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila*, por la Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos²⁰. El autor, originario de Saltillo, cuenta con una abundante producción de investigaciones históricas sobre la región norte del país. En su libro, organizado en siete capítulos, se cuenta con abundante documentación que permiten esclarecer cómo llegó y se difundió la imprenta en aquella zona de México. Es necesario recordar que a inicios del siglo XIX las provincias internas del Oriente estaban integradas por Coahuila, Nuevo León, Tamaulipas y Texas, un gran territorio de la Nueva España, que a diferencia de otras regiones había sido menos colonizado. La mayoría de los pueblos que conformaban aquella región se debían a las actividades misionales y militares pero debido quizá a la baja densidad poblacional y aislamiento relativo no se tenía el impulso suficiente para el establecimiento de imprentas; sin embargo, la declaración de independencia respecto de España motivó un amplio movimiento político en las provincias del norte que además contó con el apoyo de los Estados Unidos. Fue justamente en ese contexto que se dio la primera iniciativa para fundar un taller tipográfico en aquella región de México. El primer punto fue en el pueblo de Nacogdoches, muy cerca de la frontera de Luisiana, en 1813 aunque fracasó. A pesar de que José Álvarez de Toledo logró llevar una prensa y empezó a componer la *Gaceta de Texas*, antes de sacar el primer ejemplar, fue interceptado por un conflicto entre las fuerzas revolucionarias mexicanas y el agente

20 Robles, Vito Alessio, *La primera imprenta en las provincias internas de Oriente: Texas, Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila*, por la Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1939. 79 pp., 2 hojas. ilus., facsím. (algunos doblados).

del Secretario de Estado de los Estados Unidos. Álvarez de Toledo trasladó su equipo a Nachitoches, Luisiana, donde finalmente publicó la *Gaceta*, aunque esta salió con pie de imprenta del sitio anterior.

El segundo punto de la difusión de la imprenta en el norte de México fue en la isla de San Luis, en la Bahía de Galveston, a la que llegó Francisco Xavier Mina con una imprenta que había traído de Inglaterra y el joven impresor bostoniano Samuel Bangs, quien publicó en 1817 el manifiesto *Proclama del General Mina*. Al mismo impresor se deben las primeras publicaciones de Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila: primero el *Boletín I de la División Auxiliar de la República Mexicana*, publicado en el Río-Bravo del Norte a 12 de abril de 1817. Luego la proclama del general Arredondo fechada el 21 de julio de 1820 en Nuevo León. Finalmente, en Coahuila salió *Viva nuestro emperador don Agustín de Iturbide*, publicado en Saltillo en 1822.

A lo largo del siglo XIX habrá una abundante producción de publicaciones periódicas y papeles de gobierno para esas regiones, la cultura escrita del norte siguió de ese modo un patrón más o menos similar al del resto del país tras la independencia nacional, aunque siempre en estrecho diálogo con las publicaciones de Estados Unidos de Norteamérica. Pero no será hasta bien entrado el siglo XX para que la edición en sus diversas modalidades y para los distintos géneros escritos tenga un despegue en la región. En palabra de Eduardo Antonio Parra:

La mayoría de los narradores de esta región publicaba en editoriales locales; de vida efímera, en caso de ser independientes; sujetas a la voluntad de quienes presidían las instituciones, si se trataba de imprentas oficiales. Los resultados prácticos eran similares en cualquiera de las dos situaciones: la distribución de novelas y relatos distaba de ser eficiente y, por lo mismo, llegaban a muy pocos interesados fuera de

su lugar de origen, la respuesta crítica era casi nula, escasos los registros que los incluían²¹.

Entre los casos más exitosos de editoriales en el norte encontramos al Colegio de la Frontera Norte (COLEF), que se orienta a temáticas académicas principales de migración, frontera y violencia. Por su parte Ediciones Castillo, con sede en Monterrey, cuenta con un catálogo que agrupa a un buen número de escritores neoloneses laureados, su material literario se divide en dos colecciones, la primera de autores jóvenes: la “Colección Más Allá”, y la segunda, “La Eterna Eva”, que se originó en 1995, está dedicada exclusivamente a la poesía femenina de autoras mexicanas²². Pero sobre todo Castillo ha sido conocida también por su abundante producción de libros educativos para varios niveles. En la edición norteña actual, se destaca Rosa Espinoza quien, además de ser autora de la editorial Pinos Alados, ha laborado por 25 años de la Editorial de la Universidad Autónoma de Baja California, 10 de los cuáles los ha desempeñado como titular. En 2014 inició su proyecto personal con un libro de poesía que será el eje principal de su editorial. Su sello sobresale por su independencia financiera, un catálogo de reconocidos autores del norte –que lleva a 40 títulos– y porque permite a los creadores emergentes y con trayectoria la oportunidad de publicarse²³. Con estas líneas se ha querido representar algunas de las variantes contemporáneas de las editoriales del Norte.

21 Parra, Eduardo Antonio, «Notas Sobre la Nueva Narrativa del Norte»...

22 Armando Pereira *et al.*, “Ediciones Castillo”, *Enciclopedia de la Literatura en México*, 09 de octubre de 2018, <http://www.elem.mx/institucion/datos/1497>

23 Redacción Zeta “Pinos Alados, una Editorial Cachanilla”, *Zeta Tijuana*, lunes 13 noviembre del 2017, <https://zetatijuana.com/2017/11/pinos-alados-una-editorial-cachanilla/>.

Por lo dicho en las páginas anteriores queda claro que el interés por la producción escrita norteña, sean autores literarios, historiadores o cronistas, coleccionistas de libros, bibliotecarios, archivistas, editores e impresores, artistas y creadores, por construir de una historia regional de recuperación y protección de la memoria de la cultura escrita y gráfica de la zona del Norte del país encuentra sus particulares retos en su propia historia cultural regional que cruza aspectos económicos, humanos y sociales; en un proceso constancia de formación y en perpetua negociación de autonomía identitaria respecto de las políticas centralizadas de México.

Organización de la obra

Este volumen está compuesto por nueve ensayos que tocan varios temas y manifestaciones de la cultura escrita norteña. El primer ensayo se titula “*El Arte de la lengua Teguima y el Vocabulario de la lengua Ore: manuscritos en una lengua indígena extinta del norte de México (MS 1494 BNM)*” de Tesiu Rosas Xelhuantzi, Posdoctorante del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del mismo instituto. El trabajo se centra en varios aspectos de la cultura escrita del Norte de México tomando como elementos de estudio generales los manuscritos novohispanos en lenguas indígenas de esa región que se conservan en la Biblioteca Nacional de México (BNM), y de manera particular se centra en el manuscrito MS 1494 BNM y su vinculación con otro documento del mismo acervo. El primer documento fechado aproximadamente en 1698 es el *Arte de la lengua Teguima* del jesuita Natal Lombardo y la segunda obra, anónima lleva por título *Vocabulario de la lengua Ore*. En este trabajo Rosas propone atribuir a la obra anónima la autoría del jesuita, datándola aproximadamente

en 1685. Este capítulo nos aporta un acercamiento al estudio de los manuscritos en una lengua indígena extinta de Sonora, vinculando el campo de la cultura escrita, con los estudios de lingüística histórica y el patrimonio documental nacional.

De los documentos en sí pasamos al estudio de los acervos con el caso que nos ofrece Tania Raigosa del Instituto de Investigaciones Históricas y Biblioteca AMC de la Universidad Juárez del Estado de Durango que lleva por título “Bibliotecas y educación en siglo XIX. El caso de la biblioteca del abogado Jose Fernando Ramírez”. Raigosa parte de la premisa que, para conocer la cultura jurídica de un momento histórico, así como para adentrarnos en el pensamiento reinante de una época, es importante aproximarnos a la *cultura escrita* y de manera concomitante al estudio de las bibliotecas personales. La académica toma por caso la de uno de los más importantes abogados de Durango en el siglo XIX, ese estudio permitirá poner en contexto y conocer las fuentes de trabajo del personaje a la vez que trazar en alguna medida su panorama intelectual.

Este caso es relevante para el estudio de la cultura escrita del norte de México puesto que el abogado vendió parte de su biblioteca al Estado, convirtiéndose así en la primera biblioteca pública de Durango y a su vez en la primera biblioteca pública de educación superior. En un segundo momento, la investigadora menciona de manera general cómo fue la fundación, integración y formación de la biblioteca pública y su transformación a biblioteca del Instituto Civil –posteriormente Instituto Juárez–, y del funcionamiento de la misma y de la labor de los bibliotecarios; como era el funcionamiento de la institución educativa y cuáles eran algunos de los libros que llevaban en clases los abogados, para concluir su análisis con lo que fue la biblioteca a finales de siglo XIX e inicios del XX.

Justamente en esas y otras bibliotecas, así como en espacios de la vida pública del norte del país durante el siglo XIX, fue en aumento y de manera irreversible la necesi-

dad de contar con empresas editoriales que pudieran dar curso a las necesidades de dar a la luz pública diversos discursos, ideas y contenido locales. Ese fue el caso de “El desarrollo de la imprenta en el noreste de México: La empresa editorial de los hermanos Lagrange en Monterrey, 1860-1874”, de la pluma de Felipe Bárcenas García, miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología, Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. En ese ensayo, el autor examina y valora el desarrollo de la imprenta en el noreste de México, partiendo de la trayectoria empresarial de dos franceses y analiza cuáles fueron los intereses que orientaron las actividades de los Lagrange con posterioridad a su arribo a esa pujante ciudad norteña, así como los factores que propiciaron el establecimiento y pervivencia de su imprenta, así como el espacio geográfico donde actuaron.

De Monterrey y el siglo XIX, nos movemos en el tiempo y el espacio a la otra esquina norte del país. En su ensayo “Tijuana: crimen y olvido’ Aproximaciones a la necropolítica mexicana desde la novela de Luis Humberto Crosthwaite”, Oscar Hernández Santiago, Posdoctorante del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología nos pone en sintonía sobre un género editorial que desafortunadamente ha cobrado un gran auge en el panorama de la cultura escrita nacional. En las décadas recientes, la necropolítica (entendida *grosso modo* como el poder soberano para decidir sobre la vida y la muerte de las personas) ha estado presente con gran fuerza en varias regiones de la República Mexicana y con especial énfasis en el norte de México, en donde el estado se ha visto rebasado por un conjunto de poderes fácticos que han instaurado, dentro de su espacio geográfico, regímenes de violencia física y moral hacia determinados grupos sociales. Tomando en consideración ese panorama político y social, Hernández Santiago se propone presentar a través de esa novela una de las expresiones de ese necropoder que se materiali-

za con la desaparición forzada de periodistas. La borrosa barrera entre ficción y realidad es justamente una de las manifestaciones de la cultura escrita o dicho de otro modo, el efecto espejador que ocurre entre la realidad y la producción literaria.

En el universo amplio y en expansión de los géneros editoriales, otro que ha saltado y surcado regionales pero que cuenta con notables exponentes y estudiosos en el norte del país es el que amalgama las prácticas creativas con las bibliográficas. En el ensayo “Libros-arte en el norte de México. Prácticas y producciones en el Estado de Chihuahua” los académicos de la Universitat Politècnica de València Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis abordan la creación material de ese rubro enfocada principalmente al estado de Chihuahua, y dan cuenta no sólo de los proyectos de investigación y las exhibiciones que ha impulsado entre otros el grupo de Gráfica Contemporánea de la UACJ, así que también explorarán esos soportes en su relación con los procesos de lectura conceptual que implican las materialidades y los relatos. En una propuesta de análisis tridimensional, los estudiosos darán pistas sobre la diversidad de narrativas que surgen de la idea de “libro”; las posibilidades estéticas y las estrategias artísticas que configuran las formas constructivas del objeto libro y describirán cuáles son las temáticas en torno a las cuales las que han girado dichas creaciones específicamente en el norte de México. Con una estrategia de hacer memoria de los principales acontecimientos llevados a cabo desde 2010 a la fecha y mediante la descripción de algunas piezas, este capítulo contará además con el testimonio de varios artistas de la región que han tomado el libro-arte como un medio narrativo central de su producción.

Siguiendo en la línea de las relaciones entre expresiones artísticas y cultura escrita, Cynthia Raquel Mendoza Casanova, de la Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, nos propone el rastreo y mapeo de los usos de

la caligrafía en el norte de México. Si bien la práctica de la “bella escritura” se remonta muy atrás en el tiempo, el conjunto de conocedores y practicantes de la misma nunca ha sido abundante, sin embargo, parece haberse convertido en una veta de expresión de los artistas plásticos y visuales de aquella zona del país. En una investigación de corte cualitativo, Mendoza se propone situar los usos y expresiones caligráficas en varios de los estados del norte de México, así como investigar cuáles son sus apariciones y usos más tempranos, además en su trabajo observa las modalidades y estilos, los formatos, soportes y las herramientas utilizadas, y las relaciones entre el color, las texturas y las técnicas empleadas para ofrecer un panorama regional de una modalidad específica de escritura.

Martha Patricia Medellín Martínez, académica de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, analiza la participación y papel que han jugado las mujeres como agentes activos en la conformación de rasgos de identidad cultural de Baja California. En su ensayo “Mujeres en la creación gráfica de Baja California” abordará un conjunto de obras que comprende algunas expresiones netamente académicas y disciplinarias, otras que se inscriben en áreas como la ilustración y otras que conllevan un fuerte discurso disidente, como por ejemplo el que se manifiesta en los fanzines. El objetivo del trabajo de Medellín Martínez es exponer las diversas manifestaciones y facetas en la que la cultura escrita se cruza, poliniza y activa la cultura gráfica de las mujeres bajacalifornianas.

Los últimos dos ensayos artículos los usos de dispositivos de la cultura escrita para el reconocimiento de marcos ideológicos, identitarios, artísticos y económicos. En “Análisis del discurso gráfico de impresos históricos como recurso de estudio de identidades locales. Caso de estudio en cuatro ediciones tampiqueñas, 1890-1955” de Rebeca Isadora Lozano Castro y Cynthia Lizette Hurtado Espinosa, académicas de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y Universidad de Guadalajara, respectivamente, se ofrece

una propuesta de cómo usar el registro gráfico de la edición como testimonios de la memoria social de una ciudad. A partir del registro, observación y análisis de cuatro libros las investigadoras realizaron el rastreo de varias obras urbanas que encarnan y simbolizan un relato de la historia de Tampico, en otras palabras, su estudio hace del legado bibliográfico un instrumento reflexivo y crítico que saca a la luz aspectos del patrimonio sociocultural, político y económico de esa ciudad. Las publicaciones analizadas son: *Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario del ciclón Hilda, inundación de Tampico 1955-1980* (1980); *La última esperanza, Cooperativismo del siglo XX* (2009); *La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940* (2015); y *Tampico, rincones de antiguo esplendor, edificaciones históricas 1890 y 1930* (2016). Esas piezas editoriales representan en gran medida una serie de valores de identidad del sujeto social tampiqueño, a través del registro de datos históricos y que contribuyen a la memoria de la política y cultura de esa ciudad, asimismo los registros visuales comprendidos en esos documentos bibliográficos les han permitido derivar y proponer acciones y prácticas de protección patrimonial en esa región de México.

El último capítulo del libro está a cargo de Susana Gutiérrez Portillo de la Universidad Autónoma de Baja California y se titula “Carteleras del noroeste: su oficio, contexto y medio de difusión (1960-2000)” se plantea, desde la historia cultural, que las carteleras son un producto cultural y a la vez un artefacto de valor ideológico, artístico, artesanal y cuyas representaciones evocan sentidos de la memoria de la cultura mexicana y de las prácticas de consumo de la población mexicalense en un contexto de frontera con los Estados Unidos. A partir de estudio de caso centrado en Mexicali la propuesta de análisis de las carteleras cinematográficas como un producto propagandístico de la industria mexicana del cine en la segunda mitad del siglo xx amplía el registro que habitualmente

se ha tenido de objetos de la cultura escrita al incluir por un lado la vertiente publicitaria y por el otro al cruzar el análisis del medio escrito con el cine. La cartelera en tanto impreso efímero que tiene como principal medio de difusión la prensa local es un objeto que permite relacionar la historia de la industria cinematográfica con una serie de condiciones de producción y recepción y con el desarrollo de la industria editorial bajacaliforniana. En ellas es perceptible por ejemplo el avance tecnológico de la prensa y las consecuentes transformaciones y periodizaciones de los diseños de esos objetos, así como la relación entre con el género cinematográfico del que se trataban. La investigadora se sirve de la investigación hemerográfica, así como de la historia oral mediante entrevistas de agentes del periodo para desvelar las características del oficio como parte de la cultura impresa de la región,

No ha sido el ánimo de esta iniciativa editorial cerrar y delimitar los temas y problemas que interesan a la cultura escrita del norte mexicano, sino más bien dar espacio y escuchar las voces que paulatinamente nos permitirán contar con un panorama más rico, diverso e incluyente de la historia y los estudios del libro en el país.

Marina Garone Gravier y Patricia Medellín
Entre Amatlán de Quetzalcóatl y Mexicali
Julio de 2021

Agradecimiento

A Fernanda Sosa y Rebeca Marroquín, por su apoyo en las tareas de coordinación, seguimiento y cuidado del proyecto editorial.

Referencias

- “Biblioteca Digital sobre la Frontera Norte de México, Recuperando la Memoria”, CONACYT, acceso el 01 de junio de 2021, <https://centrosconacyt.mx/objeto/biblioteca-digital-sobre-la-frontera-norte-de-mexico-recuperando-la-memoria/#lagaleria>
- AGN, Temporalidades, vol. 50, exp. 2, ff. 10-21, 1790.
- Aguirre, Manuel, *Doctrina christiana* y pláticas doctrinales en ópata (México, Colegio de San Ildefonso, 1765)
- Alegre, Francisco Javier, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, México, Lara, 1841.
- García, Batholomé, *Manual para administrar los santos sacramentos de penitencia, eucaristia, extrema-unción, y matrimonio: dar gracias después de comulgar, y ayudar a bien morir a los indios de las naciones : pajalates, orejones, pacaos, pacóas, tilijayas, alasapas, pausanes, y otras muchas diferentes, que se hallan en las Misiones del Rio de San Antonio y Rio Grande, pertenecientes a el Colegio de la Santissima Cruz de la Ciudad de Queretaro como son: Los Pacruaches, Mescales, Pampopas, Tacames, Chayopines, Venados, Pamaques, y toda la Juventud de Pihuiques, Borrados, Sanipaos, y Manos de Perro / compuesto por el P. Fr. Bartholome Garcia, predicador apostólico y actual Misionero de la Misión de N. S. P. S. Francisco de dicho Colegio, y Río de San Antonio, en la Provincia de Texas.* [México]: en la Imprenta de los Herederos de Doña Maria de Rivera, en la calle de San Bernardo, y esquina de la Plazuela del Volador, 1760, [16], 88 p.; 21 cm.
- Garone Gravier, Marina, “Predicando con el libro en la mano: producción editorial novohispana en lenguas indígenas del norte de México,” en Clara Bargellini (Coord.), *El arte de las Misiones del Norte de la Nueva España (1600-1821)*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009, pp. 218-225.

- Gómez, Sergio, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera* (México:Forca Noroeste/CONACULTA, 2003), 57.
- Conzález, Diego, *Manual para administrar a los inicios del idioma cahita los santos sacramentos*, México Imprenta del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, 1740.
- Guadalajara, Thomas de, *Compendio del arte de la lengua de los tarahumaras y guazapanes*, Puebla, Diego Fernández de León, 1683. Ejemplar consultado en la Biblioteca Pública de Nueva York.
- Guadalajara, Thomas de, *Compendio del arte de la lengua de los tarahumaras y guazapares* (Puebla, Diego Fernández de León, 1683).
- Kino, Eusebio, *Delineatio nova et vera partis australis Novi Mexici: cum australi parte insulae Californiae saeculo priori ab hispanis detectae*, [München]: [Typis Mariae Magdalena Rauchin], [1703]
- Kino, Eusebio, *Exposicion astronomica de el cometa, que el año de 1680: por los meses de noviembre, y diziembre, y este año de 1681, por los meses de enero y febrero, se ha visto en todo el mundo, y le ha observado en la ciudad de Cadiz*, México: Por F. Rodríguez Lupercio, 1681
- Kino, Eusebio, *Relacion puntual de la entrada que han hecho los españoles Almirante D. Isidro de Atondo, y Antilo[n] en la Grande Isla de la California este año de 1683 à 31 de março sacada de carta de dicho Almirante de 20 y del Padre Eusebio Fra[n]cisco Kino de la Co[m]pañia de Jesus de 22 de abril, sus fechas en el puerto de la Paz*. México: Por la viuda de Bernardo Calderón, [1683]
- Kino, Eusebio, *Tabula Californiae, anno 1702: ex autoptica observatione delineata a R. P. Chino e S. I.* [Augsburg]: [P. Martin, und J. Veith], [1726].
- Leoni María, Silvia. "Historia y región. La historia regional de cara al siglo xxi", Resistencia. Chaco, (2015): 170, doi: 10.30972/fhn.024307
- Natal, Lombardo, *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada ópata*

- Ortega, José de, *Confesionario manual en lengua cora, México*, Herederos de la Viuda de Fracisco, Rodríguez Lupercio, 1732.
- Parra, Eduardo Antonio, «Notas Sobre la Nueva Narrativa del Norte», *Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001, <https://www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>.
- Rinaldini, Benito, *Arte de la lengua tepeguana con vocabulario, confesionario y catecismo* (México, Viuda de José Bernardo de Hogal, 1743)
- Sayak Valencia, Triana, *Capitalismo Gore. Control Económico, Violencia y Narcopoder* (Ciudad de México: Paidós, 2020), 135-136.
- Tellechea, Miguel, *Compendio gramatical para la inteligencia del idioma tarahumar [...]* (México, Imprenta de la Federación, 1826).
- Valenzuela Arce, José Manuel, “La frontera Norte Estereotipos y Representaciones”, en Roberto Blancarte (Coord.), *Los grandes problemas de México Culturas e Identidades* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2010), 273.

El Arte de la lengua teguima y el Vocabulario de la lengua ore

*Manuscritos en una lengua extinta del
norte de México (MS 1494 BNM)*

Tesiu Rosas Xelhuantzi¹

*Posdoctorante del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM)
Seminario Interdisciplinario de Bibliología*

Introducción

La historia colonial del norte de México tiene características diferenciadas respecto a la del valle central del país. Las extensas zonas desérticas y cadenas montañosas localizadas en las regiones del norte de la Nueva España constituyeron difíciles retos para las autoridades virreinales, a los cuales se aunaron las peculiaridades demográficas como la dispersión poblacional y un rechazo cultural que derivó en constantes rebeliones por parte de los pueblos indígenas. En términos prácticos, las fronteras septentrionales novohispanas fueron definidas por la capacidad para ejercer el control de aquellas regiones. En ese contexto, las misiones religiosas tuvieron un papel estratégico para

¹ La investigación realizada fue apoyada por el CONACYT a través del Programa de Estancias Posdoctorales por México bajo la dirección de la doctora Marina Garone Gravier, a quien agradezco encarecidamente su valiosa asesoría.

la introducción y consolidación de las prácticas cristianas y del reconocimiento de las autoridades novohispanas. En palabras del misionero jesuita Natal Lombardo: “[...] las Misiones fronterizas [...] han sido defendidas por su valor contra los rebeldes”².

Los rebeldes a los que se refiere el misionero del siglo XVII fueron los pueblos indígenas, como los apaches o tarahumaras, que no se habían sometido a las autoridades virreinales ni tampoco habían aceptado la fe cristiana. Es por ello que la conquista de aquellos pueblos se basó en una táctica doble: por un lado, una etapa de guerra que buscó la doblegación y la disminución demográfica; y por otro lado, la pacificación de esa población reducida y establecida en pueblos con prácticas cristianas dentro del orden misionero. El jesuita Lombardo lo ejemplifica de la siguiente manera:

[...] lo han experimentado las Naciones de los Janos, Jocomes, Sumas, y Chinarras, quienes por la prudencia, y valor de V[uestra] m[agesta]d se hallan oy de muy corto numero, y assentados en paz y assi mesmo la Pimeria de la parte de el Poniente con su acertada entrada castigó V[uestra] m[agesta]d los Rebeldes por la muerte de el Padre Francisco Xavier Saeta de nuestra Compañia; reduciendolos à tanta obediencia, que la han mostrado con guerrear con los Apaches, y manteniendose en Pueblos sujetos a sus ministros, que les estan asistiendo en la administracion de los Santos Sacramentos³.

-
- 2 Natal Lombardo, “Dedicatoria al General D. Juan Fernandez de la Fuente Capitan Vitalicio de el Real Presidio de San Felipe, y Santiago de Janos, y Theniente de Capitan General en aquellas Fronteras por su Magestad”, en *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada Opata. Compuesta por el Padre Natal Lombardo de la Compañia de Jesvs, y Misionero de mas de veinte y seis años en la Provincia de Sonora* (México: Miguel de Ribera, 1702), s.p.

- 3 Natal Lombardo, “Dedicatoria...”, s.p.

Las misiones religiosas dejaron registros escritos sobre sus labores en aquellas regiones. Debido a ello podemos conocer algunas de las actividades realizadas al interior de cada misión y de la relación que se iba gestando con los diferentes pueblos indígenas locales. Aquí cabe resaltar que la diferencia de acogida que tuvieron los misioneros en las diferentes comunidades fue un elemento determinante para definir su campo de acción. Es decir, las misiones tendieron a fundarse donde hubo mayor recepción de las comunidades indígenas, lo cual se manifestó en una mayor disposición a recibir las enseñanzas cristianas.

En este contexto histórico se encontraron las misiones jesuitas establecidas en Sonora durante el siglo XVII. En la región habitaban varios pueblos indígenas que se encontraban en conflicto con las autoridades novohispanas, así como con las comunidades que los apoyaban. Por ello, los misioneros tuvieron mayor interacción con los pueblos que los aceptaron y les permitieron relacionarse con su población. Uno de estos pueblos que apoyaron a los jesuitas fueron los ópatas, también conocidos como teguimas. El historiador y filólogo decimonónico Francisco Pimentel menciona la consideración que se les tenía:

Los primeros que manifestaron simpatía por los españoles fueron los ópatas, y, en adelante, siempre se han distinguido por su docilidad, sin que por esto hayan dejado de dar pruebas señaladas de valor, lo cual añadido á su sobriedad, fidelidad y firmeza, ha hecho que se les dé el nombre de «espartanos de América». Han sido muy útiles especialmente para hacer la guerra á los apaches sus declarados enemigos [...] El trato con los blancos, no desdeñado por los ópatas, ha hecho que su tribu sea la que tenga en sus costumbres y vestidos

mas señales de civilizacion, siendo su ocupacion principal la agricultura⁴.

La temprana y amplia recepción de la cultura española generó beneficios mutuos entre los pueblos ópatas y las misiones jesuitas; sin embargo, a largo plazo pudo haber significado un proceso de asimilación cultural que derivó en la extinción de la lengua indígena. A finales del siglo XIX la castellanización se aceleró en la región a tal grado que para el inicio del siglo XX se registró formalmente la extinción de la lengua ópata. De acuerdo con el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI): “el ópata, lengua de la familia yuto-nahua y anteriormente hablada en el Norte de México [...] se trata de una lengua etiquetada como extinta desde principios del siglo XX”⁵. El conocimiento que se tiene en la actualidad sobre esta lengua extinta se basa preponderantemente en el trabajo lingüístico que realizaron los jesuitas en Sonora durante el siglo XVII, y de forma específica, en la gramática escrita por el misionero Natal Lombardo bajo el título *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada Opata*⁶.

La relevancia histórica de la obra de Natal Lombardo destaca por dos características; la primera, es que se trata de un trabajo lingüístico elaborado desde el interior de las comunidades ópatas durante veintiséis años de labor

4 Francisco Pimentel, *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México, o tratado de filología mexicana* (México: Tipografía de Isidoro Epstein, 1874), 94.

5 Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, “Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas”, *Diario Oficial de la Federación*, primera sección, lunes 14 de enero de 2008, 70, acceso el 23 de junio de 2021, https://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf.

6 Natal Lombardo, *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada Opata. Compuesta por el Padre Natal Lombardo de la Compañía de Jesus, y Misionero de mas de veinte y seis años en la Provincia de Sonora* (México: Miguel de Ribera, 1702).

misionera, lo cual se refleja en el análisis y comprensión de la lengua en su contexto cultural; la segunda característica relevante es que la gramática de Lombardo es la única publicación novohispana enfocada en lingüística ópata que sobrevivió hasta nuestros días. Es así como tenemos ante nosotros una obra madura y única sobre una lengua extinta.

La obra bibliográfica de Natal Lombardo

La primera referencia al conjunto de la obra bibliográfica de Natal Lombardo fue realizada por José Mariano Beristain en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, donde escribió lo siguiente: "LOMBARDO (P. Natal) Italiano, Religioso de la Compañía de Jesus de la Provincia de Méjico, Misionero treinta años en la Sonora. Dió á luz *Arte de la Lengua Tequima, vulgarmente llamada Opata*. Imp. en Méjico por Miguel Ribera 1702. 4. *Vocabulario de la misma y Pláticas doctrinales en ella*. Imp. allí mismo"⁷.

Beristain menciona tres obras elaboradas por el jesuita que en forma abreviada denominaremos *Arte*, *Vocabulario* y *Pláticas*. La descripción bibliográfica detalla únicamente los datos de publicación del *Arte*, mientras que parece sugerir que el *Vocabulario* y las *Pláticas* pasaron por el mismo impresor, aunque no especifica el año. Sin embargo, al rastrear el origen de los datos que informa Beristain sobre la obra de Lombardo, parece que la información relacionada con el *Vocabulario* y las *Pláticas* no fue derivada de una consulta directa, sino que fue extraída de los textos preliminares de la edición impresa del *Arte*. Veamos con detalle estas menciones.

Los textos preliminares de la edición impresa del *Arte* constan de: i) Dedicatoria de Natal Lombardo al General D.

7 José Mariano Beristain de Souza, *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, t. 2 (México: Oficina de D. Alexandro Valdés, 1819), 199.

Juan Fernández de la Fuente; ii) Sentir del padre Francisco Xavier de Mora; iii) Parecer del padre Oracio Police; iv) Sentir del padre Juan Ventura Ferrer; v) Licencia de Francisco de Arteaga, provincial de la Compañía de Jesús; vi) Licencia de gobierno de D. Juan de Ortega Montañes, virrey de la Nueva España; vii) Licencia del ordinario, Lic. D. Antonio de Aunzibay, juez provisor del arzobispado.

El *sentir* de los tres padres de la Compañía de Jesús constituye una minuciosa evaluación tripartita sobre la obra de Natal Lombardo. En su texto, el padre Francisco Xavier de Mora menciona lo siguiente: “He visto, y leído. O! y fuera con tanto aprovechamiento, como gusto, el Arte, Vocabulario, y Platicas en lengua Teguima, que ha trabajado el Padre Natal Lombardo de nuestra Compañía”⁸. Este comentario muestra que la revisión fue realizada sobre el conjunto de las tres obras y no solamente sobre el *Arte*. En el mismo sentido y con mayor argumentación va el parecer del padre Oracio Police:

Los libros sobre la lengua Opata, que ha compuesto el P. Natal Lombardo, Sacerdote Professo de nuestra Compañía de JESVS, Misionero en la Provincia de Sonora en el Partido de Anbatzi, no solo son perfectos en lo fisico, pues tienen la propiedad de la lengua, pero son necesarios para la mejor instruccion de los Indios de dicha Provincia de Sonora, cuya parte principal es la nacion Opata [...] se les debe la impression à dichos libros Uocabulario, Gramatica, y Platicas; pues con estos instrumentos los hijos de la Compañía de JESVS podrán con brevedad hazerse habiles á doctrinas á los Indios, y los Indios entenderán lo que rezaren; con estos

8 Francisco Xavier de Mora, “SENTIR Del Padre Francisco Xavier de Mora Religioso Professo de la Compañía de JESVS”, en Lombardo, *Arte...*, s.p.

libros podrá desempeñarse la Compañía de JESVS con Dios⁹.

En el comentario de Oracio Police se reitera que fueron revisados tanto el *Arte* como el *Vocabulario* y las *Pláticas*, y como resultado de la revisión, se concluye que es una necesidad que se impriman todas las obras de Lombardo. Por su parte, el padre Juan Ventura aclara que la revisión de las tres obras fue una orden superior:

Lvego que ví la orden en que me manda ver el Arte, Vocabulario, y Platicas en lengua Teguima, que con tanto acierto, y esmero ha hecho el P. Natal Lombardo Misionero de casi treinta años, ò y que bien empleados! en las Misiones de Sonora [...] ministra á los Misioneros la sabrosa vianda de su tarea, y continuo trabajo, para que sin el puedan estos facilitarse en el hablar en su nativa y propria lengua á los Naturales; pues les dá en un plato y de una vez tres tan dulces como necesarios y sabrosos manjares de Arte, Vocabulario, y Platicas¹⁰.

Los comentarios realizados por los evaluadores jesuitas coinciden en argumentar las bondades de publicar las tres obras de Lombardo. Parece que esta clara conclusión es la que llevó a Beristain a sugerir en su bibliografía que fueron impresos el *Vocabulario* y las *Pláticas*, aunque no especificó su año de publicación debido a que habría sido una suposición a partir de los textos preliminares del *Arte*. Los textos preliminares también brindan información que explica por qué sólo una de las tres obras llegó a la imprenta.

9 Oracio Police, "PARECER Del Padre Oracio Police Religioso Professo de la Compañía de JESUS", en Lombardo, *Arte...*, s.p.

10 Juan Ventura Ferrer, "SENTIR Del Padre Juan Ventura Ferrer Religioso Professo de la Compañía de IESUS", en Lombardo, *Arte...*, s.p.

El provincial de la Compañía de Jesús, Francisco Arteaga, dio licencia para publicar dos de las tres obras evaluadas favorablemente por Mora, Police y Ventura. Esto se encuentra de forma explícita en la licencia otorgada que dice: “Damos licencia al Padre Natal Lombardo Religioso Professo de nuestra Compañía para que pueda imprimir un Arte en la lengua Teguima, y assi mismo unas Platicas que contienen la explicacion de la Doctrina Christiana en dicha lengua: por averlos visto, y reconocido Personas de nuestra Compañía, inteligentes en dicha lengua, à quienes los cometimos, y no aver hallado cosa digna de Censura”¹¹.

De esta manera, la licencia del provincial excluyó la publicación del *Vocabulario*. Pero aún faltaba la última palabra de la máxima autoridad, don Juan de Ortega Montañés, quien era al mismo tiempo el virrey y capitán de la Nueva España así como el arzobispo de México. Es decir, lo que dijera Montañés era la decisión final, la cual fue: “[...] licencia para la impresion de este libro havien-do visto los tres pareceres arriba expressados”¹². Si bien el virrey no censuró las obras de Lombardo, en términos legales específicos sólo dio autorización de publicar “este libro”, es decir, el *Arte*.

Podemos resumir lo anterior de esta manera: a) los tres revisores jesuitas aprobaron el *Arte*, *Vocabulario* y *Pláticas*; b) el provincial de la Compañía de Jesús dio licencia para el *Arte* y las *Pláticas*, excluyendo al *Vocabulario*; c) el virrey / arzobispo dio licencia únicamente para el *Arte*. La conclusión a la que llegamos es que de las tres obras elaboradas por Lombardo, sólo el *Arte* consiguió la aprobación de todos los procedimientos legales novohispanos para ser publicada, mientras que el *Vocabulario* y las *Pláticas* no la alcanzaron y por tanto no llegaron a la imprenta.

11 Francisco de Arteaga, “Licencia”, en Lombardo, *Arte...*, s.p.

12 Juan de Ortega Montañés, “Licencia de Gobierno”, en Lombardo, *Arte...*, s.p.

Aunque la mención de Beristain parece indicar que las tres obras fueron impresas, actualmente existe el consenso de que sólo la primera lo consiguió, tal como lo concluye Irma Contreras: “[...] de acuerdo con el bibliógrafo J. T. Medina, consideramos que el P. Natal Lombardo escribió tres obras: el Arte o Gramática, un Vocabulario o Diccionario y las Pláticas doctrinales, pero sólo el primero fue impreso”¹³.

Lo expuesto hasta el momento implicaría que el *Vocabulario* y las *Pláticas*, serían obras terminadas que no llegaron a publicarse y, por tanto, habrían permanecido en estado manuscrito; en la actualidad se desconoce la existencia de estas dos obras manuscritas. En contraste, se conoce el *Arte* debido a que sobrevivieron hasta nuestros días cuatro ejemplares, uno de ellos resguardado en la Biblioteca Nacional de México. En este acervo además se conserva un manuscrito con la clasificación MS 1494 que contiene dos obras. En la primera parte del ejemplar se encuentra un fragmento del *Arte de la lengua teguima* de Lombardo. En la segunda parte del manuscrito aparece una obra anónima titulada *Vocabulario de la lengua ore*. A continuación se plantearán dos hipótesis sobre el MS 1494: la primera es que la sección manuscrita del *Arte* no es una copia parcial de la edición impresa de 1702, sino que se trata de una versión preliminar. La segunda hipótesis considera que el *Vocabulario* anónimo es de autoría de Natal Lombardo, lo cual constituiría el hallazgo de una de las dos obras perdidas del jesuita. Las dos hipótesis serán contextualizadas y desarrolladas en los siguientes apartados.

13 Irma Contreras García, *Bibliografía sobre la castellanización de los grupos indígenas de la República Mexicana (Siglos XVI al XX)*, v. I, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 246.

Versiones del Arte de la lengua teguima

La gramática elaborada por el misionero jesuita Natal Lombardo fue publicada en México en el año 1702 por el impresor y mercader de libros Miguel de Ribera con el título completo de *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada Opata. Compuesta por el Padre Natal Lombardo de la Compañía de Jesús, y Misionero de mas de veinte y seis años en la Provincia de Sonora*. De esta edición sobreviven cuatro ejemplares que en la actualidad se conservan en la Biblioteca Nacional de México, la Universidad de Guadalajara, la Universidad de California – Bancroft, así como en la Biblioteca Nacional de Escocia¹⁴.

El ejemplar impreso conservado en la Biblioteca Nacional de México¹⁵ se encuentra incompleto: faltan la portada, siete folios recto y vuelto con los textos preliminares y licencias de impresión, así como el folio 1 recto y 1 vuelto de la introducción. Se puede saber que la biblioteca de procedencia que anteriormente lo resguardó fue la Nacional y Pontificia Universidad de México, gracias al sello de propiedad que aparece en el folio 5r. Asimismo, el inventario pontificio elaborado entre 1833 y 1864 registró un ejemplar en 4º bajo la entrada: *Arte de la lengua teguima llamada opata por el p. Natal Lombardo*¹⁶.

Además de los cuatro ejemplares impresos dispersos en tres países, se conserva en The Newberry Library,

14 Sobre la ubicación de estos ejemplares véase José G. Moreno de Alba, Prólogo al *Arte de la lengua teguima, vulgarmente llamada ópata, compuesta por el padre Natal Lombardo*, prefacio, transcripción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009), 21.

15 Se resguarda en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México con la clasificación RSM 1702 M4LOM.

16 Anónimo, *Ynventario de la Bibliotheca de la Nacional y Pontificia Universidad de Mejico, ó razon de los volúmenes contenidos en cada uno de sus estantes y cajones*, estante 99, cajón 1º, Biblioteca Nacional de México, MS 6431.

Chicago, una versión manuscrita del *Arte* de Lombardo con la clasificación MS 1641¹⁷. Este manuscrito ha sido considerado como el *original* sobre el cual se basó la posterior impresión de la obra del jesuita, y fue objeto de una transcripción paleográfica y edición crítica que culminó con su publicación en 2009¹⁸. Aunque para el presente análisis no fue posible consultar directamente el manuscrito conservado en Chicago, se tuvo acceso a su contenido a través de la edición crítica publicada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Esta edición tiene la ventaja de que en notas a pie de página señala las discrepancias entre la versión impresa de 1702 y la del manuscrito Ayer 1641, entre las cuales destacan los signos diacríticos utilizados en el manuscrito y descartados en la imprenta novohispana.

Existe una versión más del *Arte* que se conserva dentro del manuscrito con clasificación MS 1494 de la Biblioteca Nacional de México¹⁹. La versión es breve en extensión y se encuentra entre los folios 1r y 49v del ejemplar, lo cual podría sugerir que se trata de un fragmento de la extensa gramática que elaboró el jesuita. Así lo interpretó Roberto Moreno de los Arcos, quien en su guía bibliográfica realizó una sucinta descripción material del manuscrito y concluyó que se trataba de “una copia muy poco cambiada de la primera parte de la obra de Natal Lombardo”²⁰, por lo que no entró en mayores detalles

17 Natal Lombardo, *Arte de la lengua Teguima llamada vulgarmente Opata*, The Newberry Library, MS Ayer 1641.

18 Natal Lombardo, *Arte de la lengua teguima, vulgarmente llamada ópata, compuesta por el padre Natal Lombardo*, prefacio, transcripción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt (México: INAH, 2009).

19 Natal Lombardo, *Arte de la lengua Teguima, vulgarmente Opata / Diccionario o Vocabulario de la lengua Ore, o de este Valle, o Prov[inci]a de Sonora, en ocho quadernos*, Biblioteca Nacional de México, MS 1494.

20 Roberto Moreno de los Arcos, “Guía de las obras en lenguas indígenas existentes en la Biblioteca Nacional”, *Boletín de la Bi-*

y refirió a la versión impresa de 1702. Sin embargo, al realizar el análisis del contenido del ms 1494 es posible identificar que se trata de una versión diferente del *Arte* que no corresponde con la versión impresa de 1702 ni tampoco con la del manuscrito conservado en Newberry.

La conclusión prematura de Roberto Moreno parece haber surgido tras la revisión del folio 1r en el ms 1494, el cual inicia de forma semejante a la versión impresa en relación con el apartado del nombre. No obstante, a partir del folio 1v el contenido manuscrito cambia con el apartado sobre la 1ª declinación donde se puede notar que se trata de una redacción diferente a la impresa; lo mismo sucede con la 2ª, 3ª y 4ª declinación, en donde la explicación y ejemplos mostrados en el manuscrito contrastan con la mayor sistematización y desarrollo plasmado en el impreso. A partir de la sección sobre la 4ª declinación, el manuscrito ms 1494 muestra una versión que se aleja de la encontrada en la edición impresa, y los contenidos dejan de tener un equivalente preciso; en cambio se vislumbra una versión anterior en la que aún no se había dividido el *Arte* en cinco libros²¹.

La versión contenida en el ms 1494 muestra una explicación de los verbos en una etapa inicial y sin el desarrollo que se alcanza en la versión impresa. Esto se puede observar entre los folios 13r-22v del manuscrito donde se plantea la conjugación de verbos activos y pasivos en un mismo texto redactado de forma continua, mientras que en la edición impresa se encuentra una versión más desarrollada y separada en dos libros diferentes: el libro segundo dedicado a los verbos activos y el libro tercero dedicado a los verbos pasivos. La misma situación sucede con el fo-

biblioteca Nacional de México, 17, 2ª época, núms. 1- 2 (enero-junio de 1966), 35.

21 Sobre la estructura del *Arte* de Lombardo, la división en cinco libros y la influencia de Antonio de Nebrija, véase Moreno de Alba, prólogo al *Arte...*, 19-28.

lio 24r-24v manuscrito, donde se plantean someramente y continua los gerundios y participios, pero en la versión impresa se desarrollan de forma independiente en los libros segundo y tercero. Asimismo, entre los folios 44r-49r se encuentran apuntes sobre los adverbios que serían desarrollados, completados y reordenados en el libro cuarto del impreso. Es así como los temas planteados en el manuscrito de forma inicial y con una redacción continua, tienen su equivalente en la versión impresa de forma desarrollada, separada y reubicada en los libros 1, 2, 3 y 4 de la versión impresa. En lo que respecta al contenido del libro 5 del impreso, no hay temas relacionados presentes en el manuscrito. La descripción anterior se interpreta como una versión preliminar en estado manuscrito que antecede a la versión final impresa.

Por otra parte, es importante destacar que además de la versión preliminar que se acaba de describir, en las hojas de guarda de la encuadernación del MS 1494 aparece un fragmento con otra versión más del *Arte* que refleja un estado incipiente en forma de notas. Esta versión embrionaria se encuentra en un bifolio que fue utilizado como papel reciclado para conformar las hojas de guarda IIr-IIIv. Las notas están relacionadas con los apartados del Nombre, 1ª y 2ª declinación, y se puede notar que corresponden a ideas incipientes que son desarrolladas un poco más en la versión preliminar que se encuentra entre los folios 1r-3r del mismo manuscrito. En otras palabras, las hojas recicladas que fueron utilizadas como guardas de la encuadernación muestran un fragmento de una versión embrionaria, mientras que los folios 1-49 contienen una versión más desarrollada pero que aún es previa a la versión final impresa.

El análisis comparativo entre el manuscrito y el impreso permitió corroborar que el contenido textual del *Arte* que aparece en el MS 1494 no representa una copia incompleta de la primera parte de la edición impresa de 1702 como sugirió Moreno de los Arcos, sino que se trata

de una versión preliminar que plantea temas en gestación y en la que aún no se consolidaron las divisiones en libros. Cabe resaltar que el MS 1494 también es diferente respecto al manuscrito conservado en Newberry, ya que este último tiene una correspondencia de contenido con la versión impresa. Esto implicaría que el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de México es el más antiguo dentro de la obra conocida de Lombardo. En resumen, el MS 1494 contiene dos versiones del *Arte* que no se conocían hasta el momento: i) fragmento de una versión embrionaria en las hojas de guarda IIr-IIIv; ii) versión preliminar en los folios 1r-49v.

El Vocabulario de la lengua ore

El MS 1494 contiene dos obras. Entre los folios 1r-49v se encuentra la versión preliminar del *Arte* que recién se ha descrito. A partir de ahí, no continúa el folio 50, sino que se reinicia la numeración y empieza un vocabulario anónimo que lleva el título: *Dic[cionari]o o Bocabulario de la lengua Ore, o de este Valle, o Prov[inci]a de Sonora, en ocho quadernos*, al que nos podremos referir en adelante como *Vocabulario ore*. Este diccionario abarca los folios 1r-121v de la numeración reiniciada, lo que constituye casi dos tercios del contenido total del MS 1494. Una característica por resaltar es que, a diferencia de la versión preliminar de la obra gramatical ubicada en la primera sección del manuscrito, la versión de la obra lexical, la segunda sección se encuentra desarrollada y completa; comienza con una presentación introductoria por parte del autor y da paso a las entradas de vocablos en orden alfabético, desde la A hasta la Z. Al final de algunas entradas se encuentran apartados llamados *Addita*, donde se agregan vocablos de la letra correspondiente. Al terminar el vocabulario aparece una sección de *Equivoca*, donde se indican errores y su respectiva ubicación. Las secciones de *Addita*

y de *Equivoca* que en algunos casos están escritas con tinta diferente, sustentan la suposición de que se trata de la copia de una versión anterior sobre la cual se le hicieron correcciones y adiciones. Siguiendo esta dirección, la obra lexical contenida en el MS 1494 sería un vocabulario corregido y aumentado que se podría considerar terminado.

Un aspecto que nos interesa tratar sobre el *Vocabulario ore* es la identificación de la lengua que registra y su relación con la identificación de autoría. El término ore que se refiere en el manuscrito no se relaciona con alguna lengua indígena hablada en la actualidad. En el *Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales* del INALI²², se encontró que el término ore es utilizado como autodenominación por el pueblo zoque. No obstante, es una coincidencia sin relación cultural, geográfica ni histórica, puesto que el vocabulario del MS 1494 especifica que trata acerca de una lengua hablada en Sonora, el cual es un estado en el que radican lenguas de la familia yuto-nahua, mientras que la familia mixe-zoquiiana se encuentra claramente acotada al istmo de Tehuantepec, y el zoque en específico se focaliza en los estados de Oaxaca, Chiapas y Tabasco.

El título de la obra manuscrita menciona que la lengua ore es hablada en la provincia de Sonora, pero no menciona otras lenguas indígenas locales, lo cual se puede interpretar como un vocabulario que aborda la lengua principal de la región. Es conocido que la principal lengua indígena en la provincia de Sonora en el siglo XVII fue la ópata. Natal Lombardo y los textos preliminares que aparecen en la edición impresa del *Arte* nos dejaron constancia de ello; igualmente dejaron claro que el término ópata es sinónimo de teguima, pero no hubo mención alguna sobre el término ore.

La posible explicación sobre la falta de homogeneidad para nombrar lenguas indígenas en la región de

22 Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, "Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales...", 108.

Sonora puede estar ligada a la imposición colonial de los términos gentilicios. De acuerdo con David Yetman, el término ópata fue introducido por los españoles, pero no era originalmente utilizado como autodenominación por los propios hablantes: “The name Ópata is itself a creation of Spaniards. Prior to their referring to certain people as Ópatas, no such peoples existed. At some point late in the seventeenth century, some priests or Spanish military authorities decided to lump the peoples they had begun to call Teguiimas and other related peoples who called themselves something like Eudeves”²³.

A este contexto histórico descrito por Yetman podemos agregar que el término ópata era ambiguo y que en el siglo XVII podía referirse a dos lenguas diferentes: una sería la denominada ópata por los españoles, cuyo sinónimo más conocido fue teguima; la segunda lengua vinculada fue el eudeve, cuyos sinónimos fueron al menos dohema y heve. Hoy sabemos que el ópata y el eudeve son dos lenguas emparentadas que conformaron una agrupación lingüística opatana, que a su vez formó parte de la familia yuto-nahua. Ambas lenguas se extinguieron posiblemente al final del siglo XIX, lo que se conoce de ellas es a través de la producción gramatical realizada por los jesuitas: en el caso del ópata por el *Arte* de Lombardo, y en el caso del eudeve por un arte y vocabulario del siglo XVII que sobrevivió hasta nuestros días²⁴.

23 “El nombre ópata es en sí mismo una creación de los españoles. Antes de que se refirieran a ciertas personas como ópatas, no existía tal gente. En algún momento al final del siglo XVII, algunos sacerdotes o autoridades militares españolas decidieron agrupar a las personas que habían comenzado a llamar teguimas y a otros pueblos relacionados que se autodenominaban algo parecido a eudeves”. [Traducción por el autor]. David Yetman, *The ópatas. In search of a sonoran people* (Tucson: University of Arizona Press, 2010), 2.

24 Campbell W. Pennington, ed., *Arte y Vocabulario de la lengua Dohema, Heve o Eudeva. Anónimo (siglo XVII)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981).

En el apartado sobre la obra bibliográfica de Natal Lombardo nos detuvimos en la cita de Beristain que mencionó al *Vocabulario*; éste también fue referido por los tres jesuitas que dictaminaron la obra de Lombardo en los textos preliminares de la edición impresa del *Arte*. Lamentablemente, no sobrevivió hasta nuestros días algún diccionario elaborado durante el periodo colonial que de forma explícita mencione la lengua ópata o teguima. El trabajo lexicográfico más antiguo que se conserva sobre esa lengua fue elaborado por Francisco Pimentel en la segunda mitad del siglo XIX, cuya versión manuscrita se encuentra en el acervo del Tecnológico de Monterrey²⁵. Pimentel dejó claro en el título de su diccionario que se trató de una reconstrucción elaborada a partir de vocablos sustraídos del *Arte* de Lombardo, por lo que es posible afirmar que desde el siglo XIX ya se consideraba perdido el *Vocabulario* de Lombardo.

Aunque el término ore no se encuentra especificado en el título del *Arte*, es viable concluir que se trata de un sinónimo de ópata gracias al estudio filológico que realizó Manuel Orozco y Berra en 1864 en el que dejó constancia de su equivalencia: “Comenzaremos por el ópata. Se habla en Sonora, y además de ópata se le conoce por úre ú óre, y tegüima”²⁶. Este sinónimo lo volvió a incluir en la descripción que realizó sobre la lengua de Sonora: “La lengua ópata, llamada también ure, ore, tegüima, sonora”²⁷.

25 Francisco Pimentel, *Vocabulario manual de la lengua ópata. Palabras del idioma ópata tomadas de la gramática del Padre Lombardo para uso de Don Francisco Pimentel*, Tecnológico de Monterrey, MS 361. Acceso el 23 de junio de 2021, <http://hdl.handle.net/11285/596301>.

26 Manuel Orozco y Berra, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México. Precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus* (México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1864), 32.

27 Orozco y Berra, *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México...*, 338.

La identificación de la lengua ore como sinónimo de ópata es muy relevante puesto que refina las posibilidades de autoría de la obra lexical encontrada en el MS 1494.

Las referencias bibliográficas apuntan a que el único vocabulario en lengua ópata terminado y listo para la imprenta dentro del periodo novohispano fue el de Natal Lombardo, aunque como hemos visto, no consiguió el permiso para su impresión y quedó en estado manuscrito. Sobre la versión manuscrita del *Vocabulario* no existen mayores referencias bibliográficas y se desconoce su ubicación o si sobrevivió. Ahora bien, si se logra confirmar que el *Vocabulario de la lengua ore* que se encuentra en el MS 1494 registra la lengua ópata, entonces se podría plantear la hipótesis de que se trata del *Vocabulario* perdido de Lombardo.

Para comenzar con esta línea argumentativa se recuperó la clasificación de Orozco y Berra en la que coloca los términos ore y ópata como sinónimos para referirse a una misma lengua. En congruencia, deberíamos encontrar esa correspondencia lingüística dentro del MS 1494. Para ello, se realizó una breve comparación lexical que se encuentra en el cuadro 1, en el que se incluye una columna central sombreada con vocablos extraídos del *Vocabulario ore* y se comparan con sus equivalentes dentro del *Arte de la lengua teguima* en su versión manuscrita preliminar dentro del mismo manuscrito MS 1494²⁸. Para vincular los vocablos con la única obra que tiene autoría confirmada de Lombardo, se agregó otra columna izquierda con los equivalentes del *Arte* en la edición impresa de 1702. Para contrastar en el otro extremo, la columna del lado derecho recupera términos en lengua eudeve extraídos del *Vocabulario de la lengua dohema*²⁹.

Antes de presentar la tabla, cabe señalar la dificultad que se tuvo para ubicar suficientes términos que

28 *Vid supra* apartado "Versiones del *Arte de la lengua teguima*".

29 Campbell, ed., *Arte y Vocabulario de la lengua Dohema...*

existieran en las cuatro versiones comparadas debido a que: i) unas obras son vocabularios y otras son artes; ii) unas versiones están completas y otra está en proceso incipiente de desarrollo; iii) tratan lenguas diferentes. Aún así, se consideró que la tabla podría alcanzar a perfilar la identificación de la lengua ore registrada en el manuscrito debido a que el ópata y el eudeve son las lenguas más cercanas entre sí dentro de la familia lingüística yuto-nahua; de esta manera, se colocó a los términos ore en una columna central para que la inclinación que pudiera generar hacia la columna izquierda en ópata o la columna del lado derecho en eudeve, nos brinde su ubicación lingüística. En términos esquemáticos se vería así: ópata <¿ore?> eudeve. En caso de que la columna con vocablos ore se inclinara hacia la columna izquierda, podría confirmarse su vínculo con el ópata. En el supuesto de que se inclinara hacia la columna derecha, los términos ore se vincularían con el eudeve. Finalmente, si la columna con vocablos ore no se vinculaba con las columnas ópata ni con la eudeve, entonces se requería comparar al ore fuera de la agrupación opatana y comenzar una búsqueda alternativa dentro de la familia yuto-nahua.

TÉRMINO	<i>Arte teguima</i> Impreso 1702	<i>Arte teguima</i> MS 1494	<i>Vocabulario ore</i> MS 1494	<i>Vocabulario dohema</i> siglo XVII
Amarillo	Tejsāgo (f. 11v)	Tejsāgo (f. 2v)	Tesauot (f. 13r)	Sávei (p. 103)
Blanco	Műjaro (f. 11r)	Műsaro (f.2v)	Masarot (f. 24r)	Sútei (p. 107)
Escorpión	Saccāra (f. 10v)	Saccarā (f. 1v)	Sucarat (f. 49r)	Sácra (p. 122)
Sol	Tat (f. 11v)	Tat (f. 1v)	Tat (f. 103v)	Távi (p. 153)
Víbora	Có (f. 10r)	Có (f. 1r)	Cot (f. 111v)	Samécor (p. 158)

Cuadro 1. Comparación de términos equivalentes en ópata, ore y eudeve. Fuente: *Elaboración propia.*

La tabla alcanzó a mostrar que la columna sombreada ore se inclinó a la columna izquierda en lengua ópata,

mientras que se alejó de la columna derecha en eudeve. Esto implicaría que el ore y el ópata podrían ser la misma lengua. Sin embargo, los términos no son completamente idénticos entre la columna ore y la ópata, cuya diferencia principal se encuentra en la terminación de la consonante “t”. Esto podría tener lectura como un posible dialecto del ópata, tal como sugirió someramente Orozco y Berra: “Ignoramos si el ópata tiene dialectos; mas sabemos que tiene una lengua hermana el eudebe ó eudeve, hegue, hequi, dohema, heve, eudeva: de ella se afirma que se diferencia del ópata, como el portugues del castellano ó el provenzal del frances”³⁰.

La inclinación de la columna ore se alejó claramente de la eudeve y se acercó a la ópata, por lo que podemos concluir que ore y ópata son términos equivalentes. Faltaría explicar si la terminación en consonante “t” representa una variación dialectal dentro del ópata, lo cual se complica por la falta de mayores y diferentes registros escritos de una lengua extinta. Aún así, es posible plantear una explicación relacionada con el sistema de registro gráfico y la comprensión gramatical de la lengua por parte del autor, en la que además se podría relacionar la ausencia de signos diacríticos en el *Vocabulario ore*, a diferencia de su presencia en todas las versiones del *Arte de la lengua teguima*.

Natal Lombardo dejó en claro que su *Arte* fue una continuación del trabajo iniciado con el *Vocabulario*: “Haviendo conclvido los años passados co[n] el Vocabulario de esta lengua, considerando despues, que la copia de vocablos no es bastante para hablar sin los preceptos de la Grammatica, determine tomar otro mayor trabajo, en formar vn Arte, para que segun el, se forme la oracion segun el lenguaje de esta Nacion”³¹. De acuerdo con la cita, el *Vocabulario* fue la primera obra de Lombardo en la que no

30 Orozco y Berra, *Geografía de las lenguas...*, 32.

31 Lombardo, *Arte...* [1702], 1r.

se habría detenido en explicaciones gramaticales, lo cual habría desarrollado años más tarde en el *Arte* como una continuación de su trabajo a partir de los temas lingüísticos identificados anteriormente.

Habría que considerar que la terminación en “t” que se encuentra en la columna con vocablos del *Vocabulario ore*, encaja con los puntos problemáticos que Lombardo desarrolló gramaticalmente. En la versión embrionaria del *Arte* que se encuentra en las hojas de guarda del MS 1494, se encuentra una nota de trabajo con tachaduras y correcciones que dice lo siguiente: “Son desta declina[ció]n los nombres acabados en ꝛ [tachado] eon [tachado] vocal antes [tachado] que aunqu[e] algunas veces en algunas oraciones la pronuncian sin ꝛ con todo la tienen”³². Este punto problemático parece haber sido retomado y resuelto por Lombardo en la siguiente versión preliminar del *Arte* que aparece en el mismo MS 1494: “Ban pues por esta declinacion los nombres acabados en T aunque no la pronuncian (como Tat el sol) sino muy raras vezes”³³. Finalmente, en la versión impresa de 1702 menciona esta cuestión en dos apartados, el primero relacionado con la primera declinación: “Los nombres que pertenecen à esta primera Declinacion son los Nombres de Arboles que generalmente ecaban [*sic*] en T. aunque no la pronuncian”³⁴. La otra mención aparece en la introducción del impreso y toma forma de advertencia sobre la pronunciación de la lengua: “De la T. advierto, que ay muchos nombres que acaban con esta letra, pero no la suelen pronunciar, sino conformando los obliquos, como se verá en la Declinaciones del Nombre”³⁵. La interpretación de lo anterior es que la presencia de la “t” final en los vocablos del *Vocabulario ore* se puede explicar como un tema gramati-

32 Lombardo, *Arte...* [MS 1494], hoja de guarda IIIv.

33 Lombardo, *Arte...*, 1v.

34 Lombardo, *Arte...* [1702], 6v.

35 Lombardo, *Arte...*, 4r.

cal que habría sido problematizado y replanteado posteriormente por Lombardo como una marca de la primera declinación en su *Arte*.

El mismo proceso de profundización y comprensión gramatical por parte de Lombardo a través de los años nos daría la explicación de por qué el *Vocabulario ore* carece del uso de signos diacríticos, a diferencia de la versión del *Arte teguima* que se ubica en el mismo MS 1494 así como en la edición impresa. Al respecto de estos signos dice Francisco Pimentel: “La diferencia de acento basta para que una voz cambie de significado. El P. Lombardo usa tres: el circunflejo (^) que denota pronunciación larga; otro (-) breve; y el tercero, que se expresa con dos puntos (¨), indica que la letra se pronuncia duplicada: v. g. , *üi*, traer, suena *uui*”³⁶.

La conclusión a la que llegamos en este apartado es que el *Vocabulario ore* registra la lengua ópata, y que tanto la marca de la consonante final “t” como la ausencia de acentos podría entenderse si consideramos que se trata de la obra de Lombardo en su etapa inicial que precede por varios años a la comprensión gramatical y fonológica alcanzada en el *Arte*, pues como el propio misionero señaló, la compilación de vocablos lo condujo a la necesidad de explicar la gramática de la lengua. Dicho de otra forma, el *Vocabulario* pertenecería a una etapa inicial en la que Lombardo aún no habría diferenciado las declinaciones gramaticales ni tampoco utilizado un sistema de signos diacríticos para marcar las especificidades fonológicas de la lengua, lo cual habría logrado e incorporado en el *Arte de la lengua teguima* dos décadas después. Considerando estas particularidades en su contexto histórico, se propone que el *Vocabulario de la lengua ore* contenido en el MS 1494 es el *Vocabulario de la lengua teguima* de Natal Lombardo, el cual se había estimado como una obra perdida.

36 Pimentel, *Cuadro descriptivo...*, 96.

Datación y filiación del ms 1494

El manuscrito MS 1494 contiene dos obras cuya autoría se atribuye a Natal Lombardo, de acuerdo con lo planteado hasta el momento. En este apartado se tratará de ubicar genealógicamente ambas obras. Se comenzará con la delimitación cronológica de la elaboración del *Arte de la lengua teguima* en su versión previa a la imprenta. Al respecto, José Moreno de Alba ya había planteado una propuesta de datación de la composición del *Arte*: “Si se considera el año de su llegada a Sonora, podría suponerse que escribió el *Arte* hacia el año de 1698. Fue publicado en la ciudad de México en 1702”³⁷.

En el presente trabajo se recuperó la propuesta de José Moreno de Alba que considera el año de 1698 como el momento en que Lombardo culminó la versión final del *Arte* plasmada en el manuscrito de Newberry. Con esta fecha como punto base, se hizo una búsqueda retrospectiva para localizar el periodo de redacción de la primera obra lexical. Para ello se tomó el comentario del propio Lombardo de que tardó años en hacer el *Vocabulario* antes de iniciar el *Arte*, con lo cual podemos suponer en términos amplios que el *Vocabulario* pudo ser redactado durante la década de 1680³⁸. Con esta suposición como orientación histórica general, se procedió a datar la materialidad del MS 1494 con énfasis en la sección que comprende al *Vocabulario ore* para corroborar si corresponde su temporalidad con la década de 1680. Cabe mencionar que no se trató de un análisis codicológico a profundidad, estudio que sigue pendiente, sino de un acercamiento a la materialidad del manuscrito que permitiera obtener

37 Moreno de Alba, prólogo al *Arte...*, 21.

38 Tomando como referencia la propuesta de datación de Moreno de Alba de 1698 para la redacción final manuscrita del *Arte*. El comentario del jesuita quedó registrado en la edición impresa en Lombardo, *Arte...* [1702], 1.

indicios para acotar el periodo cronológico en el que se elaboró la obra lexical.

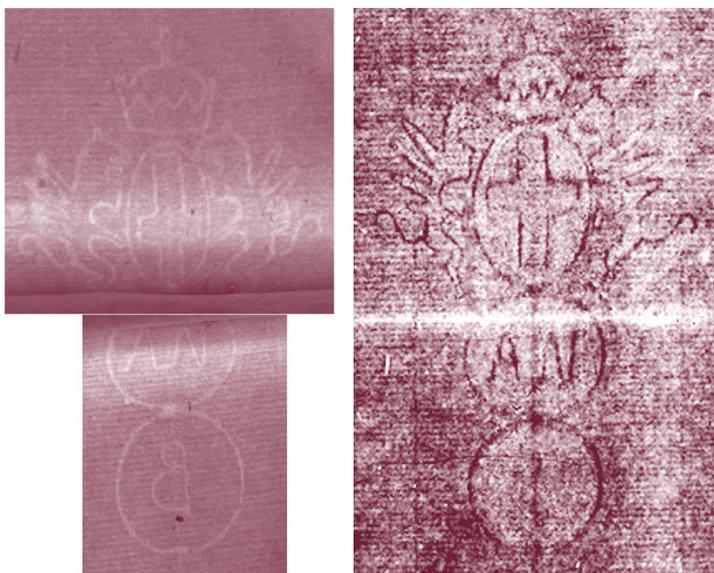
El MS 1494 se encuentra encuadernado en pergamino flexible al natural. Las hojas de guarda consisten en dos bifolios de un mismo tipo de papel. El primer bifolio se encuentra pegado a la tapa de pergamino; el segundo bifolio es papel reciclado en el que aparece la versión embrionaria del *Arte*³⁹. Se consideró que la encuadernación es la original por el bifolio pegado a la tapa y por el terminado rústico que caracteriza este tipo de obras en su contexto, a diferencia de las reencuadernaciones de lujo o de resguardo realizadas por bibliófilos del siglo XIX.

El MS 1494 está conformado por tres diferentes tipos de papel artesanal. El primero se encuentra en las hojas de guarda de la encuadernación, recién mencionado. El segundo tipo de papel se ubica entre los folios 1-49, que contiene la versión preliminar del *Arte* de Lombardo; tanto el papel como el contenido textual es diferente respecto al encontrado en las hojas de guarda. El tercer tipo de papel se encuentra entre los folios 1-121 de una numeración reiniciada. En esta sección que corresponde al *Vocabulario ore*, se logró localizar, reconstruir y registrar la filigrana que a continuación se detallará.

El papel utilizado para la sección del *Vocabulario ore* contiene una misma marca de agua que representa un escudo de armas con una cruz en el interior, dos grifos en los costados, una corona real en la parte superior, así como dos círculos en la parte inferior, el primero con las siglas AN y el segundo con la sigla B invertida. La marca de agua fue reconstruida con dos fragmentos: la parte superior se ubicó en el folio 100, mientras que la inferior se localizó en el folio 85. Debido al encuadernado, no fue posible mostrar a cabalidad la parte central de la marca de agua, además que la proporción quedó ligeramente curvada. La filigrana fue buscada inicialmente en el catálogo

39 *Vide supra* apartado "Versiones del *Arte de la lengua teguima*".

de Bernstein⁴⁰, donde se redirigió al archivo de Gravell que aloja la marca de agua bajo la clasificación ARMS.047.1⁴¹. En el cuadro 2 se muestra la filigrana reconstruida en la columna A del lado izquierdo, mientras que en la columna B del lado derecho se confronta con la filigrana archivada en la base de datos de Gravell datada en el año de 1666.



Imágenes 1-3. Comparación de filigranas. A la izquierda se muestran las marcas de agua localizadas en el Vocabulario de la lengua ore, MS 1494 BNM, f. 100 y f. 85; a la derecha (en escala de grises) se muestra la filigrana clasificada por Gravell datada en 1666 (ARMS.047.1). Fuentes: Foto del autor y The Thomas L. Gravell Watermark Archive, acceso el 23 de junio de 2021, <https://www.gravell.org/record.php?action=GET&RECID=736>.

Como se puede apreciar en las imágenes 1-3, la filigrana de Gravell comparte los mismos elementos gráficos

40 “The Memory of Paper”, Bernstein, acceso el 23 de junio de 2021, <https://www.memoryofpaper.eu>.

41 “ARMS.047.1”, The Thomas L. Gravell Watermark Archive, acceso el 23 de junio de 2021, <https://www.gravell.org/record.php?RECID=736>.

que la encontrada en el *Vocabulario ore*, con pequeñas variaciones en las proporciones. La combinación de siglas en los círculos secundarios corresponde entre ambas filigranas; aunque en el círculo inferior de la filigrana de Gravell no se alcanzó a imprimir con claridad la sigla, se puede deducir que se trata de la misma B invertida que sí alcanzó a marcarse en la filigrana del MS 1494. La conclusión a la que se llegó es que la filigrana localizada en el *Vocabulario ore* es una variante de la archivada por Gravell, cuya procedencia es de un molino de Génova y su fecha de registro data del año de 1666.

Debido a que son mínimas las variaciones en ambas marcas de agua, es posible identificar que pertenecen al mismo molino de papel y a un periodo cercano de producción, por lo que la datación debería ser de pocos años de distancia. Si la filigrana de Gravell está datada en 1666, entonces la variante encontrada en el MS 1494 podría ser de la misma década o en caso tardío de la década de 1670. A esta temporalidad habría que sumar los tiempos de almacenamiento y de traslado del papel desde los molinos europeos hasta las remotas regiones de Sonora, así como la posibilidad de que el papel no haya sido utilizado de forma inmediata. Retomando la suposición de que el *Vocabulario* de Lombardo habría sido redactado en la década de 1680, entonces el papel identificado en la sección del *Vocabulario ore* mostraría que la materialidad del manuscrito es compatible con el contexto histórico de la elaboración de la obra del jesuita.

Para finalizar, se mostrará de forma gráfica el conjunto de los planteamientos elaborados respecto a la autoría y datación de la obra de Lombardo. Para ello se elaboró una propuesta de reconstrucción genealógica del MS 1494 y su relación con el manuscrito de Newberry y los ejemplares impresos. El manuscrito Ω (omega) representa la primera versión hipotética del *Vocabulario* realizado por Lombardo en una etapa temprana de su estancia en la provincia de Sonora como misionero, probablemente

durante la década de 1680. El MS 1494 en su sección final correspondería a una copia corregida y aumentada de la primera versión (Ω) del *Vocabulario*, lo cual se puede suponer por la sección de *Equivoca* que enlista los errores, así como por las de *Addita* donde se añaden entradas *a posteriori*. El manuscrito β (beta) representa la primera versión embrionaria del *Arte*, de la cual se conserva un fragmento en el papel que se recicló como hojas de guarda IIr-IIIv del MS 1494. Una versión preliminar del *Arte* aún con ideas generales y sin división de libros se encuentra en los folios 1r-49v de la primera parte del MS 1494. El desarrollo de esta versión derivaría en una final registrada en el MS 1641 de Newberry hacia el año 1698. Este último manuscrito, actualmente en Chicago, habría sido la base para la edición impresa de 1702, de la cual únicamente sobrevivieron cuatro ejemplares conservados en la ciudad de México, Guadalajara, Berkeley y Edimburgo.

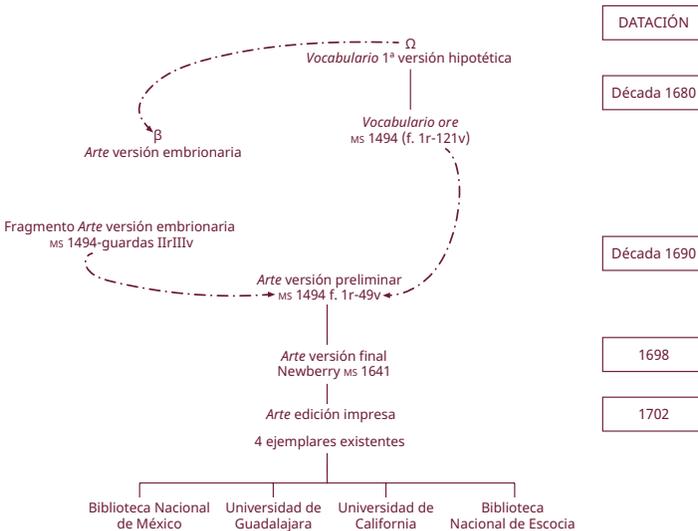


Figura 1. Propuesta de un Stemma codicum del *Arte de la lengua teguima* y del *Vocabulario de la lengua ore*. Fuente: Elaboración propia.

Conclusiones

En este capítulo se ha explorado la producción bibliográfica de Natal Lombardo, misionero jesuita que desarrolló un importante trabajo lingüístico en la región norte de la Nueva España en la segunda mitad del siglo XVII. Pudimos concluir que, de las tres obras elaboradas por Lombardo, sólo llegó a la imprenta el *Arte*, mientras que el *Vocabulario* y las *Pláticas* quedaron en estado de manuscrito.

La edición del *Arte* publicada en 1702 logró llegar a nuestros días con cuatro ejemplares sobrevivientes. Asimismo, es bien conocido el manuscrito del *Arte* de Lombardo resguardado en The Newberry Library, el cual refleja la versión final de la obra gramatical. En contraste, el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de México ha pasado desapercibido y no había contado con algún estudio específico hasta el momento, además que la única referencia bibliográfica elaborada por Roberto Moreno de los Arcos no alcanzó a visualizar la relevancia histórica del manuscrito.

El ms 1494 contiene dos obras: el *Arte de la lengua teguima* y el *Vocabulario de la lengua ore*. Sobre la primera, se concluyó que no es una copia parcial de la edición impresa de 1702, sino que contiene una versión de la obra en un estado preliminar en el que aún no se dividía la explicación gramatical en cinco libros. Además se localizó en las hojas de guarda un fragmento de una versión embrionaria del *Arte* de Lombardo.

Respecto al *Vocabulario de la lengua ore*, se recuperaron varios elementos para considerar la autoría de la obra, entre ellos: la identificación de la lengua tratada, el sistema gráfico utilizado para registrar la lengua, el grado de comprensión gramatical, la versión corregida y aumentada de la obra, la datación de la sección final del manuscrito mediante un análisis de su materialidad, así como la reconstrucción de la relación genealógica entre el *Vocabulario ore* y el *Arte* de Lombardo encuadrados en

el mismo ejemplar. Los resultados muestran que la obra lexical corresponde en desarrollo y temporalidad con la etapa temprana de Lombardo en la década de 1680. La conclusión a la que se llegó es que el *Vocabulario de la lengua ore* contenido en el ms 1494 es el mismo que el *Vocabulario de la lengua teguima* de Lombardo, obra que se había considerado perdida desde el siglo XIX.

Finalmente, cabe señalar que el estudio histórico, lingüístico y material que se desarrolló en este capítulo habría alcanzado una mayor proyección si se hubiera podido integrar la tercera obra de Lombardo: *Pláticas en lengua teguima*, mencionada por Beristain y dictaminada por los tres jesuitas que aparecen en los textos preliminares de la edición impresa del *Arte*. De forma similar al *Vocabulario*, las *Pláticas* son una obra de Lombardo que se ha considerado perdida y que también se encontraría en un estado manuscrito. Esperamos que el presente trabajo sea un impulso para investigar más la valiosa obra de Lombardo, la cual nos permite conocer una lengua indígena extinta del norte de México.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Anónimo. *Ynventario de la Bibliotheca de la Nacional y Pontificia Universidad de Mejico, ó razon de los volúmenes contenidos en cada uno de sus estantes y cajones*. Biblioteca Nacional de México, ms 6431.
- Beristain de Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, t. 2. México: Oficina de D. Alexandro Valdés, 1819.
- Bernstein. "The Memory of Paper". Acceso el 23 de junio de 2021. <https://www.memoryofpaper.eu>.

- Campbell W. Pennington, ed. *Arte y Vocabulario de la lengua Dohema, Heve o Eudeva. Anónimo (siglo xviii)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Contreras García, Irma. *Bibliografía sobre la castellanización de los grupos indígenas de la República Mexicana (Siglos xvi al xx)*, v. I. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. "Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas". *Diario Oficial de la Federación*, primera sección, lunes 14 de enero de 2008. Acceso el 23 de junio de 2021. https://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf.
- Lombardo, Natal. *Arte de la lengua Teguima llamada vulgarmente Opata*. The Newberry Library, MS Ayer 1641.
- _____. *Arte de la lengua teguima vulgarmente llamada Opata. Compuesta por el Padre Natal Lombardo de la Compañía de Jesús, y Misionero de mas de veinte y seis años en la Provincia de Sonora*. México: Miguel de Ribera, 1702.
- _____. *Arte de la lengua teguima, vulgarmente llamada ópata, compuesta por el padre Natal Lombardo*. Prefacio, transcripción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- _____. *Arte de la lengua Teguima, vulgarmente Opata / Diccionario o Vocabulario de la lengua Ore, o de este Valle, o Prov[inci]a de Sonora, en ocho quadernos*. Biblioteca Nacional de México, MS 1494.
- Moreno de Alba, José G. Prólogo al *Arte de la lengua teguima, vulgarmente llamada ópata, compuesta por el padre Natal Lombardo*. Prefacio, transcripción y notas de Ignacio Guzmán Betancourt, 19-28. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009.
- Moreno de los Arcos, Roberto. "Guía de las obras en lenguas indígenas existentes en la Biblioteca Nacional".

- Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 17, 2ª época, núms. 1- 2, enero-junio de 1966, 21-117.
- Orozco y Berra, Manuel. *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México. Precedidas de un ensayo de clasificación de las mismas lenguas y de apuntes para las inmigraciones de las tribus*. México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1864.
- Pimentel, Francisco. *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México, o tratado de filología mexicana*. México: Tipografía de Isidoro Epstein, 1874.
- . *Vocabulario manual de la lengua ópata. Palabras del idioma ópata tomadas de la gramática del Padre Lombardo para uso de Don Francisco Pimentel*. Tecnológico de Monterrey, MS 361. Acceso el 23 de junio de 2021, <http://hdl.handle.net/11285/596301>.
- The Thomas L. Gravell Watermark Archive. "ARMS.047.1". Acceso el 23 de junio de 2021, <https://www.gravell.org/record.php?action=GET&RECID=736>.
- Yetman, David. *The ópatas. In search of a sonoran people*. Tucson: University of Arizona Press, 2010.

Bibliotecas y educación en Durango, siglo XIX

*El caso de la biblioteca del abogado
José Fernando Ramírez*

Tania Celiset Raigosa Gómez
*Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Juárez del Estado de Durango*

A mediados del siglo XIX comenzaron a surgir las ideas acerca de las bibliotecas modernas, según las cuales los libros debían tener un uso social para toda la comunidad y no solamente para unos cuantos privilegiados, este cambio se generó a raíz del pensamiento liberal. De esta forma, a partir de la instauración del federalismo, comenzaron a surgir y a generarse las ideas promotoras de la fundación y organización de bibliotecas públicas estatales, dependientes de la sociedad y manejadas por el Estado¹.

De tal manera, en 1851 surgió una campaña por parte de los liberales moderados para que se estableciera la Biblioteca Nacional, pues ésta se había proyectado desde 1833 sin mayor éxito. Por lo que personajes como el licenciado José Fernando Ramírez Álvarez, residente de la ciudad de Durango, al leer la noticia en la prensa propuso

1 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas en Durango* (Ciudad de México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Bibliotecas, 1993), 73.

ceder al gobierno de la República su casa y biblioteca², lo cual no sucedió, puesto que poco tiempo después ésta fue la Biblioteca Pública del estado de Durango. Por lo que, ante el surgimiento de las nuevas ideas, Durango no fue la excepción y no se quedaría atrás.

Lo anterior iba relacionado con la nueva forma de pensar y crear la educación, misma que hasta 1857 sobrevivía inestable con intentos privados y gubernamentales; los programas enfatizaban la calidad del nivel universitario, aunque sin una buena planeación acorde con las necesidades nacionales. Sin embargo, las escuelas primarias se multiplicaron y para 1843 existían en México 1310 planteles registrados, considerablemente más que las 10 escuelas existentes en 1794. Además, los grupos pudientes interesados en el progreso, en la docencia y en la investigación especializada, ayudaron a la fundación de escuelas e institutos³.

El laicismo en la educación, una de las principales reformas que pugnaban los liberales, tuvo sus antecedentes en la constitución de Cádiz y una buena evolución legislativa que culminó en el artículo 3ero de la Constitución de 1917.⁴ Aunque las constituciones previeron este importante aspecto del liberalismo, no siempre fue puesto en práctica inmediatamente, fue un proceso, y esto lo podemos ver en los hechos. De tal forma, la situación nacional repercutió en un nivel local, como se puede ver en Durango. Tal y como lo comenta el doctor Salvador Camacho, el centralismo no detuvo el crecimiento de las instituciones alejadas del centro.⁵ Sin embargo, si influyo de una u otra forma y eso lo veremos a lo largo del presente artículo.

2 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*

3 Marta Robles, *Educación y sociedad en la historia de México* (Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 47.

4 Marta Robles, *Educación y sociedad en la historia de México* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2009), pp. 49-57

5 Salvador Camacho Sandoval y Yolanda Padilla Rangel, *Vaivenes de Utopía. Historia de la educación en Aguascalientes en el siglo xx*,

José Fernando Ramírez y la venta de su biblioteca

José Fernando Ramírez fue un importante abogado, político, empresario, diplomático, bibliófilo y el primero de los historiadores modernos de la Nueva Vizcaya y del estado de Durango. Nacido el 5 de mayo de 1804 en Hidalgo de Parral, perteneciente en ese entonces a la Nueva Vizcaya, fue trasladado a una corta edad, al lado de su familia, a la ciudad de Durango⁶; aprendió las primeras letras en el hogar y la instrucción superior para su formación de abogado la estudió parte en El Colegio de Durango y la concluyó en El Colegio de San Luis Gonzaga en Zacatecas en 1832⁷.

Fue uno de los juristas más notables del siglo XIX; sin embargo, después de una larga carrera intelectual brillante y agitada que tuvo en México vivió la última etapa de su vida en Bonn, Alemania, lejos de su patria, pero no de sus libros que tanto amaba. El autor César Sepúlveda comenta que el cambio en su vida se pudo ver modificado en el año de 1864 al decidir servir en el gobierno de Maximiliano de Habsburgo⁸.

Entre su producción intelectual se encuentra su famosa obra *Noticias históricas y estadísticas de Durango, 1849-1850*⁹. Además, existen muchos otros documentos de la época que nos hablan de su trabajo, por ejemplo, el famosísimo caso de defensa que realizó a favor de Doña Nepomucena Alcalde, acusada de parricidio, un documen-

vol. I (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes/SEP, 2002), 28-29.

6 José Fernando Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas de Durango, 1849-1850*, (Durango: Ed. Facsimilar, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Juárez del Estado de Durango, 2001), v-VII.

7 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 75-76.

8 César Sepúlveda, "José Fernando Ramírez. Estancia y muerte en Bonn 1867-1871", *Secuencia*, núm. 8 (1987), 24-25.

9 José Fernando Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas...*

to que pasaría a la posteridad por la calidad de la defensa que el abogado realizó¹⁰. Asimismo, existe un gran número de impresos de su autoría¹¹, tales como: *Reflexiones sobre la ley que ha establecido en Durango un Colegio de abogados, Imprenta del estado de Durango a cargo de Manuel González, Durango, 1833* y *Colección de memorias y dictáme-*

10 Este documento ha sido publicado en: Tania Celiset Raigosa Gómez, *Textos de la Nueva Vizcaya, documentos para la historia de Chihuahua y Durango. El lado oscuro de la justicia. Defensa del abogado José Fernando Ramírez en el juicio de doña Nepomucena Alcalde, acusada de parricidio en Durango en 1835*, núm. 10, (Chihuahua: Unidad de Estudios Históricos y Sociales extensión Chihuahua/Instituto de Ciencias Sociales y Administración de la UACJ, 2006) Leticia Mayer Celis, *Un crimen en Durango en el siglo XIX. Doña Nepomucena Alcalde y el terrible asesinato de su marido* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2019).

11 Entre éstos se encuentran: *Contestación del Lic. José Fernando Ramírez al alegato de bien probado en que D. Cirilo Nevares se propone demostrar que el finado D. Martín Miramontes otorgó una última disposición revocatoria del testamento en que instituyó por su heredero universal al Sr. D. Secundino Torres, Insertarse á continuación la sentencia definitiva pronunciada por el Juez de letras de esta capital, Imprenta a cargo de Manuel González, 1837; Oración cívica que en aniversario del grito de independencia se pronunció en el palacio del gobierno de Durango, el 16 de Septiembre de 1837 por el Lic. José Fernando Ramírez, Rector del ilustre colegio de Abogados del departamento, Victoria de Durango: Imprenta de M. González, 1837; Reglamento de Policía Interior, Victoria de Durango, 1837; Representación dirigida por el ayuntamiento de esta capital al ecsmo. sr. Presidente de la república pidiendo las reformas de la constitución federal por medio de una asamblea nacional extraordinaria, Victoria de Durango, 1837; Representación que los vecinos de ciudad Victoria de Durango dirigen a su ecsmo. Ayuntamiento con el objeto de que promueva por conducto del gobierno de este Departamento la reunión de una asamblea nacional, encargada de reformar la Constitución de 1824, Victoria de Durango, 1837. El listado de estos impresos publicados por el abogado Ramírez lo encontramos en: Javier Guerrero Romero, *Impresos Duranguenses del siglo XIX, 1822-1850* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/Centro de la Identidad Duranguense/Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Durango, 2014), 100-102.*

*nes de Colegio de Abogados de Durango, tomo 1, Imprenta del estado a cargo de Manuel Gonzales, Victoria de Durango, 1835*¹². Otra gran lista de su obra y producción aparece en el prólogo de su libro *Noticias Históricas de Durango*¹³.

Respecto a su biblioteca podemos mencionar varias cosas, consta de dos partes: una que se quedó en Durango; y, otra, que formó al irse a vivir a México y que llevó consigo a Bonn, Alemania, pero que tuvo un destino peculiar, el cual abundaremos más adelante. Primeramente, cabe mencionar que las grandes bibliotecas personales del siglo XIX eran casos especiales, puesto que muchas de ellas se hicieron con libros coloniales debido al deterioro de los conventos y sus bibliotecas; eso se dio después de la guerra de independencia. En 1861 se llevó a cabo la exclaustación de los conventos y las bibliotecas monásticas quedaron sin rumbo¹⁴, por lo que muchos de los libros y documentos que existían en ellas fueron malbaratados y, en otros casos, se perdieron.

Sin embargo, existieron sus excepciones; tal es el caso de la Biblioteca del Convento Grande de San Francisco, que estuvo custodiada por su bibliotecario, el padre fray Luis Malo, quien en 1857 fue ayudado por el abogado José Fernando Ramírez para reorganizar la biblioteca, gracias a que, en ese tiempo, nuestro insigne personaje fungía como síndico general de los franciscanos. Fue así como entre los dos reorganizaron la biblioteca. Para el año de la exclaustación, en 1861, el padre Malo se quedó cuidándola con una vigilancia que el propio Ramírez pagó de su propio peculio¹⁵.

12 Se presume que ambos documentos fueron del abogado Ramírez, algunas reflexiones en torno a ellos en: Tania Celiset Raigosa Gómez, "El Colegio de abogados en Durango, 1833-1835", *Revista Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, núm. 4 (2012).

13 José Fernando Ramírez, *Noticias históricas y estadísticas...*, XIII-XV

14 Leticia Meyer, *Un crimen...*, 14-15.

15 Leticia Meyer, *Un crimen...*, 14-15.

Entre las bibliotecas personales importantes que se crearon en esa época, tenemos la de José María Andrade, un importante librero y editor que logró reunir un acervo deseable, que vendió en 1865 a Maximiliano para formar la Biblioteca Imperial de México. Lamentablemente, después de la caída del imperio, fue vendida y enviada con destino a Europa. Un destino semejante sufrió la biblioteca de José Fernando Ramírez, otra de las bibliotecas importantes del siglo XIX, puesto que, al trasladarse a Bonn, llevó consigo su acervo compuesto por aproximadamente 8,178 volúmenes; libros que a la muerte de Ramírez en 1871 se quedaron en aquel territorio para ser regresados a México por su comprador, Alfredo Chavero¹⁶.

El acervo comprado por Alfredo Chavero lamentablemente vivió un destino distinto al original planeado por él, ya que transcurrido el tiempo le vendió la biblioteca a Manuel Fernández del Castillo, con la condición de que ésta no saliera del país, pero finalmente Fernández no cumplió con la condición que Chavero le había solicitado. Su nuevo poseedor, influenciado por el padre Fischer, la envió a Londres en donde fue subastada y vendida entre el 7 y el 12 de julio de 1880; esto significó para México, una importante pérdida de un significativo patrimonio cultural¹⁷.

Sin embargo, la primera biblioteca del abogado José Fernando Ramírez se quedó en Durango y tuvo una historia muy diferente a la anterior. Todo comenzó con la gestión que inició el gobernador José María Hernández para la compra de los libros de Ramírez en el año de 1850. La compra incluía los libros y la casa de su propietario. La venta fue hecha por el gobierno en la junta de instrucción pública por \$31,000 y, al cierre de las operaciones en el año de 1851, el licenciado Ramírez recibió \$14,000 en escrituras de censo impuesto al 6% anual. El abogado manifestó al cerrar la

16 Leticia Meyer, *Un crimen...*, 16-18.

17 Leticia Meyer, *Un crimen...*, 16-18.

compraventa, que se reservaba para sí 20 cajones de libros, la mayoría de ellos eran de Historia de México¹⁸.

La casa que ocupaba la biblioteca, antigua propiedad del abogado José Fernando Ramírez, fue también el lugar en donde se instaló el Colegio Civil de Durango en su inauguración el 15 de agosto de 1856¹⁹. Tiempo después éste se instaló en lo que fue el antiguo edificio del Colegio de Jesuitas o Colegio Seminario, pues con la influencia de la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos, expedida por el presidente Juárez en 1859, el gobernador del estado, José María Patoni, el 25 de enero de 1860 decretó la creación del Instituto Civil proporcionando para su funcionamiento los capitales y el edificio mencionado²⁰.

Sin embargo, la venta de la mencionada biblioteca estuvo en litigio por varios años, pues no liquidaron el adeudo en el tiempo estimado.

El Colegio del Estado estaba debiendo trece mil pesos al licenciado José Fernando Ramírez, por saldo de esa biblioteca y de la casa que ocupa actualmente el Supremo Tribunal del Estado, la cual pertenece al mismo colegio; pero a consecuencia de la confiscación de bienes de aquel abogado, el C. Presidente de la República por su orden del 8 de

18 Pedro Raigosa Reyna, "Fundación del Colegio Civil 1856: Ensayo de la educación en Durango en el siglo XIX" en Enrique Arrieta Silva y Pedro Raigosa Reyna, *Vientos de eternidad. Una aproximación al Colegio Civil del Estado de Durango y dos al Instituto Juárez* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/ Museo Regional de Durango-UJED "Ángel Rodríguez Solórzano", 2006) 246-247.

19 Pedro Raigosa Reyna, "Educación y cultura en Durango (1877-1910)", en Gloria Estela Cano y Mario Cerutti (Coord.), *Porfiriato y Revolución en Durango* (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/Instituto de Investigaciones Históricas UJED, 1999) 160.

20 Pedro Raigosa Reyna, "Educación y cultura en Durango..."

marzo último... designó hacer donación de aquella suma al Instituto Civil²¹.

El presidente no tenía conocimiento de que en el año de 1861 la deuda se encontraba a favor de Benjamín Barton, mismo que se amparó cuando supo el problema de la confiscación. El problema llegó hasta la Suprema Corte de Justicia de la Nación, la cual obligó al gobierno del estado a pagar los trece mil pesos de la deuda, por medio de su apoderado legal, el licenciado Ladislao López Negrete²².

El destino de esta biblioteca fue un tanto azaroso, ya que durante el siglo XIX vivió algunos cambios importantes, mismos que mencionaremos en este capítulo. Después de esto, casi todo el siglo XX permaneció mucho tiempo en cajas y, por lo tanto, en el abandono. La maestra Martina Flores, quien fue jefa del Departamento de Procesos Técnicos y responsable de la Colección Especial de la Biblioteca del Estado, informó en 1990, que el arreglo de dicha colección –misma que guardaba la colección del licenciado José Fernando Ramírez–, fue un tanto irregular, pues duró muchos años en cajas y se hizo un inventario de ella por parte del personal de intendencia del gobierno del estado, por lo cual, según la maestra, no era un inventario del todo confiable. Y fue hasta en 1987, cuando la maestra Martínez se hizo cargo de la colección y bajo su coordinación se comenzaron a sacar los libros de las cajas, para desempolvarlos y separarlos, según las diez clases principales del sistema Dewey; nuevamente, el trabajo se realizó por bibliotecarios no especializados en los diferentes idiomas del fondo, ni en tipografías, pero se logró un primer criterio de agrupación; lamentablemente

21 *Memoria de la marcha de la administración pública del estado de Durango presentada el día 2 de diciembre de 1867 a la legislatura del mismo estado por su gobernador interino C. general Francisco Ortiz de Zarate* (Durango: Imprenta del gobierno a cargo de M. Gómez, 1867), 34.

22 Raigosa, "Fundación del Colegio...", 290.

tiempo después se volvió a suspender el proceso, hasta 1990, que se volvió a comenzar el trabajo con los libros²³.

Hasta esa fecha se habían encontrado 4,500 libros con el exlibris de José Fernando Ramírez, entre las que se encontraron varias obras notables y dos incunables, el *Liber chronicarum de Hartmannus Shedel*, publicado en Noribergue por Antonius Koberger el 12 de julio de 1493, y *Lectura super quinque libros Decretalium* de Nicolas Panormitanus, que se publicó en Mediolani por Johannes Angelus Scinzenzeler a expensas de Joannis de Lignano, en 1500, y consta de 6 volúmenes²⁴.

Además, muchos de estos libros cuentan con marcas de fuego de diferentes conventos de la época virreinal. El maestro Javier Guerrero tiene un trabajo sumamente importante al respecto titulado *Catálogo de las Marcas de Fuego encontradas en Durango*²⁵, en él se pueden consultar las diferentes marcas de fuego pertenecientes a los conventos dentro de la colección del abogado Ramírez.

Actualmente la biblioteca sigue en resguardo por la Biblioteca Pública del Estado "Ignacio Gallegos Caballero". En el año 2006, ADABI hizo un trabajo de catalogación de la colección especial, dando como resultado un CD editado en 2006 y un catálogo virtual, mismo que indica la existencia de 2,727 registros en la colección del abogado José Fernando Ramírez; 1,126 en la colección General; y 64 en la colección Márquez de Castañiza, dando un total de 3917 registros, mas no volúmenes²⁶. Pero según información de la maestra Guadalupe Duarte, encargada de la Colección Antigua de la Biblioteca Pública del Estado, ellos

23 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 285.

24 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 286.

25 Guerrero Romero, Javier, *Catálogo de las marcas de fuego encontradas en Durango*, (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Centro de Estudios de la Identidad Duranguense, 2016).

26 Catálogo consultado en: <http://koha.adabi.org.mx/cgi-bin/koha/opac-search.pl>, el día 27 de junio de 2021.

cuentan con 4,006 registros en la base de datos y 7,406 volúmenes en total en la colección, misma que contiene la colección Ramírez²⁷.

Fundación de la biblioteca pública del Estado y del Colegio Civil

La fundación de la Biblioteca Pública del Estado fue el 4 de septiembre de 1853, años antes de la fundación del Colegio Civil. El discurso de apertura de la biblioteca corrió a cargo del licenciado Francisco Gómez Palacio, subdirector de estudios e inspector de la misma y con la contestación del señor gobernador; en el discurso de apertura se destaca la importancia del acontecimiento como un acto de progreso para la instrucción pública, en beneficio del pueblo, para el aumento de su cultura y conocimiento sobre sus deberes morales y sociales, que mediante una biblioteca pública podrían adquirir sin gravamen ni sujeción alguna, ayudando esto también a alejar la ociosidad con la lectura y permitiendo con ello disipar los vicios más infames. Además, se menciona la importancia de gobernar una nación instruida para evitar la violencia y la tiranía impuesta a pueblos regidos por la ignorancia²⁸. Respecto a esto, parte del discurso del subdirector dice a la letra:

Hubo un tiempo en que los gobiernos profesaban generalmente la máxima de que una nación era tanto más fácil de regir, cuanto era mayor su ignorancia y menor el número de súbditos capaces de juzgar la conducta de los que mandaban. Hoy no hay un hombre medianamente ilustrado que

27 Información proporcionada por la maestra Guadalupe Duarte García, el día 24 de junio de 2021.

28 "La biblioteca pública", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*. 6 de septiembre de 1853.

no se halle convencido de que para gobernar a seres racionales, y hacer innecesarias e imposibles la opresión y la violencia, es forzoso procurar que el pueblo se instruya, y que cultive y ejercite su entendimiento hasta el más alto punto posible, a fin de que sea fácil conducirlo por la persuasión y el conocimiento...²⁹.

Pero el discurso del gobernador no se quedaba atrás con respecto a la observancia de las nuevas dinámicas e ideas del momento, éste decía lo siguiente:

Aplaudo muy sinceramente la apertura de este útil establecimiento, por considerarla una muestra positiva de la ilustración que siempre ha distinguido al Estado de Durango, y del patriotismo y laudable celo de los dignos ciudadanos que forman hoy la junta Sud-Directiva de estudios. Me felicito también a mí mismo porque en este día recibo una prueba irrefutable de no haberme equivocado debido a las medidas que desde los primeros días de mi gobierno tuve a bien dictar para procurar hacer fructuosos en el Estado los efectos de la ley general que creó las Sub-direcciones encargadas de la instrucción secundaria dotándoles de fondos, que bien administrados e invertidos, pueden dar con el tiempo magníficos resultados³⁰.

Todo esto estuvo ligado con la entonces nueva forma de mirar la educación y con los cambios que se estaban gestando en ese momento, que muestran que Durango iba a la vanguardia al hablar de instrucción pública y de

29 "La biblioteca pública", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*. 6 de septiembre de 1853.

30 "La biblioteca pública", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*. 6 de septiembre de 1853.

una biblioteca en beneficio de todos. Adelantándose a la Constitución de 1857, que años después se promulgó y estableció que la educación era libre.

La biblioteca prestaba servicio todos los días que no fueran feriados en un horario matutino de 9:00 a 13:00 horas, y vespertino de 16:00 a 18:00 horas durante el verano; mientras que en el invierno, durante los meses de octubre a febrero, se conservaba el mismo horario en las mañanas pero en las tardes variaba, y se abría de 15:00 a 17:00 horas³¹.

Al abrir sus puertas el 4 de septiembre de 1853, su primer director fue el señor José Gómez. Su funcionamiento se desprende del primer reglamento interior del 4 de septiembre del mismo año en mención, y publicado el día 9 de ese mes, en el cual se estipulaba que quedaba al cargo de ésta un bibliotecario nombrado por la Junta Subdirectiva de Estudios, auxiliado en sus labores por un portero o un mozo³².

Ese mismo reglamento indicaba que la biblioteca funcionaría con estantería cerrada y préstamo en sala. No debían salir los libros fuera de la biblioteca y el bibliotecario facilitaba los libros que le solicitaban mientras tomaba nota de los que se prestaban. Éste debía estar sentado en un lugar en el que pudiera vigilar la entrada y la salida de los lectores y les indicaba el lugar en que debían sentarse. Asimismo, el bibliotecario debía otorgar una fianza de 100 pesos para responder por los libros que pudieran perderse y que estaban a su cargo. Las faltas en que éste incurría debían ser vistas por un socio inspector de la misma³³.

Cada uno de los miembros de la junta se encargaba de inspeccionar, durante cuatro meses, la biblioteca para

31 "Reglamento interior de la biblioteca pública del Estado 1853", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*, viernes 9 de septiembre de 1853.

32 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...* 80.

33 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, y "Reglamento interior de la biblioteca pública del Estado 1853".

vigilar la conducta de los empleados. El orden de los libros se desconoce, aunque se supone que se agruparon por materias en los estantes, puesto que el licenciado Nicolás León indica que el licenciado Ramírez dejó inéditos unos “Apuntes para el arreglo de la biblioteca y la inteligencia de la distribución de sus volúmenes”, en los cuales se mencionaba que los libros se identificaban por medio de tarjetas con color diferente para cada materia. Sin embargo, no se conoce más que esta información al respecto³⁴.

Lo anterior se complementó con el nuevo reglamento del Colegio Civil, el 12 de junio. El nuevo documento fue suscrito por el director, el subdirector y los catedráticos Luis de la Torre, José María Hernández, Cayetano Mascareñas, Toribio Bracho y Aniceto Barraza. En él se estipularon algunas cláusulas con respecto al funcionamiento de la biblioteca del Estado que pasó a ser la biblioteca del Colegio Civil, a la que también podía asistir el público en general. Esto se estipuló en el decreto de fundación del colegio en su artículo sexto, que decía a la letra: “Art. 6º.- Se declara que pertenecen al colegio la Biblioteca del Estado (que continuará abierta al público) y la casa en que ella se encuentra”³⁵.

El Colegio Civil se fundó en 1856, algunos años después de la fundación de la biblioteca del Estado. El decreto para su fundación tiene fecha del 9 de abril de ese mismo año, fue promulgado por el gobernador y comandante general del estado de Durango, José de la Bárcena³⁶. Se estableció como Colegio de Educación Secundaria; se presume fueron estudios de educación preparatoria, y algunas clases relacionadas con el estudio de la jurisprudencia³⁷.

34 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*

35 “Gobierno del Estado”, *La Enseñanza Republicana. Periódico del gobierno del estado de Durango*, miércoles 9 de abril de 1856.

36 “Gobierno del Estado”, *La Enseñanza Republicana. Periódico del gobierno del estado de Durango*, miércoles 9 de abril de 1856.

37 Luis Carlos Quiñones, “El Colegio Civil del Estado, 1856-1872”, en *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1684-2016)*

Su inauguración se llevó a cabo el 15 de agosto de 1856³⁸, en razón o como resultado del decreto de abril del mismo año. Su primer director fue el señor José María del Regato, y subdirector el licenciado Francisco Gómez del Palacio³⁹. A lo largo de los años, el colegio vivió varias transformaciones hasta convertirse en el Instituto Juárez en 1872.

La educación que se impartía durante la primera época del Colegio Civil, según el primer reglamento del colegio de 1856, era la siguiente: instrucción preparatoria, estudios profesionales e instrucción general⁴⁰. La primera consistía en adquirir los conocimientos necesarios para entrar al estudio de una profesión científica o literaria, su periodo de estudio era de siete años y consistía en el aprendizaje de las siguientes materias: religión, gramática castellana, geografía, historia, matemáticas puras, lengua latina, lógica, metafísica, elementos de física, historia natural, idioma francés e inglés, retórica y elementos de química⁴¹. Respecto a la instrucción general, ésta se cursaba en cinco años y tenía algunas diferencias y similitudes con la instrucción preparatoria⁴².

En tanto a los estudios profesionales, solamente se podía cursar “derecho”, en acuerdo al decreto de fundación del 9 de abril⁴³, que preveía que se cursaran las materias de: derecho romano; derecho patrio, comprendiendo éste la legislación canónica, militar, mercantil y penal; derecho de gentes e intencional; derecho político y administrativo, com-

160 Aniversario del Colegio Civil del Estado (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/Instituto de Inv. Históricas, 2016), 106-107.

38 Raigosa, “Educación y...”, 160; Raigosa, *Fundación del Colegio...*, 250-251.

39 Raigosa, “Fundación del Colegio...”, 249.

40 “Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856”, art. 1, en *La Enseñanza Republicana. Periódico del gobierno del estado de Durango*, 22 de junio de 1856.

41 “Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856”, arts. 2 y 5.

42 “Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856”, art. 6.

43 “Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856”, art. 3.

prendiendo la legislación fiscal⁴⁴ y otras más, tales como cátedras de historia, economía política, francés, inglés y retórica. Cursos que se llevarían en cuatro años consecutivos. Para poder ingresar a estos estudios era necesario que el alumno comprobara haber cursado un curso de filosofía en el Seminario o en algún Colegio de la República⁴⁵.

El funcionamiento del Instituto Civil fue complicado en sus inicios, pues aunque era una institución de origen liberal y, nacida bajo estos preceptos durante sus primeros años, todavía existía la clase de religión para los alumnos de preparatoria y general⁴⁶, mientras que a los de profesional se les pedía obligatoriamente recitar el catecismo del padre Ripalda, como requisito de ingreso⁴⁷. Sin embargo, era una institución que basó sus cimientos en un grupo de personas que sentían una responsabilidad con su patria; entre los señores que contribuyeron están: Francisco Gómez Palacio, Luis de la Torre, José María Hernández, José María Barrios, José María Guerrero, Cayetano Mascareñas, Toribio Bracho, Aniceto Berraza, Mariano Pérez Gavilán, Jerónimo Hernández, José María del Regato, Ignacio Michel y Jesús Centeno⁴⁸.

El Colegio Civil de Durango sobrevivió menos de dos años, puesto que a la llegada del gobierno conservador, al mando del gobernador Heredia, éste fue cerrado para que el Colegio Seminario volviera a sus funciones hasta el año de 1859⁴⁹. Siendo hasta el 25 de enero de 1860 que

44 "Gobierno del Estado", *La Enseñanza Republicana...*, art. 2; "Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856"..., arts. 8 y 9.

45 "Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856"..., art. 11.

46 "Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856"..."Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856"..., art. 11.

47 "Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856"..., Art. 23.

48 Luis Carlos Quiñones Hernández, *Vida escolar y juventud. El Colegio Civil del Estado. 1856-1872*. (Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013), 10.

49 Beatriz Elena Valles Salas y Beatriz Corral Raigosa, *La presencia femenina en el Instituto Juárez (1872-1957)*. (Durango: Universidad

con el ánimo de volver a instaurar la educación liberal se estableció el Instituto Civil de Durango; sin embargo, días después, el 17 de febrero, la ciudad de Durango vuelve a caer en manos de los conservadores, y el gobernador interino señor José Rafael Peña decreta el 5 de abril de 1860 la clausura del recién creado Instituto del Estado. Lo anterior será revertido con el triunfo de los liberales, y el 17 de noviembre de 1860 el instituto vuelve a ser abierto⁵⁰. El recién denominado Instituto del Estado que antiguamente fue el Colegio Civil, ocupó el recién clausurado edificio del Seminario de Durango. Y a la vez sus más de 8,000 libros del seminario se incorporaron a la biblioteca pública⁵¹.

Lamentablemente, el instituto volvió a ser cerrado de 1865 a 1866, por la invasión francesa al estado, pues éstos dispusieron los capitales del instituto en favor de otros objetivos y tomaron el edificio como cuartel de los soldados franceses. El restablecimiento del instituto fue hasta el 1° de marzo de 1867, por disposición del gobernador Francisco Ortiz Zárate⁵². Para este año tenemos registrado como bibliotecario, a José María Gómez⁵³, quien como ya vimos, fue el director de la biblioteca al inaugurarse, por lo que es posible que éste la tuviera a su cargo y también desempeñara las funciones de bibliotecario, pues no hemos encontrado datos de otro responsable hasta en 1910, año en que encontramos registrado a Santiago Leal⁵⁴.

Respecto a las labores del bibliotecario, tenemos que éste estaba sujeto al reglamento expedido el 4 de septiem-

Juárez del Estado de Durango/Instituto de Investigaciones Históricas UJED, 2014), 31-32.

50 Raigosa, "Fundación del Colegio...", 256-258.

51 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 83.

52 *Memoria de la marcha de la administración pública del estado de Durango presentada el día 2 de diciembre de 1867*, 33.

53 *Memoria de la marcha de la administración pública...*, anexo núm. 25.

54 *Directorio del Estado de Durango*, (Durango: Litografía y tipografía M. Gómez, 1910), 28-29.

bre de 1853, relativo a este ramo y, además de ello debía auxiliar los trabajos de los profesores e inspectores de estudio, según lo determinara el director⁵⁵. El mencionado reglamento estipulaba, tal como ya lo señalamos, que la biblioteca debía estar a cargo de un bibliotecario que tendría a su cargo a un mozo de aseo y a un portero. Ninguna persona podía tomar libros por cuenta propia, el bibliotecario era quien tenía la responsabilidad de otorgar lo requerido por el usuario. El material se entregaba en manos del bibliotecario y estaba estrictamente prohibido hacer ruido que interrumpiera y fumar dentro de ella. Al parecer no existía préstamo a domicilio y todo debía ser consultado en sala⁵⁶.

Aunado a ello, es importante mencionar que la instrucción del colegio, además de ser impartida por los catedráticos designados de acuerdo al decreto del día 9 de abril⁵⁷, también sería dada por dos inspectores de estudio, el bibliotecario, un maestro de gimnasia, uno de música y uno de dibujo⁵⁸. En esto podemos ver la participación del bibliotecario más allá de estar en el servicio de la biblioteca; otra de las funciones importantes de éste era hacer una lista de los alumnos que asistían a la biblioteca, la cual debía pasar semanalmente a los profesores, pues era obligación de los alumnos de cursos profesionales asistir dos horas diarias a estudiar a la biblioteca⁵⁹; algunos de estos alumnos estaban exentos de la anterior obligación, en el caso de los que cursaban algunos ramos de preparatoria, pero para todos los demás era obligatorio⁶⁰.

55 “Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856...”, art. 40.

56 “Reglamento interior de la biblioteca pública del Estado 1853”...

57 El decreto menciona que mientras los fondos no fueran los suficientes para cubrir los gastos, algunas clases serían desempeñadas por personas que el gobierno designare, refiriéndose en igualdad de circunstancias a los pasantes de jurisprudencia. “Gobierno del estado” ..., 9 de abril de 1856.

58 “Reglamento del Colegio del Estado 1856...”, art. 14.

59 “Reglamento del Colegio del Estado 1856...”, arts. 20 y 21.

60 “Reglamento del Colegio del Estado 1856...”, art. 22.

Respecto al número de volúmenes existentes en la biblioteca, podemos encontrar que éstos varían de acuerdo con el año, pues bien sabemos que estos números son aproximados a la realidad, lo que nos permite saber o tener un conocimiento general de la amplitud de la biblioteca y de la temática que era de mayor relevancia para el estudio. Por desgracia, solamente localizamos los temas para el año de 1867, pero sí pudimos encontrar diversos números que revelan su amplitud en el paso de los años hasta llegar al momento histórico de la época del Porfiriato.

En sus inicios, la biblioteca contaba con 7,477 volúmenes aproximadamente, de los que el abogado Ramírez tomó 20 cajones⁶¹. Para el año de 1867, después del conflicto político, la Biblioteca Pública estaba algo disminuida por el saqueo que se dio en tiempos de la intervención francesa, pues algunos libros fueron tomados por los franceses y otros tantos los vendieron; sin embargo, aún contaba con un importante acervo de 5,040⁶² volúmenes, mismos que se distribuyen de la siguiente manera:

Derecho	2,078
Literatura	712
Historia	771
Ciencias y artes	686
Tribuna	201
Varias materias	592
Total	5,040 ⁶³

Estas mismas cifras las volvemos a encontrar años después en un informe de 1875, que reporta José Díaz Covarrubias, ministro de Justicia e Instrucción Pública.

61 Beatriz Elena Valles Salas y Beatriz Corral Raigosa, *La presencia femenina en el Instituto Juárez...*, 66.

62 Por lo cual existe un faltante de 2,455 libros en relación a la colección de origen.

63 Memoria de Zárate..., 34

Cabe señalar que estos números no contemplan los más de 8,000 volúmenes de la Biblioteca del Seminario Conciliar, que en 1860 se incorporaron a la Biblioteca Pública del Estado⁶⁴. Sin embargo, lo anterior provocó que con el paso del tiempo las bibliotecas se entremezclaran y, después, cuando cada una de ellas se fue a una nueva sede, se encontraron con que en el Seminario existen libros de la Biblioteca Pública y del Instituto Juárez, así como en la Pública libros del Seminario; de la misma forma sucedió que en la biblioteca de la Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED) se hallaron libros de la Pública y del Seminario⁶⁵.

De biblioteca del Instituto Civil a biblioteca del Instituto Juárez

Con el cambio de denominación de Instituto Civil a Instituto Juárez, que se dio en agosto de 1872, tras la muerte de Benito Juárez⁶⁶, comenzó una nueva época en el Instituto generando algunos cambios, tanto en la reglamentación como en las políticas implementadas dentro de la formación de los estudiantes, por lo cual la biblioteca viviría nuevos bríos.

Primero, cabe señalar que en 1872 el nuevo presupuesto de Ingresos y Egresos del Instituto Juárez mencionaba un sueldo mensual para el bibliotecario de 30 pesos mensuales. Sin embargo, para 1873 en la Ley de Enseñanza Pública del Estado de Durango, ya se señalaba otra cantidad; en los artículos 104 y 106, Capítulo IV perteneciente a la sección de empleados del Instituto, se menciona que debía existir un bibliotecario con un sueldo

64 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 86-89.

65 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 289.

66 *Boletín Oficial, periódico del Gobierno del Estado*, 09 de agosto de 1972.

de 25 pesos mensuales, mismo que será nombrado por la Junta directiva a propuesta del director⁶⁷. Esta ley fue importante porque señalaba que la enseñanza primaria era pública, gratuita y obligatoria, la cual sancionaba con una multa o dos o tres días de cárcel a los padres que no enviaran a sus hijos a recibir instrucción. Además, esta misma ley establecía dos institutos para la educación secundaria, uno para hombres y otro para mujeres. El Instituto Juárez era exclusivo para varones⁶⁸.

Respecto a los fondos para la enseñanza secundaria, se menciona que de la recaudación de 7% de las herencias, 2% sería para bibliotecas, 2% para útiles de cátedras y 3% para fincar⁶⁹. Respecto a la situación de las bibliotecas en la República, hacia 1875, José Díaz Covarrubias, ministro de Justicia e Instrucción Pública en el gabinete de Sebastián Lerdo de Tejada, informó, que existían 20 bibliotecas en toda la República con un total de 236,000 volúmenes entre manuscritos y obras sobre ciencias físicas y matemáticas, literatura, autores clásicos, historia, viajes, enciclopedias, etcétera⁷⁰.

Con todo lo anterior ya se habían dado los primeros pasos necesarios para una transformación más profunda dentro de la educación, y fue así como en 1876 se dictó una nueva Ley de Instrucción pública para el Estado de Durango, que estableció que los estudios en la entidad consistieron en: primaria, secundaria y profesional⁷¹. Este ordenamiento diversificó los estudios profesionales para abrir más opciones, previendo que se establecieran en la ciudad las siguientes escuelas:

1° Escuela normal

67 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 86.

68 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 86.

69 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 86.

70 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 89.

71 *La Restauración Constitucional. Periódico oficial del estado de Durango*. 30 de enero de 1876.

- 2do. Escuela de jurisprudencia
- 3ero. Escuela de ingeniería
- 4to. Escuela de medicina
- 5to. Escuela de artes⁷².

Éstas dependían del Instituto Juárez, a excepción de la Escuela Normal. En la Escuela de Jurisprudencia se cursaban las carreras de abogado, escribano o notario y agente de negocios judiciales; en la Escuela de Ingenieros, las de ingeniero en minas, ensayador o apartador de metales, ingeniero topógrafo civil y mecánico; en la Escuela de Medicina, la carrera de médico, farmacéutico, flebotomiano y partera, y en la Escuela de Artes, las clases de dibujo lineal, de estampa, de ornato, de yeso y del natural, perspectiva teórico-práctica, pintura, economía, legislación e invenciones industriales; música e instrumental y composición⁷³.

En la Ley de Instrucción Pública para el Estado de Durango de 1876, y su plan de estudios para la carrera de la abogacía, se nota cierta influencia de la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal de 1867⁷⁴, ley de suma importancia para la modernización de la educación, pues ésta permitió que la Escuela Nacional de Jurisprudencia volviera a funcionar de una manera

72 *La Restauración Constitucional. Periódico oficial del estado de Durango.* 30 de enero de 1876.

73 *La Restauración Constitucional. Periódico oficial del estado de Durango.* 30 de enero de 1876.

74 Esta ley estipulaba que la carrera de abogados se haría en seis años y las materias que llevaban eran muy similares a las plantadas en la Ley de Instrucción Pública para el Estado de Durango, a excepción de la de Derecho Eclesiástico que se eliminó en el D.F., en el plan de estudios de la Ley de Instrucción Pública para el D.F. de 1869 y que, como observamos, ya no aparece en la de Durango de 1876. Otra coincidencia importante es que en ambas leyes se contempla la carrera de notario además de la de abogado.

más constante que como lo había venido haciendo⁷⁵. De esta manera se dio un avance durante los años de 1867 a 1907, al modificarse algunas de las cátedras y eliminando las que estaban relacionadas con el antiguo régimen, tal como derecho canónico o eclesiástico, para abrir otras, más acordes con los nuevos tiempos, mismas que podemos ver en los planes de estudio vigentes en 1907⁷⁶.

Si bien en Durango el carácter eminentemente laico en el Instituto Juárez comenzó en 1875⁷⁷ con el nuevo plan de estudios, con el paso de los años se fue mejorando y para 1907 ya existía un plan de estudios reformado y más acorde con el plan que era llevado en México, en él se pueden observar modificaciones importantes, tal como la implementación de la clase de filosofía del derecho, para la carrera de abogado.

Los libros de texto que serían estudiados para la carrera en mención en el ciclo escolar de 1898, para los estudiosos de Jurisprudencia, serían los siguientes:

<p>Primer año de Derecho</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Derecho natural e historia del mismo por Arbens. • Derecho romano por Heinecio. • Reglas del derecho por Bronchorst. 	<p>Cuarto año de Derecho</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Código civil. • Derecho mercantil • Derecho constitucional por E. Ruíz
------------------------------	--	------------------------------	--

75 Lucio Mendieta y Núñez, *Historia de la Facultad de Derecho*. (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Publicaciones, 1956) 103-104.

76 Lucio Mendieta y Núñez, *Historia de la Facultad de Derecho...*, 160-161.

77 Beatriz Elena Valles Salas y Beatriz Corral Raigosa, *La presencia femenina en el Instituto Juárez...*, 38-39.

Segundo año de Derecho	<ul style="list-style-type: none"> • Derecho romano por Heinecio. • Economía política por Leroy Bolien. • Reglas del derecho. • Código de minería. 	Quinto año de derecho	<ul style="list-style-type: none"> • Código de procedimientos civiles, Pallares. • El poder judicial para procedimientos en el fuero federal. • La parte publicada del Código de procedimientos federales. • Ley de amparo. • Ley de baldíos. • Ley reglamentada de Justicia. • Derecho administrativo por Castillo Velasco.
Tercer año de Derecho	<ul style="list-style-type: none"> • Código penal • Derecho penal comparado por J.M. Lozano. • Código Civil. 	Sexto año de Derecho	<ul style="list-style-type: none"> • Derecho hipotecario comparado por J.M. Lozano. • Derecho internacional y marítimo por Blunschli. • Medicina legal por Roa Bárcena. • Código de procedimientos criminales del estado. • Código de justicia militar, Pallares en lo relativo a procedimientos criminales del fuero federal⁷⁸.

Tabla 1. Periódico Oficial del estado de Durango, 17 de octubre de 1897.

Fuente: Elaboración propia.

Los textos dan una idea de la orientación de la enseñanza jurídica y de la existencia de autores nacionales y extranjeros, así como del uso de la codificación nacional y local, misma que años atrás no existía. Por lo tanto, es posible ver que los procesos de modernización educativos iban de la mano con los procesos de actualización del derecho. Sin embargo, se puede observar, al igual que en la Escuela Nacional de Jurisprudencia⁷⁹, la pobreza doctri-

⁷⁸ Periódico Oficial del estado de Durango, 17 de octubre de 1897.

⁷⁹ Lucio Mendieta y Núñez, *Historia de la Facultad de Derecho...*, 111.

naría en la materia de procedimientos civiles y derecho civil, asignatura importante, pero que en sus contenidos solamente se indicaban códigos, lo cual también era un avance importante por la existencia de éstos.

Además, en los textos localizados encontramos que existían libros escritos cuya autoría provenía de profesores de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Este hecho nos habla de un crecimiento intelectual en la cultura mexicana que se extendía a las diferentes localidades del país. Y aunque solamente identificamos que cuatro de los textos que fueron llevados en el Instituto Juárez coinciden con los de ellos, es importante mencionarlos para conocer la influencia que éstos ejercían en el Instituto y en sus estudiantes. Entre los libros de estos autores encontramos:

- *Ensayo sobre el Derecho Administrativo Mexicano* del Lic. José María del Castillo Velasco. México, 1874. Taller de Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres.
- *Derecho Hipotecario Comparado* del Lic. José María Lozano. Obra escrita en forma de lecciones para el uso de los alumnos de la Escuela Especial de Jurisprudencia. México. 1873. Imprenta de J.M. Aguilar y Ortiz. Calle de Santo Domingo No. 5. 1 vol. 22 x 15 cm., con 288 pp. de texto, más 399 pp. que contienen los preceptos de la materia de los códigos extranjeros y 11 pp. de índice.
- (Del mismo autor). *Derecho penal Comparado*. México. Imprenta del Comercio, de Nabor Chávez. Calle Cordobanes, Núm. 8. 1874. 1 vol., 22 x 15 cm. con 850 p.
- *Derecho Constitucional*. Del Lic. Eduardo Ruiz. Profesor del ramo en la Escuela nacional de Jurisprudencia⁸⁰.

80 Lucio Mendieta y Núñez, *Historia de la Facultad de Derecho...*, 137-141.

No obstante; se dice que las obras de la literatura jurídica del siglo XIX en México estaban escritas con una exagerada verbosidad y en un estilo grandilocuente, existiendo pocas las que se salvan de esas formas. Respecto a las escritas a principios de siglo XX, se dice que seguían la misma línea que las escritas un siglo atrás⁸¹. Es claro que el proceso llevaría algunos años para modificar la forma y el estilo de estos autores, influenciados por el positivismo y los autores franceses.

Y fue en esta época, el 26 de diciembre de 1889, que el licenciado Manuel Cruzado, miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, leyó el ensayo titulado "Discurso sobre el origen de las bibliotecas públicas existentes en la república mexicana", obra realizada gracias a la información proporcionada por los diferentes gobernadores de la república y discurso que le permitió entrar a dicha asociación. En él menciona lo relacionado a la biblioteca de Durango, con la información remitida por el doctor Carlos Santa María, y dice lo siguiente:

La biblioteca tiene en la actualidad 6,000 volúmenes... está a cargo de un bibliotecario que disfruta anualmente de 360 pesos de sueldo, y está dividida en las selecciones siguientes: Jurisprudencia, Ciencias y Artes, Historia y Literatura. Concurren diariamente de 10 a 12 individuos. Está abierta todos los días útiles de 9 y media a las 2 y de las 4 a las 6 pm.

La biblioteca no tiene subsidio alguno para la compra de libros, no obstante que muchas obras están truncas, merced al lastimoso saqueo que sufrió en tiempo de la ocupación francesa.

Por otra parte, desde que se estableció hasta fines de octubre de 1881, no se había adquirido un solo libro nuevo, lo que ha hecho que no sea tan útil

81 Lucio Mendieta y Núñez, *Historia de la Facultad de Derecho...*, 140.

como debiera para el estudio de aquellos ramos del saber en que últimamente se han hecho importantes adelantos⁸².

Como podemos observar, aunque existió un ligero aumento en el número de libros reportados en 1875 –de 5,022 a 6,000–, todavía se menciona una problemática con respecto a la falta de nuevos libros, de acuerdo con los tiempos que se estaban viviendo y a la generación del nuevo conocimiento. Y aquí cabe señalar que el crecimiento de la biblioteca siguió dándose, aunque de manera leve; para el año de 1902, se reportó un aumento de 99 volúmenes, y de 1903 a 1904 un aumento de 321 más⁸³. Lamentablemente, esto no se ve reflejado en el informe del gobernador en 1906, puesto que para ese año en que se reportó la existencia de tres bibliotecas, la del Instituto Juárez contaba con 5,975 volúmenes, unos cuantos menos que los reportados pocos años atrás; la del Seminario Conciliar con 8,200 volúmenes, y la Biblioteca Americana con 600 volúmenes⁸⁴.

Respecto al número de usuarios, es destacable mencionar que tenían un número importante de ellos, pues de 1902 a 1903 se registró un número de usuarios considerable, estimado en 6,080. Pero eso no fue lo único que aumentó, también el salario del bibliotecario se vio incrementado a 40 pesos mensuales⁸⁵. Para concluir podemos decir que en esos años salieron algunas leyes más relacionadas con la educación y en ellas se mencionaba información relativa a bibliotecas, entre éstas la de 1892 y la de 1904, mismas que complementaron o confirmaron lo que anteriormente se había establecido.

82 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 89-90.

83 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 91.

84 *Anuario Estadístico del Estado de Durango*, Durango, Imprenta del Gobierno, 1907.

85 Ana María León de Palacios, *Historia de las bibliotecas...*, 91.

Conclusiones

Las bibliotecas tienen su propio canto, ritmo y forma de crecer. La situación política y social es un factor primordial para su desarrollo, al igual que contar con su bibliotecario. Pero a pesar de todo, las bibliotecas nos dan respuestas, aunque parezcan estar llenas de silencios. Durante el siglo XIX, tal y como vimos a lo largo del capítulo, pudimos observar que en Durango éstas fueron creciendo junto a los diferentes vaivenes que se vivían en México. De lo que no cabe duda, es que las bibliotecas fueron fortaleciéndose a la par que la educación.

Si bien a inicios de siglo muchas de las bibliotecas conventuales fueron devastadas, otras más se formaron. Tal fue el caso de la biblioteca Pública del Estado de Durango, misma que ayudó a conservar la biblioteca del Seminario Conciliar, que tiempo después volvería a su lugar de origen. Como pudimos observar, el nacimiento de la biblioteca pública surgió gracias a la compra de la espléndida biblioteca del abogado Ramírez, lo cual nos muestra la importancia de las bibliotecas personales que, en este caso, salvó y ayudó a uno de los principales proyectos locales que se entrelazaba con el proyecto de progreso de la nación, dando así un paso sumamente importante para la formación de las nuevas instituciones educativas que surgirían en ese siglo, y no solamente a la creación de nuevos lectores, sino también la oportunidad de formar nuevos profesionistas.

Asimismo, esto nos mostró no sólo el número de libros existentes en dicha biblioteca y las principales labores del bibliotecario, sino también la primera bibliografía que los estudiantes de derecho llevaban a clases y que en algunos casos coincidía con la llevada en el centro del país. En fin, con el texto se pretendió dar un breve recorrido a lo que fue la biblioteca más importante del siglo XIX en Durango.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Camacho Sandoval, Salvador y Padilla Rangel, Yolanda. *Vaivenes de Utopía. Historia de la educación en Aguascalientes en el siglo xx*, 2 vols. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes/SEP, 2002.
- Guerrero Romero, Javier. *Catálogo de las marcas de fuego encontradas en Durango*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Centro de Estudios de la Identidad Duranguense, 2016.
- _____. *Impresos Duranguenses del siglo XIX, 1822-1850*. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/Centro de la Identidad Duranguense/Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos del Estado de Durango, 2014.
- León de Palacios, Ana María. *Historia de las bibliotecas en Durango*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección General de Bibliotecas México, 1993.
- Mayer Celis, Leticia. *Un crimen en Durango en el siglo XIX. Doña Nepomucena Alcalde y el terrible asesinato de su marido*. México: El Colegio de México, 2019.
- Mendieta y Núñez, Lucio. *Historia de la Facultad de Derecho*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Publicaciones, 1956.
- Quiñones Hernández, Luis Carlos. *Vida escolar y juventud. El Colegio Civil del Estado. 1856-1872*. México: Universidad Juárez del Estado de Durango, 2013.
- _____. "El Colegio Civil del Estado, 1856-1872". En *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1684-2016) 160 Aniversario del Colegio Civil del Estado*, 106-107. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango/Instituto de Inv. Históricas, 2016.

- Ramírez, José Fernando. *Noticias históricas y estadísticas de Durango, 1849-1850*. México: Ed. Facsimilar, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Juárez del Estado de Durango, 2001.
- Raigosa Gómez, Tania Celiset. *Textos de la Nueva Vizcaya, documentos para la historia de Chihuahua y Durango. El lado oscuro de la justicia. Defensa del abogado José Fernando Ramírez en el juicio de doña Nepomuceno Alcalde, acusada de parricidio en Durango en 1835*, núm. 10. Chihuahua: Unidad de Estudios Históricos y Sociales extensión Chihuahua/Instituto de Ciencias sociales y Administración de UACJ, 2006.
- . “El Colegio de Abogados en Durango, 1833-1835”, *Revista Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, Núm. 4 (2012): 141-162.
- Raigosa Reyna, Pedro. “Educación y cultura en Durango (1877-1910)”. En Gloria Estela Cano y Mario Cerutti (coord.), *Porfiriato y Revolución en Durango*. Durango, México: Universidad Juárez del Estado de Durango/ Instituto de Investigaciones Históricas UJED, 1999.
- . “Fundación del Colegio Civil 1856: Ensayo de la educación en Durango en el siglo XIX”. En Enrique Arrieta Silva y Pedro Raigosa Reyna, *Vientos de eternidad. Una aproximación al Colegio Civil del Estado de Durango y dos al Instituto Juárez*. Durango, México: Universidad Juárez del Estado de Durango/Museo Regional de Durango-UJED “Ángel Rodríguez Solórzano”, 2006.
- Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Sepúlveda, César. “José Fernando Ramírez. Estancia y muerte en Bonn 1867-1871”. *Secuencia*, núm. 8 (1987): 24-41.
- Valles Salas Beatriz Elena y Corral Raigosa, Beatriz. *La presencia femenina en el Instituto Juárez (1872-1957)*. Durango, México: Universidad Juárez del Estado de

Durango/Instituto de Investigaciones Históricas
UJED, 2014.

Documentos de la época

Anuario Estadístico del Estado de Durango, Durango, Imprenta del Gobierno, 1907.

Directorio del Estado de Durango, 1910. Durango: Litografía y tipografía M. Gómez.

Memoria de la marcha de la administración pública del estado de Durango presentada el día 2 de diciembre de 1867 a la legislatura del mismo estado por su gobernador interino C. general Francisco Ortiz de Zarate. Durango, México: Imprenta del gobierno a cargo de M. Gómez, 1867.

"La biblioteca pública", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*. 6 de septiembre de 1853.

"Reglamento interior de la biblioteca pública del Estado 1853", *El Registro Oficial. Periódico del gobierno del estado de Durango*, viernes 9 de septiembre de 1853.

"Gobierno del Estado", *La Enseñanza Republicana. Periódico del gobierno del estado de Durango*, miércoles 9 de abril de 1856.

"Reglamento del Colegio del Estado de Durango 1856", en *La Enseñanza Republicana. Periódico del gobierno del estado de Durango*, 22 de junio de 1856.

La Restauración Constitucional. Periódico oficial del estado de Durango. 30 de enero de 1876.

Periódico Oficial del estado de Durango, 17 de octubre de 1897.

La consolidación de la empresa editorial en Monterrey, 1860-1874

Felipe Bárcenas García

Posdoctorante del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM)

Seminario Interdisciplinario de Bibliología

Durante el siglo XIX, la imprenta se desarrolló a ritmos diferentes en México. Mientras que en ciudades como Guadalajara o la capital de la república se establecieron talleres donde se publicaron periódicos de renombre nacional desde la década de 1820, en Monterrey, Nuevo León, las actividades editoriales tuvieron un débil desempeño: fue hasta los años setenta cuando consiguieron constituirse como un negocio estable y rentable.

Este panorama se explica si consideramos que hacia 1850 la capital nuevoleonesa contaba con apenas 13,534 habitantes aproximadamente y su economía se sustentaba sobre todo en actividades agropecuarias. Además, el mal estado de los caminos aunado al deficiente sistema de correos dificultaba la circulación de impresos desde otras latitudes, así como la compra constante del material de imprenta necesario para mantener en funcionamiento

un taller¹. Sin embargo, durante 1855-1864 Monterrey se convirtió en el eje mercantil de una vasta área del noreste mexicano², circunstancia que permitió el desenvolvimiento del ámbito editorial en la década de 1870, toda vez que pequeños y grandes comerciantes demandaron productos, así como servicios de imprenta.

En este trabajo se analiza la consolidación de la empresa editorial regiomontana a través de la trayectoria de los hermanos Desiderio y Alfonso Lagrange, franceses radicados en Monterrey desde 1860. Conscientes de las posibilidades de negocio que representaba la cultura de la imprenta para una región en proceso de expansión mercantil, los Lagrange invirtieron una parte de su capital en la fundación de la "Tipografía del Comercio", la cual comenzó a operar en 1874 y, a diferencia de las imprentas que le precedieron, fue lucrativa y se mantuvo en funcionamiento por décadas.

El arribo de los Lagrange a Monterrey

Tras la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo (1848), el reajuste de la frontera entre México y Estados Unidos fue un aliciente para llevar a cabo múltiples actividades económicas en el noreste del país, sobre todo por la posición privilegiada para el comercio binacional. Mercaderes mexicanos y estadounidenses concurrieron en las zonas

1 Entre 1824-1867 únicamente se imprimieron alrededor de 4 libros y 10 periódicos, estos últimos tuvieron una duración efímera. Héctor González, *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa* (Monterrey, Nuevo León: La Biblioteca de Nuevo León, 1993), 145-167.

2 Mario Cerutti, "El préstamo prebancario en el noreste de México: La actividad de los grandes comerciantes de Monterrey (1855-1890)", en Leonor Ludlow y Carlos Marichal (coords.), *La banca en México, 1820-1920* (Ciudad de México: Instituto Mora, El Colegio de Michoacán, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1998), 53.

aledañas al Río Bravo; en ambos lados fueron fundadas varias ciudades, como Reynosa y Nuevo Laredo³.

En 1858, el gobierno de Tamaulipas estableció una zona de excepción fiscal, que abarcaba los municipios fronterizos de la entidad (alcanzando en la práctica parte de Nuevo León). En esta zona libre, la población estaba exenta del pago del impuesto de consumo sobre los artículos extranjeros que ingresaban al país. Tal situación propició que numerosos hombres de negocios se trasladaran a la frontera mexicana, con la intención de constituirse como intermediarios del comercio binacional⁴.

Los intercambios mercantiles entre México y el vecino país del norte se intensificaron hacia 1862, cuando estalló la guerra de secesión estadounidense, porque el bloqueo portuario que Abraham Lincoln impuso a los estados confederados provocó que estos últimos transportaran su producción algodonera por el noreste mexicano y la exportaran desde el puerto de Matamoros. A la vez, Coahuila-Nuevo León (unificados en un solo estado entre 1855-1864) y Tamaulipas abastecieron de plomo, plata, productos manufacturados y alimentos a las entidades confederadas⁵. En consecuencia, comenzó a conformarse “un espacio económico común en torno al Bravo, un espacio binacional que habría de reforzarse en déca-

3 María Aparecida Lopes, “El intercambio en la frontera norte de México: comercio internacional en el ámbito regional, 1850-1884”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 73 (2009), 63-84.

4 Octavio Herrera Pérez, *La zona libre: excepción fiscal y conformación histórica de la frontera norte de México* (Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2004), 122-123.

5 Mario Cerutti. “Comercio, guerras y capitales en torno al río Bravo”, en Mario Cerutti, y Miguel González Quiroga (comp.), *El norte de México y Texas (1848-1880): Comercio, capitales y trabajadores en una economía de frontera* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1999), 54-58.

das posteriores”, enlazado por un circuito mercantil que iba de Piedras Negras a Matamoros⁶.

Monterrey era el centro político más importante del noreste mexicano, desde el cual Santiago Vidaurri, cacique y gobernador de Coahuila-Nuevo León, controló el comercio regional. Diversos mercaderes extranjeros decidieron administrar desde ahí sus negocios establecidos en otras localidades de la región. Por ejemplo, en los años sesenta, el español Mariano Hernández, dueño y socio de las casas mercantiles “Hernández Hermanos y Cía.” y “Hernández Hermanos Sucesores”, fijó su base de operaciones en la capital nuevoleonense, pero tuvo oficinas en Matamoros y Brownsville. En la misma década, el irlandés Patricio Milmo, yerno de Vidaurri, afincó su comercio “Patricio Milmo y Cía.” en Monterrey, el cual contó con sucursales en Matamoros y Piedras Negras⁷.

Durante 1855-1864, una actividad que resultó lucrativa para los hombres de negocios en el noreste de México fue el otorgamiento de créditos y préstamos en efectivo a Vidaurri, quien recurrió a diversas fuentes de recursos para sufragar los elevados gastos militares que caracterizaron a su administración. El lanzamiento del Plan de Tacubaya y la intervención francesa provocaron que los cargos a la tesorería estatal incrementaran. Como compensación a todos aquellos comerciantes que solventaran los gastos de gobierno, se concedieron rebajas arancelarias significativas para importar mercancías a través de distintas aduanas de Coahuila y Tamaulipas que eran controladas por Vidaurri⁸.

6 Mario Cerutti, “Estudio introductorio”, en Mario Cerutti y Miguel González Quiroga (comp.), *Frontera e historia económica: Texas y el Norte de México, 1850-1865* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1993), 10.

7 Mario Cerutti, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)* (Ciudad de México: Claves Latinoamericanas, 1983), 18-22.

8 Cerutti, “El préstamo prebancario en el noreste de México: La actividad de los grandes comerciantes de Monterrey (1855-1890)”, 53-55.

El comercio binacional y el financiamiento de la deuda de la administración vidaurrista (así como de pequeños y medianos mercaderes) propiciaron que a partir de la segunda mitad del siglo XIX la economía de la región entrara en una fase de acumulación de capitales, los cuales se concentraron en Monterrey. Según Mario Cerutti, hacia la década de 1870, una vez agotado el ciclo intenso de guerras, “para la burguesía en formación [...] emergieron posibilidades diferentes para el uso y reproducción ampliada de sus recursos”⁹. El dinero adquirido por los hombres de negocios fue utilizado para impulsar una variedad de actividades económicas, entre las cuales figuró la imprenta.

Como parte del flujo migratorio de comerciantes que arribó al noreste del país después de la guerra México-Estados Unidos, en 1860 llegaron a Monterrey los hermanos franceses Alfonso y Desiderio Lagrange, quienes destacarían por su papel como impulsores del ámbito editorial regiomontano. Su trayectoria empresarial exhibe cómo el desenvolvimiento de la imprenta regiomontana respondió a las dinámicas económicas de la época.

En el siguiente apartado explicaré la inmersión de los Lagrange en el mundo de la cultura impresa tras su llegada a Monterrey. Para llevar a cabo esta labor, se estimará que Alfonso y Desiderio operaron en el noreste de México de manera semejante a los prominentes comerciantes tanto nacionales como extranjeros que se establecieron en la capital nuevoleonense durante la segunda mitad del siglo XIX.

La “Tipografía del Comercio”

Proveniente del departamento de Jura, Francia, Alfonso Lagrange arribó a Monterrey en 1860 acompañado de su hermano menor Desiderio, cuando este último contaba con once años. Así como los numerosos extranjeros afin-

9 Cerutti, “El préstamo prebancario en el noreste de México...”, 59.

cados en el norte oriental del país a partir de la segunda mitad del siglo XIX, llegó a la capital nuevoleonese para trabajar como representante comercial de un negocio ya establecido, la “Mercería Francesa”, propiedad del mercader gallo Salvador Jarrié¹⁰.

Inicialmente, Alfonso se encargó de cobrar los préstamos otorgados por el establecimiento de Jarrié a pequeños y medianos comerciantes. Sin embargo, conforme avanzaron los años sesenta, se asoció con la firma “J. Jarrié y Compañía, Sucesores”, fue contratado como apoderado de otros personajes y, para el ocaso de la década, se encontraba realizando empréstitos por cuenta propia.¹¹ Fue quizás el clima favorable para desarrollar negocios el motivo por el cual los hermanos Lagrange decidieron trasladar a Monterrey todo su capital desde Francia y constituir su propia casa mercantil¹².

El 10 de julio de 1860, los Lagrange notificaron al Ayuntamiento de Monterrey, que contaban con un surtido de mercería con valor en París de 13,632 francos, equivalente a un monto total de capital en giro de 3,926.52 reales. Con estos recursos, bajo la denominación “A. Lagrange y Hno.”, Alfonso y Desiderio fundaron el 15 de julio de 1869 una mercería en la calle del Comercio número 36¹³. Evidentemente, los hermanos galos no estaban probando suerte en el mundo mercantil, era un ámbito que ya conocían tanto en Francia como en el noreste de México. Tampoco fue casualidad que hayan decidido fundar una mercería, pues Alfonso tenía experiencia en la administración de ese tipo de establecimientos.

Las mercerías del siglo XIX, según el diccionario de autoridades de Aniceto de Pagés, se encargaban del co-

10 AGENL, *Catálogo de protocolos notariales de Tomás Pacheco, 1856-1865*, 164.

11 AGENL, *Catálogo de protocolos notariales de Tomás Pacheco, 1866-1870*, 18, 109, 132, 171.

12 AHM, ramo civil, volumen 293, expediente 44.

13 AHM, ramo misceláneo, volumen 84, expediente 9.

mercio de cosas menudas y de poco valor, como alfileres, botones, cintas, comestibles, aceite o jabón¹⁴. En el México decimonónico, éstas también ofrecían artículos manufacturados y de novedad, entre ellos, impresos. Uno de los primeros contactos de los hermanos Lagrange con el mundo editorial –que he logrado documentar– está relacionado precisamente con su mercería: en 1875, fue uno de los tres sitios en los cuales se vendió oficialmente el libro *Reglas de Urbanidad en verso y algunas fábulas de Esopo, traducidas del latín y puestas en sonetos castellanos*, escrito por el secretario de gobierno Juan de Dios Villalón y adoptado por decreto gubernamental como texto obligatorio en las escuelas primarias¹⁵. Posteriormente, en 1876, “A Lagrange y Hno.” consiguió firmar un acuerdo con el Ayuntamiento de Monterrey para abastecer a los institutos educativos de libros (muy probablemente del título de Villalón)¹⁶.

No es fortuito que los hermanos Lagrange hayan incursionado en el comercio libresco a través de su mercería. A mediados de los años setenta, el libro escolar auguraba un mercado potencial debido al incremento de las instituciones educativas en la entidad, particularmente en la capital nuevoleonesa. En 1873, el gobierno del estado censó 138 establecimientos educativos para niños y 33 para niñas, señalando que había 70 escuelas más en relación con el año anterior; además, informó que “han aumentado las escuelas públicas, en virtud de las excitativas

14 Aniceto de Pagés de Puig, *Gran diccionario de la lengua castellana (de autoridades), con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos, ordenados con arreglo a la última edición de la Real Academia Española y enriquecido con numerosas voces, acepciones, frases y refranes que no constan en ningún otro diccionario, tomo tercero* (Barcelona, España: Fomento comercial del libro, 1902), 162.

15 AGENL, *Periódico Oficial*, 20 de febrero de 1875, p. 4. Los otros dos puntos de expendio del libro de Villalón eran: la agencia de publicaciones de Jesús M. Margañ, y la librería “El libro Mayor”.

16 AHM, ramo actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1877/052.

del Gobierno a los Ayuntamientos para que atiendan preferentemente esa noble institución”¹⁷. Al respecto, en el *Periódico Oficial* de Nuevo León se publicó que: “Después de D.F., Nuevo León ocupa el segundo lugar entre los estados por el número de escuelas, según lo coloca el ministro de instrucción pública en su memoria”¹⁸. Por otra parte, *El Progreso* de Matamoros afirmaba: “Nuevo León es el Estado modelo fronterizo [...] Lo que más [...] hace saltar de placer nuestro corazón, es el desarrollo y adelanto que cada día tiene allí la educación pública, primaria y secundaria”¹⁹.

Las evidencias indican que la venta de textos escolares a pequeña escala fue una actividad recurrente en la trayectoria comercial de Alfonso y Desiderio. No obstante, fueron las labores editoriales desarrolladas por ellos las que popularizaron el apellido Lagrange.

En 1874, los hermanos tomaron la decisión de establecer su propia imprenta: la “Tipografía del Comercio”. Aunque ambos eran dueños de ella, Desiderio fue el impresor-editor responsable de administrarla. El taller se instaló inicialmente en el número 4 de la Plaza del Comercio, pero al poco tiempo fue trasladado a la calle de Puebla número 3. Este fue el comienzo de una fructífera empresa editorial que operó –hasta donde he podido rastrear– durante 29 años de manera casi ininterrumpida (dejó de funcionar momentáneamente en 1886 debido al

17 AGENL, *Memoria que el gobierno del estado de Nuevo León presentó al soberano congreso del mismo, y que fue leída por el Secretario del despacho en la sesión del 21 de septiembre de 1874, sobre el estado de los ramos de la administración pública*, Monterrey, Imprenta del Progreso, a cargo de Domingo Ortiz, Calle de San Francisco número 52, 1874, 15.

18 AGENL, *Periódico Oficial*, 27 de febrero de 1875, 3.

19 AGENL, *Periódico Oficial*, 5 de mayo de 1875, 4.

encarcelamiento de Desiderio), lo que ninguna otra imprenta había logrado antes²⁰.

De acuerdo con Isidro Vizcaya, la “Tipografía del Comercio” empezó a funcionar con una “prensita” operada manualmente. Sin embargo, “en el curso de los siguientes años [Alfonso y Desiderio] fueron introduciendo tantos aparatos para trabajos de litografía, fotolitografía y estereotipa, que personas conocedoras aseguraban que en toda la república, sólo un periódico de la ciudad de México que se llamaba *El Artista* hacía trabajos similares a los de los señores Lagrange”²¹.

Tal y como la mayoría de las firmas de la región, la imprenta de la calle de Puebla fue de naturaleza familiar, administrada directamente por los propietarios y vinculada al patrimonio de la familia. Como ya señalé anteriormente, el capital total de los Lagrange era de 3,926.52 reales. Según Laura Solares Robles, una imprenta a mediados del siglo XIX costaba alrededor de 4,000 reales²². Teniendo en cuenta que los hermanos Galos invirtieron sólo una parte de sus bienes para establecer su taller, puede deducirse que éste fue pequeño, pero relevante para Monterrey. Aun así, es posible hablar de los Lagrange en

20 Desiderio fue encarcelado en 1886 porque los miembros del Ayuntamiento de Cadereyta Jiménez (Nuevo León) lo acusaron de ultraje, debido a que publicó en *La Revista de Monterrey* un artículo sin firma, en el cual se afirmaba que dicho Cabildo extorsionaba a los ciudadanos para el pago de contribuciones, y toleraba que distintas escuelas permanecieran cerradas. AGENL, fondo industria y comercio, 1826-1898, caja núm. 1.

21 Isidro Vizcaya Canales, 1882: *Crónica de un año memorable* (Monterrey, Nuevo León, México: Archivo General del Estado de Nuevo León, 1998), 76.

22 Laura Solares Robles, “La aventura editorial de Mariano Galván Rivera. Un empresario del siglo XIX”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855* (Ciudad de México: Instituto Mora, 2003), 54.

términos empresariales. Un empresario es quien dirige o ejecuta innovaciones en:

1) La introducción de un nuevo bien –esto es, uno con el que no se hayan familiarizado los consumidores– o de una nueva calidad de un bien. 2) La introducción de un nuevo método de producción, esto es, de uno no probado por la experiencia en la rama de la manufactura de que se trate [...] 3) La apertura de un nuevo mercado, esto es, un mercado en el cual no haya entrado la rama especial de la manufactura del país de que se trate [...] 4) La conquista de una nueva fuente de aprovisionamiento de materias primas o de bienes semimanufacturados [...] La creación de una nueva organización de cualquier industria, como la de una posición de monopolio [...] o bien la anulación de una posición de monopolio existente²³.

Desde esta concepción aludo a los Lagrange como empresarios y a su imprenta como empresa. Si bien, la “Tipografía del Comercio” no constituyó una gran unidad económica, consiguió impulsar el sector editorial regional.

Los primeros proyectos editoriales emprendidos por Desiderio (que he documentado) son *Discurso pronunciado el 16 de septiembre 1874, por el ciudadano Dr. J. Eleuterio González*²⁴ y *Roma y el evangelio. Estudios Filosóficos-religiosos, teórico-prácticos, publicados por el Círculo Cristiano-Espiritista de Lérida, y reimpresso por el Círculo*

23 Joseph Schumpeter, *Teoría del desenvolvimiento económico. Una investigación sobre ganancias, capital, crédito, interés y ciclo económico* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 77.

24 *Discurso pronunciado el 16 de septiembre 1874, por el ciudadano Dr. J. Eleuterio González* (Monterrey, Nuevo León, México: Tipografía del Comercio, Plaza del Comercio núm. 4, 1874).

*Espírita "Buena Esperanza" de Monterrey*²⁵. Hacia 1878 comenzó a editar periódicos.

Una parte de las ganancias del taller recayeron en la venta de pequeños impresos, como facturas u hojas sueltas, que solían adornarse con imágenes. Los Lagrange equiparon su imprenta con una prensa litográfica, la cual no sólo sirvió para brindar servicios de ilustración a los comerciantes de Monterrey, sino también para decorar los recibos de pago de la empresa.

Durante el siglo XIX, la litografía fue una de las técnicas más utilizadas para imprimir imágenes en numerosos soportes, principalmente de naturaleza mercantil: periódicos, almanaques, etiquetas para todo tipo de artículos embotellados (por ejemplo, vinos, fármacos o perfumes), facturas, letras de cambio, papel para cigarrillos, cajas de cartón, entre otros²⁶. En una ciudad como Monterrey, que transitaba hacia una economía comercial, los quehaceres litográficos resultaban un negocio prometedor. Esta situación permite observar que los Lagrange buscaron atraer al sector mercantil, un grupo que día a día cobraba relevancia y representaba un consumidor potencial de productos impresos.

Otro rubro en el que los hermanos franceses incurrieron a través de su imprenta fue el comercio de papel, lo cual no es de extrañar. La mayoría de los impresores decimonónicos del país aprovecharon su contacto con las industrias papeleras, ya fuesen nacionales o extranjeras, para vender distintos tipos de folios²⁷. Del mismo modo,

25 *Roma y el evangelio. Estudios filosóficos-religiosos, teórico-prácticos, publicados por el Círculo Cristiano-Espiritista de Lérida, y reimpresso por el Círculo Espírita "Buena Esperanza" de Monterrey* (Monterrey, Nuevo León, México: A. Lagrange y Hno., Tipografía del Comercio, Plaza del Comercio núm. 4, 1876).

26 Eugenio Maillfert, *Directorio del comercio del Imperio Mexicano* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1992).

27 José Ortiz Monasterio, "La Revolución de la lectura durante el siglo XIX en México", *Historias. Revista de la Dirección de Estudios*

Alfonso y Desiderio fungieron como intermediarios entre los fabricantes de papel y la sociedad regiomontana.

Cabe señalar que en 1884, diversos periódicos de la Ciudad de México anunciaron que los Lagrange pensaban instaurar en Monterrey una fábrica de papel, y que inclusive el gobierno estatal ya los había exentado del pago de impuestos por el término de diez años²⁸. Sin embargo, por razones que por el momento no puedo demostrar, el proyecto no se concretó. Si se me permite especular, es posible que el motivo tuviese que ver con una crisis económica experimentada por la “Tipografía del Comercio” ese mismo año, ocasionada por una ley postal que obligaba a los editores a pagar altos impuestos por las suscripciones distribuidas en el país y en el extranjero. Que Alfonso y Desiderio hayan pensado en producir la materia prima con la cual seguramente hubieran abastecido su taller, además de otros comercios del noreste, es sintomático de su faceta empresarial y de cómo intentaron controlar todas las aristas del ramo editorial. Este tipo de práctica de negocios se observa nítidamente hasta principios del siglo xx, cuando las familias Garza-Sada fundaron una fábrica de corcholatas metálicas y otra de vidrio, con el propósito de aprovisionar una cervecería que habían fundado en 1890 (la “Cervecería Cuauhtémoc”).

El hecho de que los Lagrange vendieran papel en su taller y ejercieran la litografía permite deducir que poseían la maquinaria adecuada para cortar folios, etiquetas, facturas, volantes, hojas sueltas, entre otros productos, según las necesidades de una población cada vez más urbana y demandante de productos de imprenta. A principios de los años ochenta, Monterrey contaba con 324 talleres y pequeñas fábricas, 1,329 operarios que tra-

Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 60 (2005): 64.

28 *El Nacional*, 4 de enero de 1884, p. 3. *El Tiempo*, 17 de enero de 1884. *La Voz de México*, 17 de enero de 1884, p. 3.

bajaban en dos molinos de trigo, seis fábricas de fideos, una de cerillos, otra de cajas de fierro laminado, dos de hielo, una más de ácidos sulfúricos, dos aserraderos, doce hojalaterías, cuarenta y dos carpinterías, veinticinco herrerías, cuarenta y dos zapaterías, catorce talabarterías, diez tenerías, otras tantas platerías, tres cobrerías y cuatro alfarerías²⁹. Este contexto ayuda a entender por qué era relevante una imprenta en la década de 1880.

En el taller de Alfonso y Desiderio se editaron periódicos, folletos, libros escolares, novelas, códigos penales y civiles, memorias gubernamentales, reglamentos para instancias privadas, un calendario, así como boletas y diplomas para instituciones de educación. Toda esta producción advierte que la "Tipografía del Comercio" no se especializó en un solo tipo de impreso, sino que buscó abarcar múltiples aspectos de la vida cotidiana.

Inicialmente, la "Tipografía del Comercio" debe entenderse como un ramo más de los múltiples rubros administrados por la firma "A. Lagrange y Hno.", dependiente económicamente de los recursos generados en otros ámbitos. Con dicha denominación mercantil, los hermanos galos también ejercieron comercialmente la litografía, así como la fotografía, según he constatado en la publicidad de la época, en los comprobantes de pago utilizados por la empresa y en el sello comercial que estamparon en algunos de sus productos³⁰.

En el siglo XIX, era complicado mantener un negocio rentable únicamente a través de la producción y venta de material impreso, dados los altos costos de producción y el reducido público lector. Por esta razón, las labores tipográficas solían complementarse con otras faenas,

29 José Fuentes Mares, "Monterrey a comienzos de los ochenta", en Celso Garza Guajardo (comp.), *Nuevo León, textos de su historia*, tomo II (Ciudad de México: Instituto Mora, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1989), 6-7.

30 AHM, ramo misceláneo, vol. 315, expediente 20.

generalmente relacionadas con el ramo editorial. Por ejemplo, Mariano Galván, reconocido impresor de la ciudad de México, era editor y librero, vendió en su taller anteojos, microscopios, partituras, bacías de metal para barberos, herramientas para encuadernadores, láminas con imágenes religiosas, cadenas de acero para el cuello y relojes con sellos³¹. Así, no es de extrañarse que los Lagrange desempeñaran múltiples actividades en su taller: expendieron libros, papel, máquinas de escribir y ofrecieron servicios de litografía; además, en la “Tipografía del Comercio” estampaban su sello comercial en las fotografías que vendían en una galería que instalaron en la calle Hidalgo.

Héctor González afirma que, en 1875, Alfonso y Desiderio establecieron una librería en la esquina noreste de las actuales calles Morelos y Galeana, llamada “Librería Central”, pero no he localizado documentos que lo demuestren. Si González está en lo correcto, la librería debió tener una corta existencia, porque en los años ochenta la “Tipografía del Comercio” figuraba como el único sitio utilizado por los Lagrange para la venta de libros.

Los primeros periódicos editados en la “Tipografía del Comercio” por Desiderio fueron *El Horario* (1878) y *Flores y Frutos* (1879-1881), los cuales, según el cronista José P. Saldaña³², fueron la materialización de las inquietudes culturales de una generación de jóvenes liberales que celebraba tertulias en la imprenta de los Lagrange. Cabe señalar que, en el siglo XIX, los editores se consideraron como profesionistas situados al lado de las tareas intelectuales y artísticas, cuyo objetivo primordial apuntaba “a buscar textos, a descubrir autores, a vincularlos con la casa editora, a controlar el proceso que va desde la

31 Laura Solares Robles, “La aventura editorial de Mariano Galván Rivera. Un empresario del siglo XIX”, 37.

32 José P. Saldaña, *Estampas antiguas de Monterrey* (Monterrey, Nuevo León, México: Gobierno del Estado de Nuevo León, Talleres Linotipográficos de Ricardo Covarrubias, 1981), 26.

impresión de la obra hasta su difusión”³³. Desiderio reunió todas las aptitudes de un editor: además de su entendimiento del mercado regional, estableció relaciones con escritores, buscó textos para publicar, diseñó colecciones literarias (que vendió vía suscripción) y figuró como responsable de todos los periódicos que imprimió.

Posiblemente durante las reuniones organizadas en la “Tipografía del Comercio” Desiderio forjó los vínculos que le permitieron esbozar proyectos editoriales. Después de todo, en el México decimonónico las imprentas solían ser espacios de reunión que congregaban a individuos interesados en impulsar el arte y la ciencia. Por ejemplo, el negocio de Mariano Galván se destacó por las tertulias llevadas a cabo en su interior, “donde se dieron cita renombrados personajes del ámbito político e intelectual”³⁴. De igual manera, el librero José María Andrade realizó célebres veladas en su establecimiento, a las cuales acudieron figuras de la talla de Guillermo Prieto³⁵. La empresa de los Lagrange no fue la excepción:

Afables, comunicativos, [Alfonso y Desiderio] constituyeron el centro de los intelectuales [de Monterrey], formándose en sus oficinas una especie de “peña” o “mentidero”. Escritores, poetas, publicistas y cuantos la daban por cualquier aspecto del arte, allí recalaban. Entre los más asiduos concurrentes pueden citarse a los abogados Enrique Gorostieta, Jesús Garza Flores, Justo Cárdenas,

33 Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid, España: Alianza Editorial, 1993), 37.

34 Laura Solares Robles, “La aventura editorial de Mariano Galván Rivera. Un empresario del siglo XIX”, 39.

35 Lilia Guiot de la Garza, “El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855* (Ciudad de México: Instituto Mora, 2003), 458.

Juan J. Barrera, Hermenegildo Dávila. Rafael Garza Cantú, Alfredo Torrella, Aurelio Lartigue y Ricardo Cellard [...] Se platicaba de preferencia sobre literatura y política³⁶.

Puede decirse que la “Tipografía del Comercio” no sólo respondió a motivos económicos, sino también culturales. Sin embargo, no ahondaré en estos últimos. Por ahora me interesa enfatizar el cariz comercial de las actividades de imprenta.

El marco geográfico de acción de la “Tipografía del Comercio”

En la introducción de este trabajo mencioné que un obstáculo para el desenvolvimiento de la imprenta en Monterrey durante la primera mitad del siglo XIX fue la dificultad para importar constantemente material tipográfico ¿En dónde compraban Alfonso y Desiderio los productos necesarios para mantener en funcionamiento su taller? Los periódicos de la época arrojan pistas para responder esta cuestión. A mediados de los años setenta, el *Periódico Oficial* de Nuevo León anunció que “A. Lagrange y Hno.” fungía como distribuidora de casas mercantiles estadounidenses, vendiendo en Monterrey artículos como polvos químicos y máquinas de coser³⁷. Posteriormente, el diario *La Revista* informó en una columna dedicada a los comerciantes que los hermanos franceses se abastecían de mercancías en el vecino país del norte³⁸.

Hasta los años ochenta, el comercio exterior se efectuaba sobre todo por mar, así que, para llevar a cabo

36 José P. Saldaña, *Estampas antiguas de Monterrey*, 26.

37 AGENL, *Periódico Oficial*. Se tomó como referencia la publicidad del mes de junio de 1875.

38 *La Revista: diario independiente de política, artes, oficios, ciencias, literatura, telegramas, noticias y anuncios*, se tomó como base el mes de junio de 1883.

sus actividades, los Lagrange primeramente debieron recorrer en diligencia el eje Monterrey-Matamoros, y desde este último punto viajar en barco a Nueva Orleans, Nueva York o Corpus Christi, que eran las principales ciudades a través de las cuales ingresaban artículos extranjeros al noreste de México³⁹.

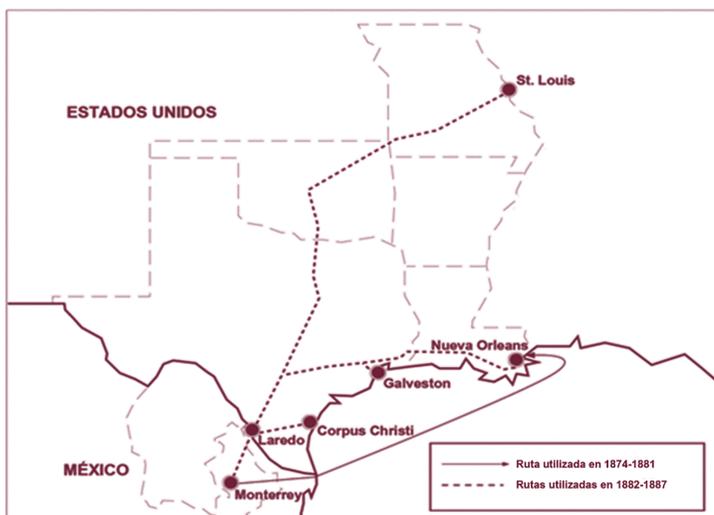
En 1882 la capital nuevoleonesa quedó comunicada con Estados Unidos mediante el ferrocarril. El hecho propició que la importación de maquinaria se agilizará y abaratara. Desiderio se valió de esta coyuntura para modernizar su taller, introduciendo la primera prensa cilíndrica en Nuevo León (probablemente de vapor), con la cual dejó atrás el sistema artesanal de impresión para empezar a laborar mediante un proceso mecanizado. A partir de ese año, las operaciones mercantiles se efectuaron principalmente por el circuito ferroviario Monterrey-Laredo-San Antonio, el cual se enlazaba con otras rutas que iban a Saint Louis, Galveston y Nueva Orleans. Las últimas tres ciudades mencionadas contaban con fábricas de maquinaria de imprenta, fundiciones de tipos y almacenes de papel que vendieron sus productos a los editores de Monterrey –por lo menos– en los años ochenta⁴⁰.

En el Mapa 1 pueden observarse los circuitos comerciales entre el noreste de México y Estados Unidos que utilizaron los impresores-editores de Monterrey durante 1874-1887. Cabe señalar que, antes de la fundación de la “Tipografía del Comercio”, Alfonso y Desiderio contrajeron matrimonio con las hermanas Elena y Flora Cachot,

39 Le Roy Graf, “Historia económica del bajo Río Grande (1820-1875)”, en Mario Cerutti y Miguel González Quiroga, *Frontera e historia económica* (Ciudad de México: Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993), 38.

40 *La Revista: diario independiente de política, artes, oficios, ciencias, literatura, telegramas, noticias y anuncios*, 20 de junio de 1883, p. 2, 21 de junio de 1883, p. 3, 4 de agosto de 1883, p. 3, 24 de agosto de 1883, p. 3, 2 de octubre de 1883, p. 3, y 4 de enero de 1884, p. 3.

respectivamente, hijas de una pareja de comerciantes franceses radicados en Nueva Orleans (quienes posteriormente emigraron a Monterrey). Mencionar este hecho es importante porque evidencia una de las ciudades con las cuales se conectaron los Lagrange.



Mapa 1. Rutas mercantiles utilizadas por los impresores de Monterrey, 1874-1887. Las líneas punteadas indican rutas ferroviarias, mientras que la flecha continua denota un circuito recorrido primeramente mediante diligencia y después vía marítima. Fuente: Elaboración propia.

Es evidente que Alfonso y Desiderio, del mismo modo que Hernández o Milmo, buscaron vincularse con Estados Unidos. No es de extrañarse este proceder, pues con una vasta zona del territorio nacional entrando o saliendo de guerras civiles, con un mercado interno débil e incomunicado, sin medios de transporte efectivos que conectaran los mercados locales y con bandoleros acechando los caminos, comerciar con el centro de México era escabroso⁴¹. Así, el vecino país del norte se presentaba ante los mercaderes norestenses como la vía más adecua-

41 Mario Cerutti, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, 17.

da para emprender negocios, sobre todo si se trataba de una imprenta.

Para producir una publicación, una tipografía necesitaba encargar con anticipación todas las resmas de papel que consumiría y que éstas llegaran sin retardo de forma constante. Era complicado que las fábricas mexicanas de papel (casi todas ubicadas en el centro del país) cumplieran este requerimiento al negociar con imprentas de Monterrey, ya que los artículos tardaban inclusive meses en llegar, arribando muchas veces en malas condiciones⁴². A este factor adverso, debe añadirse que las industrias papeleras no bastaban para satisfacer las necesidades de todos los talleres de la nación, además, de acuerdo con un diario editado en la "Tipografía del Comercio", el papel mexicano era malo y caro⁴³.

En suma, los hermanos Lagrange aprovecharon la configuración de un dinámico comercio entre la franja norte oriental de México y el sureste de Estados Unidos para impulsar las actividades editoriales en Monterrey. Así, la cultura impresa de la localidad ingresó en una etapa de desarrollo, cuyos cambios estuvieron en ocasiones determinados por la manera en que Alfonso y Desiderio se adaptaron a las transformaciones mercantiles de la región.

"La Tipografía del Comercio" marca un antes y un después en la historia de la imprenta regiomontana, porque en los años previos a su fundación el ámbito editorial se había desenvuelto muy poco. En términos numéricos, en este taller se elaboraron 16 de los 22 libros y folletos publicados entre 1874-1887, y 5 de los 10 periódicos producidos en dicho lapso⁴⁴. Estas cifras advierten que Desiderio incidió en el incremento de las publicaciones de Monterrey.

42 AGENL, fondo imprenta de gobierno, caja núm. 2, 1874-1914.

43 *La Revista: diario independiente de política, artes, oficios, ciencias, literatura, telegramas, noticias y anuncios*, 28 de agosto de 1883, p. 3.

44 Los datos son aproximados, fueron recabados del catálogo: Héctor González, *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa* (Monterrey, Nuevo León, La Biblioteca de Nuevo León, 1993).

Sin embargo, la importancia del editor galo no radica tanto en la cantidad de impresos que estampó. Como ya mencioné, Desiderio introdujo la prensa cilíndrica, con la cual imprimió el primer periódico de circulación diaria de Nuevo León, a saber, *La Revista: diario independiente de política, literatura, comercio, agricultura y anuncios*. A través de la publicidad presentada en este diario, propició que Monterrey se vinculara cotidianamente a los mercados libresco y tipográfico (tanto de México como de Estados Unidos). También fue pionero en la publicación de revistas y novelas.

La historia de la “Tipografía del Comercio” aporta información valiosa acerca del desarrollo de la imprenta regiomontana, porque a diferencia de los talleres que le precedieron fue una empresa duradera y lucrativa. ¿Qué permitió la subsistencia de esta imprenta respecto a los años anteriores? Primeramente, la posesión y uso estratégico del capital: Alfonso y Desiderio corrieron el riesgo de invertir en un negocio editorial debido a que desempeñaban múltiples actividades mercantiles que les permitieron asegurar la permanencia de su taller, pese a posibles pérdidas; en segundo lugar, la habilidad de los empresarios franceses para adaptarse a la dinámica económica de la región, así como a las modas editoriales del momento. En tercer término, el acceso relativamente fácil al mercado estadounidense, necesario para la compra constante de material de imprenta.

Desiderio Lagrange, impresor

Como ya se mencionó, aunque los dos hermanos Lagrange eran socios de todos los establecimientos vinculados con “A. Lagrange y Hno.”, Desiderio se hizo cargo del ramo de imprenta: fungió como impresor y fue el editor responsable de todas las publicaciones elaboradas en su taller. Por su parte, Alfonso continuó dedicándose a cuestiones

relacionadas con el comercio. Si bien, ambos eran beneficiarios del negocio familiar, tomaron rumbos distintos.

¿Cómo aprendió Desiderio las habilidades de un impresor? Ésta es una cuestión que no puedo responder con precisión por el momento. Seguramente recibió una instrucción amplia que incluía conocimientos especializados en diversos procedimientos de estampación, pues no debe olvidarse que además de impresor, fue fotógrafo y ofreció servicios de litografía. Así, entre 1874 y 1900 editó una diversidad de impresos que abarcaba periódicos, libros, reglamentos para empresas, memorias gubernamentales, textos escolares y un calendario.

La estabilidad y prosperidad económica que caracterizaron al noreste mexicano después de la segunda mitad del siglo XIX, propiciaron que Monterrey adquiriese un carácter urbano y mercantil. De este modo, la ciudad quedó lista para internarse en una nueva era donde la cultura impresa jugaría un papel importante en múltiples aspectos de la vida cotidiana. La gama de publicaciones producida por Desiderio muestra las inquietudes de este periodo naciente: escritores interesados en vender sus textos, hombres de negocios que requerían constantemente información comercial, así como un gobierno interesado en divulgar asuntos oficiales.

Desiderio se encargó de materializar las inquietudes de su tiempo en tinta y papel, satisfaciendo las necesidades de una sociedad que empezaba a consumir impresos con regularidad. Sus ediciones fueron relevantes para el devenir económico y cultural no sólo de Monterrey, sino también del noreste mexicano.

Se ha escrito que, gracias a las empresas de hombres como Patricio Milmo, Jesús González Treviño y Evaristo Madero, Nuevo León se vinculó con los mercados nacionales (principalmente con los de la zona lagunera, ubicada entre Durango y Coahuila) mediante la venta de

artículos y maquinaria importada desde Estados Unidos⁴⁵. ¿Cómo se enteraron dichos empresarios de las novedades mercantiles, del flujo de mercancías o de los avatares de la economía? ¿Cómo daban a conocer los productos que vendieron? El desarrollo del sector editorial aporta elementos para responder estas preguntas. En *La Revista*, Desiderio publicaba el estado de los artículos comprados por los destacados comerciantes nuevoleonese en el extranjero, desde su arribo a puertos estadounidenses hasta su ingreso a México. Además, en la "Tipografía del Comercio" se ofrecieron catálogos de la maquinaria disponible en los negocios del vecino país del norte⁴⁶.

Al ser Monterrey el núcleo comercial entre el noreste de México y Estados Unidos, los empresarios regiomontanos requirieron de un constante flujo de información, tanto nacional como extranjera. Como comerciante, Desiderio conocía esta necesidad, no es de extrañarse, pues, que publicara noticias sobre el movimiento de barcos, ferrocarriles, mercancías y agentes de negocios establecidos en la capital nuevoleonese.

Hombre de iniciativa y consciente del terreno donde pisaba, Desiderio contribuyó a consolidar la presencia del impreso en la vida cotidiana de los regiomontanos. Aunque en 1926 fue reconocido por el diario *El Porvenir* como "uno de los exponentes más firmes del Monterrey industrial [...] una de las figuras que se destacan con mayor firmeza a través de la historia del desenvolvimiento de las Artes Gráficas"⁴⁷, su faceta como impresor-editor es poco conocida. Las escasas historias locales que lo nombran apenas aportan sucintos datos biográficos, en ocasiones contra-

45 Mario Cerutti, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, 26.

46 *La Revista: diario independiente de política, artes, oficios, ciencias, literatura, telegramas, noticias y anuncios*, se tomaron como base los meses de junio y julio de 1883.

47 *El Porvenir*, 12 de agosto de 1926, p. 4.

ditorios. Para la historiografía nacional es un personaje desconocido.

La trayectoria de Desiderio está llena de enigmas difíciles de descifrar. Se sabe que era un niño cuando llegó a la capital nuevoleonesa, prácticamente creció en condiciones económicas cómodas bajo el amparo de su hermano mayor. Probablemente en 1865 empezó a ejercer la fotografía⁴⁸, siendo esta actividad la primera que, al parecer, desempeñó y por la cual es conocido por la historiografía de Monterrey. Es posible que a través de su taller fotográfico se haya percatado de la relevancia de contar con una imprenta.

En los años sesenta se popularizó el consumo de fotos en el noreste de México, en consecuencia, se volvió común que los retratos llevaran estampados el sello comercial del fotógrafo en el reverso (espacio utilizado para las dedicatorias). De este modo, el receptor de la imagen necesariamente visualizaba la firma del retratista. Desiderio no fue la excepción, imprimió el sello "A. Lagrange y Hno." en sus fotografías.

Tanto la foto como la impresión de publicaciones eran el resultado de una técnica de estampación y demandaban cortar papel de diferentes tamaños (según el tipo de producto elaborado). A principios de los años sesenta, un ciudadano norestense describió en una misiva personal cómo cierto fotógrafo, además de dedicarse a los gajes propios de su profesión, tenía una "máquina" para imprimir tarjetas⁴⁹. Este testimonio advierte la familiaridad de los fotógrafos con el mundo de la impresión.

Aunque no es posible afirmar tajantemente que las labores fotográficas incitaron a los hermanos Lagrange a fundar la "Tipografía del Comercio", sí puede decirse

48 Ricardo Elizondo, *Pliegues en la memoria del tiempo: fotografía y correspondencia en la frontera norte, 1840-1870* (Monterrey, Nuevo León, México: Fondo Editorial Nuevo León, 2006), 88.

49 Ricardo Elizondo, *Pliegues en la memoria del tiempo...*, 143.

que mediante ellas Desiderio se familiarizó con algunas cuestiones de la impresión. Cabe señalar que, en la década de 1890, el editor galo instaló en su imprenta un taller de fotograbado.

Conclusiones

A lo largo del texto se pudo observar cómo el desarrollo comercial que experimentó el norte oriental mexicano en la segunda mitad del siglo XIX generó un contexto propicio para el ejercicio de las actividades de imprenta en Monterrey. Hacia la década de 1870, la figura del impresor-editor cobró relevancia, sobre todo por su papel en la vida económica.

Si bien, desde los años veinte era aparentemente factible establecer un negocio de imprenta en cualquier parte del país, debido a que las leyes garantizaban la libertad para publicar ideas, las condiciones económicas de Monterrey impidieron que las prácticas editoriales pudieran desempeñarse de manera dinámica durante la primera mitad del siglo. La historia decimonónica del noreste mexicano muestra que no bastaban condiciones jurídicas favorables para que la imprenta se consolidara como una actividad estable, también se requirió de transformaciones en el plano mercantil.

Hay que señalar que los factores económicos no bastan para explicar totalmente el despegue de la imprenta regiomontana. En este trabajo no se tomaron en cuenta variables sociales, como la alfabetización, crucial para examinar la conformación del público lector que consumía publicaciones periódicas.

Estudiar la empresa editorial de los hermanos Lagrange implicó consultar fuentes que me condujeron a elaborar una interpretación primordialmente económica. Mi interés en todo momento fue enfatizar qué factores posibilitaron la consolidación comercial de la imprenta

regiomontana. Quiero mencionar que la mayor parte de los impresos publicados en Monterrey durante el siglo XIX se han perdido o se encuentran resguardados en colecciones privadas. No obstante, las actividades de Alfonso y Desiderio dejaron rastros en los archivos históricos y bibliotecas del país. Por ello, analizar la “Tipografía del Comercio” se presentó como una opción idónea para construir una parte de la historia del ámbito editorial nuevoleonés.

Fuentes de consulta

Archivos

Archivo General del Estado de Nuevo León (AGENL)
Archivo Histórico de Monterrey (AHM)

Hemerografía

El Horario
El Nacional
El Tiempo
La Revista (semanario)
La Revista (diario)
La Voz de México
El Porvenir
La Luz

Bibliografía

Cerutti, Mario. “Estudio introductorio”. En Mario Cerutti y Miguel González Quiroga (comp.). *Frontera e historia económica: Texas y el Norte de México, 1850-1865*, 7-25. Ciudad de México: Instituto Mora, 1993.

Cerutti, Mario. “Comercio, guerras y capitales en torno al río Bravo”. En Mario Cerutti, y Miguel González Quiroga (comp.). *El norte de México y Texas (1848-1880)*:

- Comercio, capitales y trabajadores en una economía de frontera*, 13-111. Ciudad de México: Instituto Mora, 1999.
- Cerutti, Mario. "El préstamo prebancario en el noreste de México: La actividad de los grandes comerciantes de Monterrey (1855-1890)". En Leonor Ludlow y Carlos Marichal (coords.). *La banca en México, 1820-1920*, 52-70. Ciudad de México: Instituto Mora, El Colegio de Michoacán, El Colegio de México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1998.
- Cerutti, Mario. *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*. Ciudad de México: Claves Latinoamericanas, 1983.
- Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1993.
- Discurso pronunciado el 16 de septiembre 1874, por el ciudadano Dr. J. Eleuterio González*. Monterrey, Nuevo León, México: Tipografía del Comercio, Plaza del Comercio núm. 4, 1874.
- Elizondo, Ricardo. *Pliegues en la memoria del tiempo: fotografía y correspondencia en la frontera norte, 1840-1870*. Monterrey, Nuevo León, México: Fondo Editorial Nuevo León, 2006.
- Fuentes Mares, José. "Monterrey a comienzos de los ochenta". En Celso Garza Guajardo (comp.). *Nuevo León, textos de su historia*, tomo II, 4-7. Ciudad de México: Instituto Mora, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1989.
- González, Héctor. *Siglo y medio de cultura nuevoleonesa*. Monterrey, Nuevo León, México: La Biblioteca de Nuevo León, 1993.
- Graf, Le Roy. "Historia económica del bajo Río Grande (1820-1875)". En Mario Cerutti y Miguel González Quiroga. *Frontera e historia económica*, 28-41. Ciudad de México: Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

- Guiot de la Garza, Lilia. "El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México, 1821-1855". En Laura Suárez de la Torre (coord.). *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, 437-510. Ciudad de México: Instituto Mora, 2003.
- Herrera Pérez, Octavio. *La zona libre: excepción fiscal y conformación histórica de la frontera norte de México*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2004.
- Lopes, María Aparecida. "El intercambio en la frontera norte de México: comercio internacional en el ámbito regional, 1850-1884". *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, núm. 73 (2009): 63-84.
- Maillefert, Eugenio. *Directorio del comercio del Imperio Mexicano*. Ciudad de México: Instituto Mora, 1992.
- Monasterio, José Ortiz. "La Revolución de la lectura durante el siglo XIX en México". *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 60 (2005): 57-76.
- Pagés de Puig, Aniceto de. *Gran diccionario de la lengua castellana (de autoridades), con ejemplos de buenos escritores antiguos y modernos, ordenados con arreglo a la última edición de la Real Academia Española y enriquecido con numerosas voces, acepciones, frases y refranes que no constan en ningún otro diccionario*, tomo tercero. Barcelona, España: Fomento comercial del libro, 1902.
- Roma y el evangelio. Estudios Filosóficos-religiosos, teórico-prácticos, publicados por el Círculo Cristiano-Espiritista de Lérida, y reimpresso por el Círculo Espírita "Buena Esperanza" de Monterrey*. Monterrey, Nuevo León, México: A. Lagrange y Hno., Tipografía del Comercio, Plaza del Comercio núm. 4, 1876.
- Saldaña, José P. *Estampas antiguas de Monterrey*. Monterrey, Nuevo León, México: Gobierno del Estado de

- Nuevo León, Talleres Linotipográficos de Ricardo Covarrubias, 1981.
- Schumpeter, Joseph. *Teoría del desenvolvimiento económico. Una investigación sobre ganancias, capital, crédito, interés y ciclo económico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Solares Robles, Laura. "La aventura editorial de Mariano Galván Rivera. Un empresario del siglo XIX". En Laura Suárez de la Torre (coord.). *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, 27-99. Ciudad de México: Instituto Mora, 2003.
- Vizcaya Canales, Isidro. *1882: Crónica de un año memorable*. Monterrey, Nuevo León, México: Archivo General del Estado de Nuevo León, 1998.

Tijuana: crimen y olvido

Aproximaciones a la necropolítica mexicana desde la novela de Luis Humberto Crosthwaite

Óscar Hernández Santiago

Posdoctorante del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (UNAM)

Seminario Interdisciplinario de Bibliología

En los años recientes, es bien sabido que en el ámbito historiográfico el estudio del libro ha tenido un proceso de renovación sin precedentes: ya no es sólo concebido como el objeto en el que intervienen un autor y un lector en un proceso de interacción, en el cual el libro sólo cumple una función instrumental. Los estudiosos de la historia del libro (y la lectura) han descubierto que para su análisis pueden confluir disciplinas tan dispares como la lingüística, la sociología, la antropología, entre otras, cada una de ellas realizando su aportación desde su particular campo académico.¹

Sin embargo, esta interdisciplinariedad en el estudio del libro como objeto histórico trae consigo también su penitencia, pues, como afirma Robert Darnton, “la historia del libro se ha llenado de tantas disciplinas auxiliares que ya no es posible ver sus perfiles generales”.² No obs-

1 Alejandro E. Parada, “Una relectura entre la historia del libro y la historia de la lectura (reflexiones desde la bibliotecología/ciencias de la información”, *Información, cultura y sociedad*, 23 (2010), 91-115.

2 Robert Darnton, “¿Qué es la historia del libro?”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, 12 (2008), 137.

tante esta afirmación, esta “excesiva” interdisciplina permite que el libro pueda ser estudiado desde perspectivas antes impensables. Incluso el mismo Darnton, hace algunas décadas, influido por Clifford Geertz, se valió de la antropología para demostrar como los cuentos populares del siglo XVIII francés (*La caperucita roja, La bella durmiente y Hansel y Gretel*), sin recurrir a simbolismos, “retrataban un mundo de cruda brutalidad desnuda”.³

Precisamente, es esta brutalidad sobre la que se pretende reflexionar en las siguientes líneas, aunque ya no en terrenos tan lejanos espacial ni temporalmente, sino desde la experiencia del México del siglo XXI, más en concreto desde el género de la “narco-novela”, el cual, como su nombre lo obvia, aborda el problema del narcotráfico,⁴ un tema que ya no se encasilla solamente en la cultura impresa, sino que se ha extendido además al aspecto visual en series y películas.⁵

Durante las últimas décadas, México se ha enfrascado en una cruzada de tintes medievales que pretende erradicar el negocio de la droga. En un principio, sólo país de siembra, y en regiones perfectamente delimitadas, con el correr de los años el narcotráfico adquirió un carácter nacional que involucraba por igual a políticos, cuerpos de seguridad y grupos criminales.

Es bien sabido que su origen aconteció en la década de los cuarenta, pero sería a partir de 2006, con la declaración formal de guerra por parte del Estado mexicano, que el problema se elevó de forma exponencial. Desgraciadamente, las autoridades fueron omisas en

3 Robert Darnton, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 21.

4 Brigitte Adriaensen, *Narcoficciones en México y Colombia* (Fráncfort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2016).

5 Esther de Orduña Fernández, “El narcotraficante, entre la literatura, el cine y la mitología popular”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4 (2020), 397-426.

considerar que el cáncer de las drogas había entrado en metástasis y corroído ya una gran parte del cuerpo social: la guerra estaba así pérdida desde su inicio.⁶

A medida que este conflicto se agudizaba, todo ese conjunto de poderes fácticos, representados por heterogéneos grupos criminales (muy a menudo en claro conubernio con las mismas autoridades), instauraron en sus espacios geográficos regímenes de violencia física y moral hacia la población. Son ya famosas las masacres de Allende (Coahuila), San Fernando (Tamaulipas) e Iguala (Guerrero), en las que fue ostensible, en toda su extensión, la fuerza de esos grupos para decidir sobre la existencia de las personas, en un estado que mostraba así su fragilidad e incapacidad para garantizar la seguridad y la vida de sus ciudadanos.⁷ El Estado mexicano veía así desplazada, en términos de Max Weber, su característica distintiva: el monopolio de la violencia.

Uno de los grupos sociales que más resentiría la embestida criminal sería el de los periodistas, cuya labor cotidiana los obliga a estar en la primera línea informativa apostando literalmente sus vidas en el afán de conseguir “la nota”. En las páginas siguientes de este breve ensayo, me propongo esbozar unas aproximaciones a la neropolítica desde la novela *Tijuana: crimen y olvido* de Luis Humberto Crosthwaite,⁸ una de las (no tan) nuevas caras

6 Alejandro Gutiérrez, “La estrategia del desastre”, *Proceso*, 1592 (2007), 12-15. En este breve artículo su autor anticipaba, de forma casi profética, la imposibilidad de que el estado mexicano pudiera vencer en una contienda que no ponía énfasis en el carácter preventivo antes que en el coercitivo.

7 Debe recalcar que el problema ya no es sólo nacional, sino de escala binacional, incluso global, pues involucra (por lo menos en el caso de México) de manera directa a los Estados Unidos. Sobre ello véase: Ginger, Thompson, “How the U.S. Triggered a Massacre in Mexico”. *The Best American Magazine Writing 2018* (New York: Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019), 187-220.

8 Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido* (Ciudad de México: Tusquets Editores, 2010).

de la literatura mexicana y quien ha delineado en esta obra la violencia ejercida en contra de los periodistas en su ciudad natal, Tijuana, considerada actualmente como la segunda ciudad más peligrosa a escala global.

En este sentido, la necropolítica es concebida como “la expresión última de la soberanía, es decir, el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir”.⁹ Este concepto ha tenido gran impacto desde mediados de la década antepasada, cuando fue acuñado por Achille Mbembe para explicar con él las violencias “soberanas” suscitadas en África, un continente cuyas legalidades, al igual que las latinoamericanas, aún continúan siendo endebles cuando no nulas.

Es cierto, como el mismo Mbembe ha señalado, que este concepto se engarza directamente con la experiencia poscolonial africana, sin embargo, la modernidad desbordada contemporánea ha provocado el cuestionamiento de algunos conceptos políticos clásicos, uno de ellos es precisamente el de la soberanía. Ésta, en su sentido clásico contractualista (como poder que emana del pueblo y es depositado en una asamblea), resulta imposible de ser entendida en aquellos estados fallidos que se han visto rebasados por grupos criminales, quienes han asumido *de facto* ese poder de decisión en los espacios en los que el estado no ha podido o no ha querido ingresar.¹⁰ Por consiguiente,

9 Achille Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* (Madrid: Melusina, 2011), 19.

10 De esta forma, “las poscolonias suelen no estar organizadas bajo una única soberanía verticalmente integrada y sustentada por un estado centralizado. Más bien consisten en un mosaico horizontal de soberanías parciales: soberanías sobre los territorios y sus habitantes, sobre conjuntos de pueblos unidos por una fe o una cultura comunes, sobre esferas transaccionales, redes de relaciones, regímenes de propiedad y, a menudo, combinaciones de estos elementos; soberanías de mayor o menor grado por la violencia, siempre incompleta”? Jean Comaroff y John L. Comaroff, *Violencia y ley en la poscolonía: una reflexión sobre las complicidades Norte-Sur* (Barcelona: Katz Editores, 2009), 54.

han sido creadas “máquinas de guerra”, las cuales son un conjunto de hombres armados que se fusionan, transforman o extinguen según las circunstancias. En el caso mexicano, el surgimiento de estas máquinas no se entiende sin la predisposición y complicidad por parte del Estado hace algunos años al coadyuvar en su nacimiento.

De esta forma, la necropolítica implica una ingente labor de control físico en la que se trata de “inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales [...] La soberanía significa ocupación, y la ocupación significa relegar a los colonizados a una tercera zona, entre el estatus del sujeto y el del objeto”.¹¹

En Latinoamérica, el concepto ha tenido buena recepción para explicar el control y disciplinamiento por parte de los grupos criminales, especialmente asociados con el narcotráfico, cuyo objetivo primordial es el ejercicio del terror sobre las poblaciones, la cosificación y desechamiento de los individuos.¹² A esta región pertenecen, según datos oficiales, 39 de las 50 ciudades más violentas del mundo, y de éstas 8 mexicanas encabezan el *top ten*: Celaya, Tijuana, Juárez, Obregón, Irapuato, Ensenada y Uruapan.¹³

Dentro de este contexto de violencia, la sufrida por los periodistas es especialmente grave en México, considerada la segunda nación más arriesgada para ejercer la profesión, ubicándose en el lugar 143 de la Clasificación Mundial de la Libertad de Prensa. Además, el nivel de impunidad en la resolución de estos delitos es también una constante.¹⁴

11 Achille Mbembe, *Necropolítica*, 43. Los antecedentes de este clima de violencia es posible encontrarlos, de nueva cuenta en África (aunque el fenómeno no sea exclusivo de ese continente) a mediados de la década de los noventa y primordialmente por razones étnicas. Arjun Appadurai, *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia* (Barcelona: Tusquets Editores, 2007), 13-28.

12 Antonio Fuentes Díaz, *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina* (Puebla: BUAP, 2012).

13 Datos extraídos de: <http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/>.

14 Datos extraídos de: <https://rsf.org/es/mexico>.

En síntesis, el periodismo en México conlleva, principalmente para quienes dirigen su mirada a la caza de temas sobre el narcotráfico, un alto riesgo de ser observado, acechado, secuestrado, torturado e incluso desaparecido, ante la mirada pasiva de unas ineficaces fiscalías que la mayoría de las veces terminan por “archivar” y olvidar así los casos. Este es precisamente el problema reflejado en la novela de Crosthwaite.

Tijuana, la híbrida y fronteriza ciudad nortea, es en donde acontece la trama.¹⁵ Desde el título mismo, el autor asocia a la ciudad con esos dos graves problemas que la laceran: el crimen y el olvido, elementos que serán su hilo conductor. Tampoco hace falta ahondar en que esa zona fronteriza de México, de la que Crosthwaite es originario, siempre ha sido considerada una zona de marcada violencia, un espacio en donde los conflictos eran y son resueltos al más puro estilo de los *westerns*: mediante la violencia.

Los protagonistas de la novela son Magda Gilbert y Juan Antonio Mendivil, periodistas que trabajan investigando cuestiones del crimen organizado; luego de un encuentro fortuito comienzan una relación amorosa, la cual se verá superada por la demencia y la obsesión por el trabajo de Juan Antonio. Poco después de este cisma, ambos desaparecen en noviembre de 2005, y todo apunta como culpable al narcotráfico.

Lo que sigue a continuación es una historia, configurada como diario, entrevista, reportaje y novela que

15 La imagen que da de su ciudad es la de estar “en constante reparación, sus calles cerradas, la maquinaria estorbando a los automóviles. Mientras que hay colonias que parecen lesiones desatendidas, a punto de infectarse, las avenidas principales gozan de una frecuente cirugía plástica”. Se trata entonces de dos ciudades en una misma, separadas tan sólo por fronteras imaginarias. Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*, 100.

el propio Crosthwaite, autor-protagonista de la novela,¹⁶ deviene en investigador, pues su “intención es elemental pero de vital importancia; esclarecer un misterio”,¹⁷ el cual, de otra forma, quedaría sepultado por la ineficacia de la burocracia: “el gobierno defiende el derecho de un ciudadano a la desinformación”.¹⁸

Así es como Crosthwaite se encarga de hurgar entre los papeles personales de Magda y realizar una serie de entrevistas a personas allegadas a los dos periodistas. En este trasiego, el autor-personaje percibe que existe un hombre sospechoso de las desapariciones (tío de Fabián Flores, exnovio de Magda desaparecido también bajo extrañas circunstancias), a quien sólo conoce como el tío Efe, un policía antinarcóticos jubilado.

A lo largo del texto surge una pregunta que es constante para Magda y Crosthwaite: “¿Cómo se sabe que un periodista ha cruzado la línea?” De la respuesta a esta

16 La narrativa propuesta por Crosthwaite es la de una metaficción, una historia que ronda los límites entre la realidad y la ficción en un universo cargado de violencia y que para el lector no resulta fácil encontrar esas fronteras de separación. Véase: Víctor Díaz Arciniega, “La ficción, una versión de la realidad. Conversación con Luis Humberto Crosthwaite”, *Fuentes Humanísticas*, 43 (2011), 171-175; Mónica Torres Torija G., “Cartografía de la violencia en el espacio metaficcional en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite”, *Hispanic Studies Review*, 3-2 (2018), 150-162.

17 Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*, 13.

18 *Ibid.*, 91. Este deseo por parte de las autoridades de que el ciudadano desconozca los horrores de esa guerra se ven reflejados en la entrevista aleatoria que Magda realiza a los ciudadanos de a pie, quienes contestaban “que la crisis era global. Por lo menos no estamos en guerra como otros países”. Éstas respuestas, concluía Magda, crean “un falso sentimiento de seguridad que nos brinda la idea de que la peor violencia se desata en los rincones más alejados de la ciudad, en la otra Tijuana, la desposeída, la tierra de nadie”. *Ibid.*, 93,100. Esta fragmentación del espacio es uno más de los dispositivos del necropoder, es decir, no solamente hay “control, vigilancia y separación”, sino también aislamiento. Achille Mbembe, *Necropolítica*, 49.

cuestión dependerá saber si el periodista ha indagado o no de más en los expedientes, ella es la clave para entender la “división entre los periodistas que están a salvo y los que están en peligro de morir”.¹⁹

Durante su trabajo de campo, Crosthwaite describe sólo algunas inusitadas escenas de violencia recogidas en el diario de Magda, la mayoría de las veces omite mencionarlo con nombres propios (quizás para no cruzar la línea, aunque más tarde descubrirá que sí lo ha hecho), simplemente se halla ahí flotando en la atmósfera de la historia e inyectando esa hiel asesina por toda la ciudad:²⁰

Una alarmante ola de violencia sacude a Tijuana. Cunde el temor entre sus habitantes. Autoridades inmiscuidas en actos delictivos. Vecinos de la colonia M se quejan de. Crimen organizado controla la economía. Candidato asegura que puede solucionar problema de inseguridad en 15 minutos. Se rompe récord este año por número de asesinatos. Continúan crímenes sin resolver. Balacera a mitad de calle deja varios heridos. Mueren inocentes en fuego cruzado [...] Mueren reos tras motín en penitenciaria. *Secuestro, tortura, pánico en la población. Encobijado, embolsado, encajuelado, decapitado, castrado, quemado vivo. Asesinan a empleada, acribillan a hombre, matan a estudiantes, ultiman a cantante, ejecutan a. Violencia, violencia, violencia, violencia, muertes, muertes, dolor, dolor, engaño, paranoia, suciedad...*

19 “Puedes mencionar un nombre y ya estar al otro lado de la línea sin saberlo. Cuando menos lo esperas se detiene un auto junto a ti, unos hombres te obligan a subir y sabes que todo esta perdido”. Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido*, 36.

20 *Ibid.*, 142-143. Las cursivas son mías.

Secuestro, tortura, pánico en la población” reflejan esas tecnologías del terror utilizadas por los criminales para adueñarse de las vidas de los ciudadanos, todo lo cual produce “violencia, violencia, muertes, muertes”, palabras cayendo en cascada y que evidencian el estado de excepción de Tijuana, en el que durante la noche “los policías se encierran en sus patrullas. Recorren las calles, sabiendo que participan en una guerra absurda, sin fin. El narco es quien gana la guerra”.²¹

El poder de ese narcotráfico se halla en las sombras, como una suerte de panóptico que se encarga de ejercer una vigilancia controlada, sin la necesidad de una violencia física hacia los cuerpos. Así le sucede a Magdalena, escudriñada en todo momento por ese poder omnipresente, tal y como se lo comunican constantemente por medio de la radio. Este acecho no mata, pero, como se quejaba el editorialista Samuel Ordoñez, “quien vivía bajo custodia permanente”, ellos (los criminales) “no lo habían matado pero habían arruinado su vida”.²² El mismo Crosthwaite también termina por enterarse que de ser cazador terminó convertido en presa, de investigador a investigado: “¿Nunca sintió que lo observaban? ¿Nunca se asomó por la ventana, en la oscuridad y sintió una presencia?”²³

Ante la vigilancia de ese poder que todo lo ve (“en México no pasa nada sin que yo lo sepa y estoy detrás de todo”) termina por darse cuenta que tampoco es libre, su libertad e identidad le ha sido robadas: “Antes no temía a la oscuridad, como adulto había dejado atrás esos miedos irracionales. Ahora el temor es otra secuela de haber co-

21 *Ibid.*, 42.

22 *Ibid.*, 82.

23 *Ibid.*, 280.

menzado a investigar la desaparición de dos periodistas [...] En la calle me siento perseguido".²⁴

Finalmente, en las últimas páginas del libro, ese crimen organizado se materializa y adquiere un perfil bien definido en la figura de Edén Flores, el famoso tío Efe, ese antiguo policía antinarcóticos es el rostro visible del poder soberano que puede decidir sobre la vida y el destino de los demás. Él es el asesino de los periodistas y así se lo hace saber a Crosthwaite: "Soy Edén Flores a tus órdenes, el villano de tu libro. El mago que hace que las personas aparezcan y desaparezcan, el titiritero. He hecho muchas chingaderas en mi vida y tengo mucho dinero, puedo hacer lo que me dé la gana. Vendo, compro, hago trueques, soy un comerciante de vidas; me gusta observar, mover piezas, demostrar que este mundo no tiene salvación".²⁵

En conclusión, la novela de Crosthwaite muestra, con toda nitidez, el omniabarcante poder del narcotráfico, el cual no necesita ser mencionado de manera repetida, pues se encuentra presente y observándolo todo, incluido al propio autor-personaje que es Crosthwaite.

Aunque el texto aparezca excesivamente crudo en instantes, cuando es comparado con la realidad que lacera a innumerables periodistas y ciudadanos, el lector termina por aceptar que, más que una novela, se trata de una realidad perfectamente descrita; de una violencia normalizada, que quizás ya no es percibida por el mismo hecho de convivir con ella, y sobre la cual es difícil reconocer cuando se ha cruzado la línea para ingresar en ese mundo. De esta forma, el narcotráfico se convierte en

24 *Ibid.*, 288. Una idea reforzada por Crosthwaite en varias partes del texto: "El absurdo de la oscuridad, la oscuridad del encierro, de no saber, qué hacer, qué pensar. El absurdo de la impotencia, de la fragilidad humana. Tan fácil que es morir, dejar de existir, desaparecer. La sensación de ser marioneta, de formar parte de un juego, ser un peón, una figura menor dentro de una gran estructura. Y los dados se lanzan y determinan quién eres". *Ibid.*, 257, 273.

25 *Ibid.*, 283.

ese necropoder que puede “matar en cualquier momento, de todas las maneras [...] El terror [...] se entremezcla más bien incesantemente con un imaginario [...] de tierras salvajes y de muerte, y con ficciones que crean la ilusión de lo real”.²⁶ Tal y como queda patente en la novela de Crosthwaite: una superposición de ficción y realidad.

Fuentes de consulta

- Adriaensen, Brigitte. *Narcoficciones en México y Colombia*. Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 2016.
- Appadurai, Arjun. *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Comaroff, Jean y Comaroff John L. *Violencia y ley en la poscolonía: una reflexión sobre las complicidades Norte-Sur*. Barcelona: Katz Editores, 2009.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Tijuana: crimen y olvido*. Ciudad de México: Tusquets Editores, 2010.
- Darnton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia de la cultura francesa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Darnton, Robert. “¿Qué es la historia del libro?”. *Prismas. Revista de historia intelectual*, no. 12 (2008): 135-155.
- Díaz Arciniega, Víctor. “La ficción, una versión de la realidad. Conversación con Luis Humberto Crosthwaite”. *Fuentes Humanísticas*, no. 43 (2011): 171-175.
- Fuentes Díaz, Antonio. *Necropolítica, violencia y excepción en América Latina*. Puebla: BUAP, 2012.
- Gutiérrez, Alejandro. “La estrategia del desastre”. *Proceso*, no. 1592 (2007): 12-15.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina, 2011.

26 Achille Mbembe, *Necropolítica*, 41.

- Orduña Fernández, Esther de. "El narcotraficante, entre la literatura, el cine y la mitología popular". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 4 (2020): 397-426.
- Parada, Alejandro E. "Una relectura entre la historia del libro y la historia de la lectura (reflexiones desde la bibliotecología/ciencias de la información)". *Información, cultura y sociedad*, no. 23 (2010): 91-115.
- Thompson, Giner. "How the U.S. Triggered a Massacre in Mexico". *The Best American Magazine Writing 2018*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2019, 187-220.
- Torres Torija G., Mónica. "Cartografía de la violencia en el espacio metaficcional en Tijuana: crimen y olvido de Luis Humberto Crosthwaite". *Hispanic Studies Review*, vol.3, no. 2 (2018): 150-162.

Libros-arte en el norte de México

Prácticas y producciones en el estado de Chihuahua

Hortensia Mínguez García
*Universitat Politècnica de València y
Seminario Interdisciplinario de Bibliología*

Carles Méndez Llopis
*Universitat Politècnica de València y
Seminario Interdisciplinario de Bibliología*

Antesala



El libro, y en consecuencia, también el libro-arte¹ posee una férrea asociación a la cultura como medio de comunicación y fuente documental o de registro; en fin, como archivo que físicamente conviene un espacio memorable que se transita a través de su lectura. Básicamente, un medio relator, a la par que objeto, que envuelve y desenvuelve el tiempo acercando a los lectores diferentes relaciones entre pasado, presente y futuro.

Sin embargo, distanciándose del libro convencional, un libro-arte es un artefacto fronterizo, un espacio liminal que se gesta entre la ambigüedad de ser una obra de arte y un libro, y que por ende, goza vivir en los

1 Es importante recordar que el género del libro-arte suele renombrarse de diversas formas según diferentes tradicionales geográficas, ya fuere como libro de artista en habla hispana o como *artist's book* en habla anglosajona.

límites entre la tradición y lo no transitado. Y es justamente, por ello que el simple ejercicio de la lecto-escritura del libro-arte supone una provocación, una puesta en crisis a nuestros hábitos y formas de comunicación usuales frente a un libro, donde la apariencia del objeto y su contenido reclama órdenes diferentes de lectura.

El libro-arte como género artístico, en realidad, es bastante joven. Fue prácticamente a los albores del posmodernismo que se popularizó como propuesta alternativa a los esquemas oficiales del mercado artístico respecto del objeto único y singular. Frente a la visión más clásica de museos, galerías, editores o críticos, el libro-arte vino a presentarse como una forma artística portátil², un formato considerado –en principio– anti-elitista y democrático³ que, además, al hacer uso de esquemas gráficos de reproducción propensos a la multiplicación y propagación de las obras gracias a la autoedición y la comercialización personal a bajo costo⁴, suponía una inversión en la descentralización de las artes⁵.

La heterogeneidad de técnicas y formatos posibles para su creación, pronto facilitaron la creación transdisciplinar⁶ que ya auguraba Ulises Carrión en *The New Art of Making Books* de 1975 cuando defendía la idea de la integración de las artes y, por tanto, la producción intermedial y sin apellidos disciplinarios. Carrión, de este modo, anticiparía en su publicación algunos de los postulados que Deleuze y Guattari ya habían aterrizado en *Rhizome* en

2 Lucy R. Lippard, "The Artist's Book Goes Public". *Art in America*, vol. 65, núm. 1 (1977), 40-41.

3 Isabelle Jameson, "Histoire du livre d'artiste". *CURSUS. Périodique Électronique Étudiant*, vol. 9, núm. 1 (2005).

4 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* (París: Ed. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, París, 1997).

5 Catherine Coleman, "El libro de artista de vanguardia". *Boletín de Anabad*, Tomo XXX, núm. 2 (1980): 235-238.

6 Hortensia Mínguez, "Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión". *Actas del Diseño*, núm. 9 (2010): 191-198.

1976 respecto a la supuesta muerte del libro pero que, en el fondo, venía a argumentar la imperiosa y ya imparable necesidad de su renacimiento como medio de creación y divulgación de conocimiento. Recordemos que Carrión insistía en que aquello que debíamos cuestionar no era tanto al libro como objeto, sino nuestra forma de articular su arquitectura y utilizarlo como medio de producción y distribución cultural. Un cambio que implicaba directamente una operación sobre la cultura⁷.

Es así que, como indica Vilchis, la aparición y rápido levantamiento del libro-arte no comprende tanto un fenómeno azaroso, sino una derivación de sus cualidades ontoepistémicas como objeto afluyente e influyente en la cultura, surgido “en momentos de fuertes crisis políticas y socio-culturales alrededor del mundo y desde entonces continúan como importantes testimonios de la imaginaria visual y la esteticidad de nuestro tiempo”⁸. Por estas razones, es comprensible que su florecimiento como género artístico se ubique entre los bulliciosos años sesenta y setenta. De hecho, el término libro-arte o libro de artista, actualmente ya muy extendido, puede situarse en la denominación anglosajona *artist' book* de Diana Perry Vanderlip⁹ de 1973, aunque la destacada teórica Moeglin Delcroix dataría el punto de partida de este género en los

7 Lourdes Morales, “Del libro como estructura”, en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, 2007), 160-164.

8 Luz del Carmen Vilchis, *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “El Archivero”* (México: Palibrio, 2016), 151.

9 Diana Perry Vanderlip curó una muestra de 250 ejemplares de libros de artista para el Moore College of Art de Philadelphia (Pennsylvania). Algunos de los artistas que participaron en la muestra fueron Carl Andre, John Baldessari, Robert Barry, John Cage, Richard Hamilton, Allan Kaprow, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dieter Roth, Allen Ruppersberg, Ruscha, Seth Siegelaub, Daniel Spoerri, Lawrence Weiner, entre otros.

años sesenta¹⁰ a colación de su prolífica producción a manos de toda suerte de artistas.

Cabría preguntarse, sin embargo, cómo emergió y se desarrolló este género en el escenario mexicano, así como qué particularidades presenta la producción artística del libro-arte en el norte de México y más concretamente, en el estado de Chihuahua, hoy en día. Dos cuestionamientos medulares que nos guiarán a lo largo de las siguientes páginas y que esperamos pueda arrojar nuevas luces a la historia de este bello género artístico del que todavía nos resta mucho por investigar.

Antecedentes y desarrollo del libro-arte en México

Durante los años 60 –y entrados los años 70– el espíritu rebelde manifestado por los artistas mexicanos, propicia una progresiva contraposición a todo régimen establecido¹¹, a las imposiciones del circuito oficial o a las formas que homogeneizan la producción artística. Esta actitud vital coincidió, además, con la búsqueda de nuevas estrategias para comprender, distribuir y consumir las prácticas y objetos artísticos que las llamadas neovanguardias precipitaron en el campo de la experimentación con la palabra y el lenguaje, flexibilizando sus límites a través de diversas formas poéticas¹². Esto no sólo encauzó la crítica a los medios de masas y la comunicación masiva, sino que comprendió la autoproducción como táctica de separación, como alejamiento de la élite acostumbrada a la ad-

10 Anne Moeglin-Delcroix, “1962 et après. Une autre idée de l’art”. *Sur le livre d’artiste: Articles et écrits de circonstance (1981-2005)* (2006): 345-373.

11 Todo ello ligado a las expresiones urbanas, arte povera, arte conceptual, neopopulismo, los movimientos jóvenes originados en las academias y la proliferación de grupos como el Grupo Suma, Proceso Pentágono, Grupo Mira, etcétera.

12 Raquel Tíbol, *Gráfica y neográficas en México* (Ciudad de México: Casa Juan Pablos, 2002).

quisición de obra a través del circuito del mercado del arte tradicional. En este sentido, se desarrollaron modelos de reproducción basados en las artes gráficas, económicos y de fácil distribución –como la fotocopia, el mimeógrafo, el estencil, la heliografía, etc.–, que pronto fueron tomando protagonismo, dando paso a la introducción de las revistas ensambladas y a la proliferación de editoriales independientes alternativas, que funcionaban al margen de la institución.

En México, este género plástico tuvo en sus orígenes un carácter subterráneo, casero y estuvo en sus inicios aunado al movimiento de formación de grupos de artistas durante la década de los setenta. Los grupos o colectivos financiaban sus proyectos y buscaban espacios alternativos de exhibición de sus obras o exposición de sus manifiestos contraculturales [...]¹³

Y aunque esta datación de los años 70 indica una pronta incursión del género en el país, habría que tener en cuenta que en otros países el desarrollo del libro-arte era menos incipiente¹⁴. En cualquier caso, este importante preámbulo fue gracias a dos personalidades del arte y del mundo de la edición: Ulises Carrión (1941-1989) y

13 Vilchis, *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de "El Archivero"*, 147.

14 Antecedentes artísticos podemos encontrarlos en Europa ya desde el siglo XIX con la realización de ediciones de lujo de la mano de editores como Ambroise Vollard o Daniel- Henry Kahnweiler. Por su parte, ya desde los años 60 del siglo XX podemos hallar artefactos artísticos con variados formatos editoriales con un corte más conceptual, sobre todo derivados de las experimentaciones que ya había asentado Duchamp (especialmente a partir de su *Boîte en valise* en 1934) con sus cajas y libros-maleta destacando así, en la escena americana y europea, la temprana producción de artistas como Edward Ruscha, Dieter Roth, Daniel Spoerri y Ben Vautier Moi, entre otros.

Felipe Ehrenberg (1943-2017), gracias a su vinculación con los movimientos artísticos europeos de la época y sus formas específicas de entender el libro. Es decir, el libro-arte en México germina de la marginalidad para completar lo que posteriormente podría contemplarse como un circuito internacional de editoriales alternativas. Al respecto, Vilchis explica:

En los años setenta la marginalidad fomentó que se creara un circuito internacional de editoriales y archivos que encuentran antecedentes en la editorial Malik fundada por el dadaísta Wieland Herzfelde en 1917 quien produjo publicaciones de artistas como George Grosz, Hausmann y Hueklsenbeck Una acción ejemplar la desempeñó Ulises Carrión involucrado activamente con In-Out Center un pequeño espacio artístico en Ámsterdam y cautivado por la nuevas formas de arte, junto con el proceso de colaboración artística, él y su socio Aart van Barneveld empezaron a buscar la manera de intercambiar libros de artista, en abril de 1975, financiados por amigos, abrieron Other Books and So, galería y librería dedicada a publicaciones experimentales, poesía y video performance. Invitaron a artistas a participar en una red internacional de Arte Correo con peticiones y preguntas que incluían leyendas como “envíanos tu definición de arte”. Cada proyecto era documentado en un catálogo impreso u otra forma de comunicar sus conocimientos que devolvían a los artistas participantes. También reproducían los ejemplos en una publicación titulada Ephemera. Cuando cierra la librería en 1978, Carrión continúa imprimiendo e intercambiando trabajos desde su estudio en el piso inferior del mismo recinto. En 1979, la escritora y comerciante Karen Kvernes adquirió el archivo

de Other Books and So cambiando su nombre por el de Art Something¹⁵.

Como vemos, se fue conformando una red independiente, alternativa a los circuitos oficiales ya establecidos, que sirvió a la vez para compartir experiencias como para coleccionar e intercambiar libros de artista. Su raíz dadaísta –que devino en un neodadaísmo cercano al Fluxus– fue edificando un sesgo ideológico y político a este circuito disruptivo que, a través de la figura de Ulises Carrión va importando los principios antiartísticos iniciando los años 70. Una concreción conceptual que mostraba la preocupación de Carrión no sólo por la arquitectura y la morfología del mundo editorial, sino por una larga serie de planteamientos teóricos fundamentados en la ontología del libro mostrados en su *The New Art of Making Books*: “Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra, a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros”¹⁶.

Este arte nuevo comprendía el libro como un objeto sujeto a diferentes condiciones exteriores a él, tanto para su existencia como para su distribución, consumo, existencia, utilización, etc. Tras su regreso a México en 1974, Ehrenberg –que se había autoexiliado a Inglaterra tras la matanza de Tlatelolco en 1968–, consideró esta nueva concepción que ubicaba al libro como un medio politizado y politizante, cuyos modos de producción podían modificarse como estrategia para fortalecerse abaratando la distribución y difusión del conocimiento. Así, él y Martha Hellion (1937-) conjugaron –junto a Carrión– lo que dio inicio a la historia del libro-arte en México: la editorial Beau

15 Vilchis, *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de “El Archivero”*, 141.

16 Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I* (México DF: Tumbona Ediciones, 2012), 39.

Geste Press (BGP, 1971-1976)¹⁷. Toda la comunicación epistolar entre Ehrenberg y Carrión no sólo supuso una influencia mutua en sus correspondientes producciones a través del objeto libro, sino también una consolidación de la autoedición en sus procesos artísticos y la conformación de una independencia editorial fundada sobre canales alternativos de divulgación.

Mientras la figura de Ehrenberg será esencial en este sentido para la promoción y docencia de dichos procesos editoriales –sea en tiraje único o en ediciones cortas– en las siguientes generaciones, tanto por sus discursos plásticos como por su activismo editorial a través de cursos¹⁸;

17 La Colección de la BGP hoy se encuentra en el MUAC (Colección Arkeia) Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Sobre la historia de la BGP, Alejandra Villasmil (2017) comenta lo siguiente: “La editorial independiente Beau Geste Press (BGP) fue fundada en 1971 por la pareja de artistas mexicanos Martha Hellion y Felipe Ehrenberg. Junto con sus dos hijos, se trasladaron a una casa de campo en Devon, Inglaterra, donde, unidos por un grupo de amigos que incluía al artista e historiador de arte David Mayor, al diseñador gráfico Chris Welch, y su compañera Madeleine Gallard, fundaron una comunidad de duplicadores, impresores y artesanos. Beau Geste Press estuvo activa hasta 1976, editando publicaciones de poetas visuales y concretos, neo-dadaístas, compositores experimentales y artistas internacionales afiliados al movimiento Fluxus (de hecho, el evento que le dio su *raison d’être* fue la exposición itinerante *FLUXshoe*, inspirada en el movimiento original). Especializada en libros de artistas de edición limitada, publicó el trabajo de sus propios miembros, pero también el de muchos de sus colegas en todo el mundo. Bajo el espíritu de la industria artesanal, Beau Geste Press adaptó sus métodos y escala de producción a sus necesidades, manteniendo todas las etapas, desde el diseño y la impresión hasta la distribución, bajo un mismo techo.” (s.p.)

18 “A su regreso de Inglaterra, Ehrenberg comenzó a dar cursos de neografía en las escuelas de arte. De temperamento extrovertido, invitaba a los alumnos a su casa y mostraba lo que había hecho en Inglaterra. Para muchos fue la primera vez que encontraron nuevas posibilidades para experimentar con otros medios de impresión como la fotocopia, la mimeografía y los sellos. Sus

Carrión no perdió de vista la experimentación con las posibilidades estratégicas que le permitían los proyectos culturales determinados tanto por las estructuras como por el lenguaje literario y sus ambigüedades. Así, cuando funda su librería-galería *Other Books and So* (OBAS, 1975-1979) en Ámsterdam será de las primeras dedicadas a la presentación, producción y distribución de estas publicaciones de artistas que no eran específicamente ni literatura ni libros sobre arte, sino unas publicaciones otras (*Bookworks*) que asumían lo que él llamaba “nolibros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción”¹⁹ y todo tipo de formatos editoriales, como: “revistas, periódicos, discos, postales, carteles, partituras, publicaciones múltiples, etc.”.²⁰ Lo más importante es comprender que Carrión no buscaba problematizar al libro como objeto, sino como medio y, por ende, al *estatus quo* de aquellas estrategias operacionales de generar circuitos de divulgación de cultura que pudieran quedar estancadas. Por esta razón, OBAS supuso “una estrategia de ediciones y una programación de exposiciones, así como una intensa actividad de arte correo, que le sirvió para estructurar redes y circuitos de acción, interactuando con otros centros e iniciativas que fueron surgiendo paralelamente en el

ideas y actitudes tuvieron enorme influencia en la formación de otros artistas que cuestionaban el objeto artístico y que luego formaron grupos que durante los setentas se vincularon a ideas más democráticas de la cultura.” Magali Lara, *Libros de artista en México* (1993), 2.

- 19 Carrión, *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*, 32. Ésta es la traducción de una parte del folleto que Carrión realizó en 1975 para la difusión de su proyecto OBAS, reproducido íntegramente en la publicación *El arte nuevo de hacer libros*.
- 20 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea*. (2016), 2.

contexto artístico internacional”²¹. De hecho, Carrión está siendo constantemente revisitado y revisado a colación de las últimas creaciones de esas obras-libro que tanto profundizó:

*New academic research has also been performed, bolstering Carrión's value on the symbolic market. Much of the research revolves around two issues. The first is formal, where Carrión's ideas are used to justify works and concepts that he himself rejected (unique books that don't circulate widely and books-objects, understood as modern bookworks, rather than artists' books in the strict sense, that is, as legitimate forms of contemporary art). The second is contextual, and more interested than the first in the implications of cultural strategies and the network spirit –the latter expressed, above all, in mail art and regional, transnational, and intercontinental collaborations*²².

21 João Fernandes, “El arte como subversión de la cultura: Hacer y deshacer para hacer de otra manera”, en Guy Schraenen (ed.) *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016), 37-47. Al cerrar la librería, Carrión la convirtió en Other Books ans So Archive (OBASA, 1979), poniendo fin al universo ilimitado de posibilidades artísticas del proyecto para contenerlo en una recopilación e inventario de lo allí reunido, que le confirió esa faceta de artista productor y organizador de documentos, ampliando el concepto de obra de arte al uso.

22 También se han realizado nuevas investigaciones académicas que refuerzan el valor de Carrión en el mercado simbólico. Gran parte de la investigación gira en torno a dos cuestiones. La primera es formal, donde se utilizan las ideas de Carrión para justificar obras y conceptos que él mismo rechazaba (libros únicos, de escasa circulación y libros-objeto, entendidos como obras-libro modernas, más que libros de artista en sentido estricto, es decir, como formas legítimas de arte contemporáneo). La segunda es contextual, y más interesante que la primera en cuanto a las implicaciones que suponen las estrategias culturales y el espíritu red –expresado este último, sobre todo, en el *mail art* y en las colaboraciones regionales, transnacionales e in-

La red fue extendiéndose progresivamente y pronto, en la misma década, y otros artistas se vieron motivados por la intensa actividad en el campo de la edición que, aunque marginal, permitía experimentar y circular en un comercio alternativo fuera del reconocimiento y legitimación institucional. Como explica Lara, la “historia de los libros de artista está relacionada con las pequeñas editoriales o editoriales marginales que aparecieron a mitad de los 70. Éstas fueron, en principio, dirigidas por poetas, pero pronto comenzaron a surgir revistas con propuestas visuales más audaces o que mezclaban la imagen con el texto a la manera de poesía visual”²³. Así, dentro de los márgenes temporales de 1977 y 1982 podemos hablar de todo un acontecimiento fenomenológico usualmente denominado Los Grupos²⁴, un periodo histórico en la cultura artística mexicana en el que proliferó la tendencia de agruparse en pro de “renovar el sistema del arte prevaleciente” y trabajar en busca de “nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte”²⁵.

Fue precisamente en 1977 cuando surgió *La Cocina Ediciones*²⁶, de la mano de una nueva generación de artistas, encabezada por Yani Pecanins (1957-2019), Gabriel

tercontinentales. [Traducción por los autores]. Paulo Silveira, “A conceptual definition of the Artist’s Book and a new look at Ulises Carrión’s thinking”, *Artelogie. Reserche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, núm. 15 (2020): 1-13.

23 Magali Lara. *Libros de artista en México* (1993), 2.

24 Grupos tales como Proceso Pentágono, el Grupo Mira, Tepito Arte Acá, El Grupo Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), Tetraedro, Março, El Colectivo, Peyote y la Compañía, el Taller de Investigación Plástica (TIP), Fotógrafos independientes, el No Grupo, etcétera.

25 Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, 2007), 194.

26 Activa entre el 1977 y el 1993, La Cocina Ediciones elaboró carpetas de artistas como Gilberto Aceves Navarro, Magali Lara, Santiago Rebolledo, entre otros.

Macotela (1954-) y Armando Sáenz (1955-2018)²⁷. La editorial no sólo se llamaba así porque literalmente se fundó en la cocina de la casa de la artista, sino porque además le confería un carácter doméstico y familiar, algo que espejaba ese circuito alternativo peculiar que se encontraba en pleno desarrollo. *La Cocina Ediciones* aportó sustantivamente al desarrollo de los libros-arte en México, tanto en su edición única o múltiple –siempre en tiradas que no solían superar los 200 ejemplares–, como en la publicación de la revista *Paso de Peatonos*, que reunía a pintores y poetas. Con un tiraje de 350 ejemplares, la revista estaba realizada sobre papel estraza e impresa con mimeógrafo, cuestión que ampliaba las posibilidades de la edición a otros materiales como sellos o costuras, por ejemplo²⁸.

Gabriel venía del grupo SUMA, como también Santiago Rebolledo, que trabajaba los materiales encontrados en la calle y con ellos reconstruía una historia de la ciudad muy personal. Los primeros libros de Gabriel Macotela eran muy gráficos y con el tiempo empezó a manejar un concepto muchísimo más escultórico. Yani, al mismo tiempo que imprimía PASO DE PEATONES trabajaba en sus propios libros. Al principio recuperaba fotografías y objetos encontrados como SUMA, pero con cierto aire de nostalgia y de sensualidad (le daba una variante muy personal). Poco a poco empezó a integrar fra-

27 Cada uno de estos autores destacó por su particular forma de trabajar al libro. Mientras que Sáenz se desempeñó en mayor medida en el campo de la curaduría, Macotela y Pecanins, lo hicieron en la producción artística. El primero, con la generación de libro con destacado carácter objetual y Pecanins, desarrollando temas intimistas y biográficos.

28 Vilchis, *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de "El Archivero"*.

ses sueltas y a trabajar sobre objetos específicos del mundo femenino²⁹.

Posteriormente, a partir de 1984, estas tres figuras vuelven a la idea que ya Carrión había desarrollado anteriormente con OBAS y fundan *El Archivero* (1984-1991) en la colonia Roma³⁰, que funcionaría hasta principios de los noventa como productor, conservador y difusor de libros-arte nacionales e internacionales de la más variada índole, no sólo temática y discursiva, sino también estilística y procedimental, convirtiéndose durante este periodo, en el máximo punto de referencia para el desarrollo de la producción editorial alternativa en general y “principal centro de operaciones del libro de artista en México”³¹.

Tanto en la editorial como en su facción como archivo, la acción de Sáenz, Macotela y Pecanins determinaron, junto a otros talleres posteriores y la edición independien-

29 Magali Lara, *Libros de artista...*, 3.

30 Se ubicó en la calle de Frontera en la colonia Roma hasta 1985. Fue a colación del temblor acontecido ese mismo año, cuando pasó a ubicarse a la calle de Tabasco y más tarde a la avenida Álvaro Obregón donde radicaría hasta su cierre. La exposición que da fe de sus aportes se celebró en el 92 en el Museo de Arte Carrillo Gil en Ciudad de México. Según Vilchis (2016), el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM) adquirió para su acervo, “tanto Cocina Ediciones como El Archivero”; referentes que junto con la colección privada de Yani Pecanins son de gran trascendencia, únicos en su género en Latinoamérica, (pudiéndose) comparar a las editoriales Heavy Industry Publications de Ruscha, Forlaf ed de Dieter Roth, Wild Hawthron Press de Hamilton Finlay, Something Else Press de Dick Higgins, Exempla de Nannucci, In-Out Productions de Ulises Carrión, Coracle Press de Simon Cutts, Beau Geste Press de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor, y las librerías especializadas Other Books and So de Ulises Carrión en Ámsterdam (1975), Art Metropole de General Idea en Toronto (1975) o Printed Matter de Sol LeWitt en Nueva York y su conocida revista *Art-Rite* (1976)” (p. 151).

31 Deboise y Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 186.

te, el trazado del libro-arte en el centro del país y su evolución en los siguientes años:

Durante la década de 1980, con el libro-arte ya establecido en la escena plástica nacional, numerosos artistas y colectivos continuaron realizando obras y publicaciones tanto en forma de panfletos y folletos como revistas y libros. [...] Durante las dos décadas siguientes, los creadores continuaron experimentando con el libro como obra artística y se abrieron talleres en varios puntos del país, algunos de los cuales siguen en funcionamiento. Adoptaron como punto de partida las estrategias desarrolladas por Carrión y las técnicas gráficas aprendidas de Ehrenberg y desde estos precedentes desarrollaron sus propias propuestas a las que integraron otros métodos y modos de hacer sus piezas, diversificando en estilos y creando nuevos grupos y redes entre artistas³².

El semillero que dejaron Carrión, Ehrenberg, Hellion desde mediados de los setenta junto con la estela dorada que éstos confirieron y siguieron dinamizando hasta principios de los noventa Pecanins, Macotela y Sáenz principalmente, la seguirían otros artistas como Magali Lara, Jan Hendrix, Carla Rippey, Carmen Boullosa o Gilberto Aceves, entre otros, además de la acción de talleres como Martín Pescador del norteamericano Juan Pascoe vigente desde 1976 y en 1981 trasladado a Tacámbaro (Michoacán), o antes, el Taller Leñateros (1975) en San Cristóbal de las Casas de la poeta Ambar Past. Secuelas que recompondrán y ampliarán el escenario editorial de la época -y

32 Graciela Patrón, *El libro-arte en el México del siglo XXI como dispositivo de resistencia social*. (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo UMNSNH. Doctorado Interinstitucional de Arte y Cultura DIAC, 2019), 156.

hasta los noventa– con la incursión de la tipografía y el fotograbado, el diseño e incluso la *performance*, de la mano de artistas como Francisco Toledo, Vicente Rojo, Marcos Kurtycz, Rodolfo Zanabria, Manuel Marín o Rafael Barajas.

Poco a poco, decía Martha Hellion respecto al siglo XXI, “se ha multiplicado la producción de Libros de Artista, podría decirse que crecen y se desparraman como el cauce de un río, y han escapado de las definiciones teóricas ya tan conocidas”³³. Así, en los últimos años, el libro-arte mexicano ha expandido sus fronteras disciplinares y aumentado su producción a diversos lugares, más allá del centro del país. Pero esta expansión e incremento considera, como hemos podido ver, diversas aristas más allá de la creación y la teorización: por un lado, la implicación paulatina de muchos actantes que han multiplicado las perspectivas artísticas a través de invitaciones y residencias artísticas –fomentando tanto la interdisciplinariedad como las ediciones colaborativas–; en segundo lugar, por la pausada pero firme función docente de los creadores acerca de las posibilidades del libro-arte como formato artístico posibilitador de múltiples perspectivas conceptuales recurrentes para los artistas mexicanos, sea desde la posición ideológica que reclama una crítica política e institucional o desde la recuperación mnemotécnica autobiográfica o no, que ha supuesto un semillero constante para la consecución y asentamiento del género; y también, por la explosión de las editoriales independientes y minoritarias en el país, que ha permitido una consolidación en la divulgación y exhibición del libro-arte cada vez más visible y presente.

Como indicaba Patrón, la creación de espacios de edición y puntos de encuentro entre artistas ayudan a es-

33 Martha Hellion, “Gestualidad y performance en los libros de artista”, *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFMG*, 2(3), (2012): 106.

tablecer un andamiaje acerca del género³⁴, así como a la ampliación de su discusión en diferentes eventos, dentro y fuera del sector académico, fortalecido sin lugar a duda, por trabajos de investigación que configuran otras vías de aproximación y enfoques sobre la conceptualización y consumo de los libros-arte. En este sentido, nos recuerda que es relevante identificar esto último como un campo de acción influenciado por universidades y facultades que, además de incorporar materias afines al género en sus planes de estudios, comprende trabajos académicos de diversa índole, así como espacios de divulgación en los que mostrar y correlacionar la heterogeneidad del género.

De hecho, el sector académico que aborda el libro-arte en México atraviesa la república. El origen, se lo debemos invariablemente a la labor de José Daniel Manzano Águila, quien desde la temprana fecha de 1989 impulsó la creación, el estudio y la divulgación de este género artístico por medio del Seminario de Libro Alternativo adscrito a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Un espacio que nunca dejó de trabajar y que sigue dirigiendo encarnado en el actual Laboratorio-Taller de Investigación-Producción del Libro Alternativo de la ahora Facultad de Arte y Diseño (FAD).

No obstante, hoy en día, su semilla desborda el espacio capitalino llegando a ramificarse a lo largo y lo ancho de toda la República Mexicana. Así, actualmente podemos nombrar el Laboratorio de Imagen en Querétaro, encumbrado por María Margarita De Haene o la Cátedra de Gráfica en Morelia, dirigida por Ioulia Akhmadeeva, y más al norte, estarían los esfuerzos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, tanto en la materia de Libro-arte en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño como los diversos proyectos y eventos llevados

34 Patrón, *El libro-arte en el México del siglo XXI como dispositivo de resistencia social*.

a cabo por el Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea: Libro-arte/Abierto (2010-2012), Cartografías del libro-arte, Metaforología o El Pliego –proyecto colaborativo con el grupo de investigación DX5–, y sobre todo, el Simposio Internacional de la Tipografía al Libro-arte (desde el 2011). También han existido otros importantes esfuerzos como el Primer Encuentro Internacional de Estampa de América Latina y el Caribe (2018) enfocado a la producción, investigación, exhibición y mercado de la estampa y los libros de artista, y encabezado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Museo Nacional de la Estampa (MUNAE); o la Expo Feria Nacional Artes y Oficios del Libro (desde 2015) en la Biblioteca Nacional de Ciudad de México y apoyada por la Secretaría de Cultura; la Feria FOLIA (Feria Internacional del Libro de Artista) de Guadalajara (Jalisco) de 2013 a 2014, y donde la artista y gestora Mónica Cárdenas desempeñó un papel directivo fundamental³⁵.

Cabría añadir –desde nuestra perspectiva– dos eventos más que actualmente constituyen dos espacios dirigidos a trazar una historia del libro en México: el Seminario Interdisciplinario de Bibliología en los estudios del libro, coordinado por Marina Garone desde su fundación en 2012 y el Seminario Los Otros Libros (2020) dirigido por Magali Lara para el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México. Dos espacios que buscan documentar la producción e investigación del libro en general desde una perspectiva interdisciplinar más histórica en el primero de los casos, y al filo de la producción artística y sus procesos a mano de Lara.

Y por otro lado, no podemos desdeñar la combinación y complementariedad de ferias especializadas –legitimadas o no– que llegan a encapsular el empuje

35 El libro de artista no volvería a ser promovido del mismo modo en un espacio ferial hasta la trigésimo quinta edición correspondiente a 2021 en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, la cual se remonta a 1987.

de las editoriales independientes y proyectos colaborativos alternativos, su exhibición y difusión³⁶. Cuestión que concreta parte de la producción del libro-arte en el país a través de tres dimensiones específicas: “la edición contemporánea, la edición independiente y la autoedición, que desempeñan papeles fundamentales pues permiten a los artistas experimentar distintas técnicas y manera de producir y difundir sus obras”³⁷.

Por último, nos gustaría destacar que la edición de fotolibros siempre ha tenido su espacio en México. Si bien,

36 Últimamente, en la última década, la relevancia y expansión de los más heterogéneos proyectos editoriales (fotolibros, libros-arte, cartoneras, ediciones de artista, etc.) se ha visto aumentada y diversificada. Las librerías usualmente interesadas en este tipo de productos como Exit-Express, Código, Roma, etc., han compartido escenario de difusión con museos, fundaciones e instituciones como el Centro de la Imagen, la Fundación Júmex, el Centro de Documentación Arkheia y las publicaciones y libros de artista del MUAC, la fanzinoteca del Museo Universitario del Chopo, la colección del Museo Carrillo Gil, las publicaciones del ESPAC, el Gimnasio ¿Gimnasio? de Arte o la desaparecida Fundación Alumnos. En este tiempo, múltiples eventos como el Encuentro Editorial Independiente Contracorriente (Veracruz), el proyecto El Traspatio (Morelia), el proyecto BABEL (Morelos), la Feria Itinerante de Libro Alternativo (Ciudad de México), la Otra FIL (Guadalajara), *Paper Works* (CDMX) o *Index Art Book Fair* (CDMX) han contribuido a la diseminación de otras formas de entender el mundo editorial, así como de dar cabida a editoriales independientes o alternativas en México que se han venido a sumar a las ya posicionadas Océano, RM y Turner. Algunos nombres de editoriales que, sean más o menos prolíficas o de mayor o menor tiempo de longevidad, han expandido el estudio de la edición y del libro son: Acapulco, Ediciones Estridentes, Pluralia, La Duplicadora, Tumbona, Alias, Sexto Piso, Gato Negro, Laboratorio Editorial Esto Es un Libro, Entrópico, Svarti Ediciones, Ediciones Ají, La Caja de Cerillos Ediciones, Polvoh Press, Editora T-error, Cuatro Triángulos Laboratorio Editorial, Mono Ebrío Editorial, entre muchísimos proyectos editoriales.

37 Patrón, *El libro-arte en el México del siglo XXI como dispositivo de resistencia social*, 169.

existen algunos antecedentes históricos destacables en la producción de fotolibros desde Agustín Víctor Casasola hasta el ya nombrado Vicente Rojo, no sería hasta los años ochenta cuando podemos hablar de la revitalización y producción más activa y planificada de los fotolibros en México. Destacan así, editoriales como Joaquín Mortiz, Era o el mismo Fondo de Cultura Económica (FCE) con la colección *Río de Luz*, o instituciones creadas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que, como el Centro de la Imagen, han venido apoyando la producción fotográfica y su relación con el libro desde mediados de los noventa, a editoriales independientes más dinámicas en la actualidad como Inframundo o Gato Negro Ediciones, por no hablar de los esfuerzos que supone la autoedición de la mano de fotógrafos de la altura de Patricia Lagarde, por poner un ejemplo.

El libro-arte en el norte de México

Abandonando por un momento el centro-sur de México donde pareciera que en las últimas décadas ha venido desarrollándose la mayor parte de la producción editorial alternativa artística, nos centraremos en el norte del país, para observar el desarrollo de este género en la última década.

Como nos explicaba Rubén Ortiz Torres (2021, comunicación personal) el “norte de México es inmenso”³⁸, se resume desde Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora a Baja California, y por su extensión –y distancia con el centro del país– puede resultar un territorio desconocido en muchos ámbitos. La gráfica, las ediciones alternativas o independientes y los talleres concentrados en el Estado de México, se descentralizan y, en muchas ocasiones, se pierden en el territorio fronterizo. Por otro lado, la frontera tiene una poética compleja, lle-

38 Rubén Ortiz Torres, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 1 de mayo de 2021.

na de literatura y arte chicanos –tanto del lado estadounidense como del mexicano–, Prieto la enuncia como una “poética del diálogo, cuya poliglosia multilingüe subvierte el monologuismo de la identidad nacional”³⁹. Ya desde los años 80, la búsqueda identitaria es un marcado mantra en la frontera para el establecimiento de diálogos artísticos y reconducción de la efervescencia cultural del norte. Este interés sociopolítico del arte tuvo sus repercusiones por esos años en Tijuana/San Diego:

En ese contexto apareció el *Border Arts Workshop/ Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF)* en 1984, grupo multidisciplinario y binacional de artistas, periodistas y activistas chicanos, mexicanos y anglosajones. El grupo se formó a instancias del artista chicano René Yáñez, quien invitó a artistas conceptuales de San Diego a participar en una exposición en la Galería la Raza en San Francisco. Los miembros fundadores fueron David Avalos, Sara-Jo Berman, Víctor Ochoa, Isaac Artenstein, Guillermo Gómez-Peña, Michael Schnorr y Jude Ederhart. Su base de operaciones es San Diego, aunque desarrolla muchos proyectos en Tijuana⁴⁰.

Aunque hacia los años 90, los integrantes fueron cambiando y generando también otras agrupaciones, las formas cercanas al libro-arte fueron realmente escasas. Es preciso nombrar *La Línea Quebrada* como revista que absorbe esa topografía específica y las confluencias de Latinoamérica con las diversas amenazas que ha supuesto la intervención de Estados Unidos. Surgen así artistas transfronterizos que operan a un lado y otro del borde

39 Prieto, Antonio (2018). “La poética de la frontera”, *Amerika*, 17, 2017 (2018): párr. 1, doi: 10.4000/amerika.8331.

40 Prieto, Antonio (2018). “La poética de la frontera”, *Amerika*, 17, 2017 (2018);, párr. 5.

para considerar otras formas de asociación y analogías a partir de la hibridación de contextos, de los conceptos de intermedialidad que suponía el límite político y la poética que ofrecía la idea de frontera. Aunque esta *nortización* epistemológica se presentó primordialmente en juegos literarios y performativos para abrir los imaginarios identitarios que han recuperado vigor y relevancia desde el regreso a los discursos xenófobos de la última era trumpiana. En realidad, fuera de algunos coqueteos y colaboraciones, poco hay que ubicar respecto al libro-arte.

Si bien es cierto que, normalmente, como indica Rigoberto Díaz Julián la actual “situación del norte del país es algo parecida a lo que sucede en el sur del país, es decir, siempre queda en función de lo que sucede en la CDMX”⁴¹, también hay que destacar que el norte, por su condición territorial como membrana fronteriza con Estados Unidos, no siempre ha necesitado la centralización y legitimación de la Ciudad de México, sino al contrario, se ha expandido –como ha ocurrido con Tijuana– a la ciudad de Los Ángeles, pues son al fin y al cabo, “ciudades productoras de cultura”⁴². Es decir que, pese a que entendemos qué es, sobre todo en la capital donde existe una profusión de bibliotecas, centros de documentos y presupuesto para la elaboración de proyectos de largo y gran alcance, esto no supone que el norte no ofrezca foros u oportunidades para compartir y difundir estrategias respecto del libro-arte que trasciendan lo local. Como, por ejemplo, en los últimos años, el *Tijuana Zine Fest* o esfuerzos desde instituciones como el Centro de Investigación, Innovación y Desarrollo de las Artes (CEI-IDA) de la Universidad Autónoma de Nuevo León, que a través de fondos y colecciones como la Rubén Gutiérrez

41 Rigoberto Díaz Julián, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 17 de abril de 2021.

42 Saúl Hernández, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 23 de abril de 2021.

o Veronique Chapuy se rescatan y resguardan fanzines, libros de artista o fotolibros⁴³. Una cultura del fanzine, influencia sobre todo de Estados Unidos, que también tiene sus ecos en la Convención Internacional de Cómics de San Diego (COMICON) o GAMACON en Baja California, o incluso en prácticas y cursos de corto alcance dedicados al libro-arte en la Universidad Autónoma de Baja California que estuvieron activas por poco tiempo hasta su desaparición⁴⁴. (Marycarmen Arroyo, 2021, comunicación personal).

Chihuahua, específicamente, ha sido una región beneficiada en múltiples ocasiones por el Instituto Chihuahuense de Cultura (ICHICULT), entidad que ha publicado libros de artista, fotolibros y novelas gráficas, aunque sin un programa claro bien establecido al respecto⁴⁵, y también en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) manejan, en el plan de estudios de licenciatura en Artes Visuales, una línea que puede incentivar esta escena en el estado⁴⁶, pero sin mucho desarrollo al exterior del municipio.

Tal y como señalan muchas personas entrevistadas –realizadas entre marzo y mayo de 2021–, esta produc-

43 Iván Acebo-Choy, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 22 de abril de 2021.

44 Marycarmen Arroyo, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 23 de abril de 2021.

45 Ángela Sánchez de Vera, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 17 de abril de 2021. Chihuahua, por otro lado, también ha sido nacionalmente visibilizada por galerías como La Estación de Arte Contemporáneo (LEAC), sin embargo, ésta se ha alejado de los libros-arte por no suponer una atracción artística suficientemente atrayente para los públicos locales. Empezó promoviendo creadores poco conocidos para convertirse en una galería comercial cuyos artistas exponen nacionalmente en el Museo Carrillo Gil, en el Museo Tamayo y MARCO; en el MAMBA de Buenos Aires, el CSW Museum de Varsovia, el Museo de Bellas Artes de Castellón en España, el MCA de San Diego, el Dallas Art Museum o el Phoenix Art Museum en Estados Unidos.

46 Arián Dylan, entrevista por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 12 de abril de 2021.

ción, se ha concentrado mayormente en Ciudad Juárez, donde el cuerpo académico de “Gráfica Contemporánea” ha encabezado su discusión gracias a diversas investigaciones adscritas al Instituto de Arquitectura Diseño y Arte (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). Conformado por Miguel Ángel Achig Sánchez, Sandra Ileana Cadena Flores, Carles Méndez Llopis y Hortensia Mínguez García –su responsable desde su fundación–, Gráfica contemporánea es un grupo de investigación registrado en el Programa de Desarrollo del Profesorado (PRODEP) en el año 2007 con el código CAC-UACJ65.

Dentro de la línea de generación y adquisición del conocimiento del grupo, titulada “Discurso y proceso creativo de la gráfica en la posmodernidad”, se inserta el estudio de lo múltiple, de la edición contemporánea y el libro-arte como género artístico. En este sentido, el impacto de sus investigaciones repercute, sobre todo, en la combinación de cuatro tácticas que les han permitido, como cuerpo académico, profundizar en las diversas caras y perspectivas tanto teóricas como prácticas, ya sea de los procedimientos y técnicas o de la ideación y proyección de piezas vinculadas a la edición artística contemporánea.

La primera está relacionada con el contacto, expansión y conformación de una comunidad interesada en el libro-arte, que ayude a congregarse una masa crítica para con el género. El Cuerpo Académico siempre ha entendido que la teorización acerca del campo supone, en esencia, la realización de diferentes proyectos de investigación centrados en la práctica artística, orientados a fomentar, además, el vínculo con otros actantes que alimenten la generación de nuevo conocimiento desde la pluralidad epistémica. Es fundamental para ello, la configuración de redes interuniversitarias y con otra suerte de espacios creativos o artistas independientes que, en su quehacer, tengan al libro-arte o la gráfica múltiple en su foco de acción.

En segundo lugar, el resguardo de un repositorio artístico que permita tanto la salvaguarda de piezas re-

levantes en la configuración de procesos artísticos, como posibilitar la mostración pública de los resultados indicativos basados en la práctica artística. Así, el CA ha venido gestando el fondo de arte de Gráfica Contemporánea adscrito al IADA, que ha crecido y fortalecido a colación de los heterogéneos y ricos resultados plásticos y los productos en donación derivados de los diferentes proyectos y eventos que ha dirigido desde 2007. A fecha de junio de 2021, se han reunido 160 obras en donación –obra gráfica y libros-arte, principalmente–, así como generado un programa de divulgación de las piezas donadas, para el disfrute periódico del público en general y el beneficio de los artistas en particular.

La tercera vía supone la inclusión del libro-arte –conceptualización, producción y consumo– en la enseñanza artística universitaria. Para ello, el grupo de investigación impulsa su conocimiento a través de la formación académica en diferentes programas educativos, sobre todo, en la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño (MEPCAD), posgrado de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, en la que el género adquiere un papel destacado como línea de investigación teórico-práctica. De este modo, a la vez que está valorando un proceso formativo más estructurado, se está también contemplando el aula como semillero, un lugar en el que construir el interés y la crítica del libro en el mundo contemporáneo y con las posibilidades artísticas actuales.

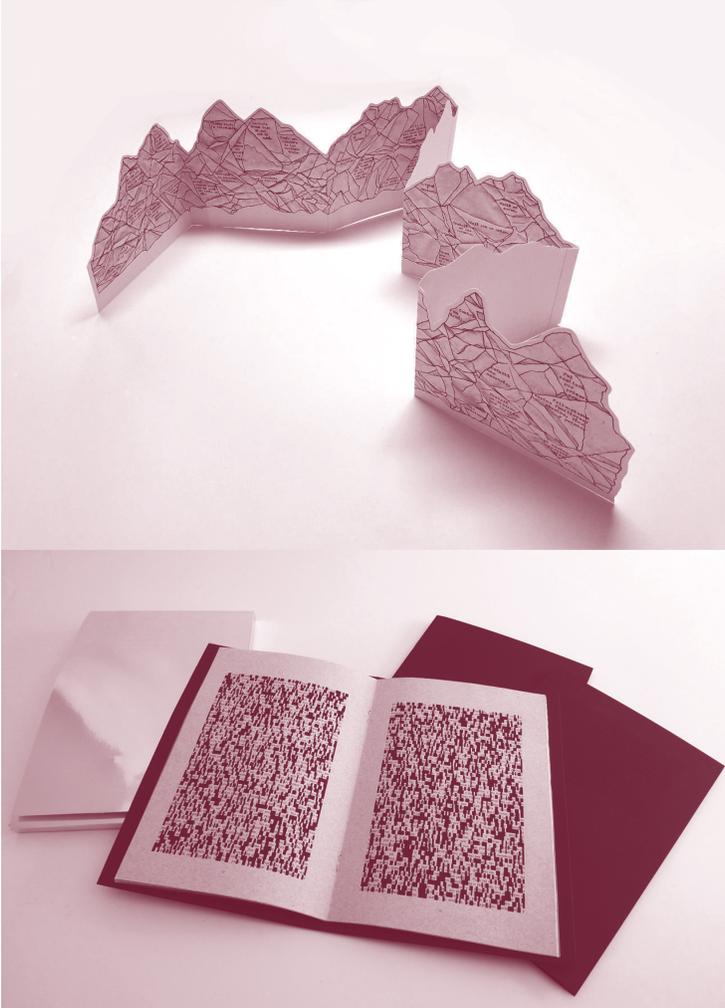
La última táctica se centra en la creación de espacios de divulgación y discusión entre varios sectores, es decir, el habitual entre el académico y el público, pero también entre los profesionales dedicados a la producción y distribución, como artistas, colectivos, diseñadores, tipógrafos y editores. De este modo, tendríamos dos acciones fundamentales que nutren este punto: por un lado, la coordinación de proyectos de investigación colaborativos catapultados desde la universidad, como *Libro-arte/Abierto* (2010-2012) y *Dobles Lecturas. Cartografías del*

género Libro-arte (2015-2016)⁴⁷, así como la absorción de otros que, dirigidos por otras instituciones, puedan impactar en la comunidad artística del norte de México interesada en este campo de estudio. En este sentido, podemos destacar proyectos de investigación con financiamiento externo como *Límites, fronteras y pliegues: Poesía visual y lectura liminal* (2014-2016) y *Artes poéticas: creación, archivo y educación* (2016-2017) liderados por la Universitat de Barcelona; *Alegorías visuales. Libro-arte* (2015-2016) por la Universidad Autónoma de Querétaro y *El pliegue, le plié, the fold* (2017-2018) por la Universidad de Vigo y la participación de 17 países diferentes. Al caso, lo interesante de estos proyectos es que, a colación de sus objetivos –en combinación con el hecho de que muchos jóvenes artistas en Ciudad Juárez no suelen tener grandes conocimientos de grabado y edición–⁴⁸, la gran parte de la producción del norte de México respecto al libro-arte tiende más al conceptualismo que la del centro-sur, donde sí existe mayor arraigo y tradición. No hay más que echar un rápido vistazo a la producción de artistas en activo como

47 Estos dos proyectos fueron dirigidos y coordinados por Hortensia Mínguez García. En ambos, participaron artistas vinculados directa o indirectamente a la FAD- de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) a través del Taller de Producción, Diseño y Comunicación Visual -El libro. Un objeto de diseño y comunicación de Posgrado de la FAD-UNAM en el primero de los casos y el Cuerpo Académico de Artes Visuales, en el segundo.

48 Por ejemplo, la licenciatura de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, se fundamenta en un plan de estudios que busca destacar en los estudios fronterizos y las expresiones artísticas más contemporáneas, dejando la enseñanza del grabado, e incluso, la del dibujo, en un nivel secundario. El acercamiento a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la edición y el libro-arte, acontecen curiosamente hasta nivel de posgrado con un nivel teórico avanzado centrado más en el estudio de los procesos creativos y conceptuales del desarrollo de la obra y no tanto en el aprendizaje de procedimientos y técnicas.

Carla Jean Rippey, Daniel Manzano, Mónica Eurídice de la Cruz, Nunik Sauret, Ireri Topete, Ioulia Akhmadeeva, Coral Revuelta, Margara De Haene, Pilar Bordes, Arián Dylan, Patricia Lagarde, Bela Limenes, Berenice Torres, Yazmín Hidalgo, Carolina Ortega, Derli Romero y un larguísimo etcétera, en disonancia con la estética y los tópicos trabajados por nortefños como Olga Guerra, Yahir Horey, Alicia Herrera, Diego Martínez (imagen 1), Cristina Parra, Brenda Cenicerros, Sandra Cadena, Miguel Ángel Achig, Verónica Ariza, Carles Méndez (imagen 2), Hortensia Mínguez (imagen 3), etc., en los que destaca el trabajo de libros intervenidos o reciclados, la producción de libros objeto o de autoría múltiple así como libros de temáticas fronterizas de corte político.



*Imágenes 1-2. R3c_uer_ds_o, de Diego Roldán Martínez Méndez (2018)
Impresión y escaneo digital, dibujo y máquina de escribir. Dimensiones: 15
x 18 aprox. Donación al Fondo-IADA 2019. Abajo: Versus de Carles Méndez
Llopis. 3 cuadernillos en caja. Formato 22 x 15 x 1.2 cm. Ambas fotografías
son de Hortensia Mínguez.*



Imagen 3. Geometría descriptiva aplicada de Hortensia Mínguez García (2018) Libro reciclado, origami e impresión a láser. Medidas: hexágono de 30 cm de diámetro aprox. Y libro de 16 x 24 aprox. Fotografía por Carles Méndez.

Por otro lado, la segunda acción se encamina a la diseminación del conocimiento generado a través de las diferentes tácticas y etapas de gestación proyectual. Con esta intención divulgativa se ideó el Simposio Internacional de la tipografía al libro-arte, en el que desde 2011 y bienalmente se acerca el mundo del diseño editorial alternativo a la sociedad en general con la meta de mostrar cómo los artistas y diseñadores acogen al libro como un espacio de experimentación y soporte creativo. El simposio se edifica entonces desde un marco dialógico que da a conocer proyectos de diferentes diseñadores, artistas, colectivos y/o editoriales independientes de la actualidad; especialmente, aquellos que se relacionan con el género artístico del libro-arte, el diseño editorial alternativo en general y la tipografía, desde una posición disciplinaria a interdisciplinaria. El evento, por tanto, no sólo abarca la celebración de conferencias magistrales, ponencias y mesas de discusión, sino que además, coordina exposiciones de carácter itinerante y gestiona cursos formativos para el público general.

El simposio ha continuado su andadura –normalmente en abril– en la misma sede de Ciudad Juárez en sus ediciones de 2011, 2013 y 2015; sin embargo, a partir de un convenio de colaboración con la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo (UMSH, Morelia) a través de la Cátedra de Gráfica de la Facultad Popular de Bellas Artes, en 2017 el simposio se celebró en el Centro Cultural Clavijero de Morelia entre el 22 y el 26 de mayo y fue coordinado por la artista y docente Ioulia Akhmadeeva. En 2019 regresó de nuevo a Ciudad Juárez y, para su nueva edición en septiembre de 2021 –la sexta– se espera sesionar en plataformas virtuales a colación de la pandemia mundial por la COVID-19.

Como decimos, este evento ha posibilitado el acercamiento y diálogo, no sólo entre diferentes agentes nacionales como el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, la FAD (UNAM),

el Laboratorio de Imagen de la Universidad Autónoma de Querétaro, la UMSNH, la UACH, entre otras instituciones y colectivos independientes; sino también con artistas e investigadores de la National University of Chiayi de Taiwán, Herberger Institute School of Art, Arizona State University, la Facultad de Artes Gráficas de la Universidad Nacional de Kuban (kubsu) en Krasnodar, Rusia; el Taller de Grabado y Estampación de la Escuela de Arte de Jaén, el Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universidad Politécnica de Valencia, UPV, (España), etc. Por lo que el evento ha permitido gestionar tanto la conexión entre sur, centro y norte del país, como ampliar esta conversación a otros países y centros de investigación.

Lógicamente, este esfuerzo divulgativo arrojado en el simposio se ve compensado por otras vías: por un lado, por la realización de muestras expositivas de libros-arte con participaciones de alcance local a internacional en eventos de carácter multitudinario y anual, como en el Congreso Interdisciplinar de Diseño y Publicidad Sináptica, en el que se ha participado en todas las ediciones desde 2016, o la Feria del libro de Ciudad Juárez. Por otro lado, a través de la generación de varias publicaciones especializadas en el libro-arte que, si bien no fueron declaradas como una colección, podríamos considerarlas como tal, ya que en todos los casos este género acaba siendo el objeto de estudio principal: *Memorias del Primer Simposio de la Tipografía al Libro-arte, Libro-arte/abierto, Los otros libros: el libro-arte como agente transformador* (Mínguez y Méndez, 2015), *De la Tipografía al Libro-Arte* (coord. Cadena, 2016); *Libro-Arte y Tipografía. Perspectivas y visiones* (Cadena, 2016), *Cartografías del Libro-Arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (coord. Mínguez, 2017), *Lecturas al límite. Diálogos entre la Tipografía y el Libro-Arte* (coord. Mínguez, 2017), *El arte de la edición y la tipografía* (coord. Achig, 2019), *Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte* (coord. Méndez, 2020). Además de

la realización de otro tipo de publicaciones en espacios especializados como revistas indizadas.



Imágenes 4-5. Cartografías del libro-arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal (2017) Hortensia Mínguez; Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte (2020) coordinado por Carles Méndez. Archivo personal. Fotografías por Hortensia Mínguez.

Reflexión final

Como hemos podido observar, el mundo del libro-arte en México circula alrededor del contexto de la edición contemporánea, de sus generadores, de sus circuitos de distribución y consumo, y de sus posibilidades, centralizadas mayormente en la Ciudad de México. Por un lado, tenemos algunas editoriales satélites que, sin ser grandes cuentan con cierta inversión y pueden permitirse tiradas cortas que asumen ciertos riesgos y experimentaciones en ediciones especiales, con diferentes soportes, formatos, dimensiones, etc.; por otro lado, tenemos editoriales independientes, más alternativas, que sobreviven prácticamente de inversiones propias y esfuerzos colectivos, en su mayoría, concentradas en el centro-sur del país.

Por último, la autoedición se ubica como la estrategia más común entre los artistas del género del libro-arte, últimamente muy focalizada a la publicación de fotolibros, que se acoda en la proliferación de este formato, sobre todo desde principios de siglo *xxi*, pero que en la actualidad se encuentra en rabiosa actualidad y ebullición editorial. Y por parte del libro-arte, podemos identificar una gran diversidad, pero dividida sobre todo en dos vertientes que sobresalen del resto: por un lado, la desarrollada en el centro-sur del país, donde de manera más generalizada se suele combinar texto-imagen o realizar colaboraciones entre artista y poeta, a partir de la experimentación narrativa sobre un formato códex; y por otro, la conceptualización del norte del país, que registra expresiones más objetuales, tendentes a la recuperación de la memoria y las historias de vida, más cercanas al arte conceptual.

Además, tanto en el norte como en el centro-sur del país —claro está que de una manera totalmente asimétrica en favor de este último—, ha habido una apuesta más o menos íntima y silenciosa por la enseñanza del libro-arte, contemplando este escenario como semillero de artistas que, en lo sucesivo, pueden guiar la producción, experimentación y discusión del género a lo largo y ancho del país. En el centro, se ha edificado toda una institución alrededor del Laboratorio-Taller de Investigación-Producción del Libro Alternativo en la actual Facultad de Artes y Diseño de la UNAM a colación de la perseverante labor y aportes de Daniel Manzano, así como el trabajo continuado de Alicia Portillo en el campo de la encuadernación dentro de la misma institución. En el norte, esta persistencia se ha dado a través de los esfuerzos del Cuerpo Académico Gráfica Contemporánea en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, de sus investigaciones y el simposio internacional gestado en 2011 y ya en su sexta edición, como foro alternativo a los ubicados habitualmente en el panorama nacional.

En el norte de México, la apertura es necesaria, ya sea como vía de escape de la concentración cultural del

país, ya sea como intercambio. El norte vive constantemente un diálogo necesario con el otro, sin poder evitar ni los discursos que llegan del centro-sur ni la relación osmótica con Estados Unidos, que posee visiones culturalmente diferenciadas respecto a México y, es quizás, por ello, que la producción editorial del norte se afilia más, a explorar al libro como concepto, objeto, medio cultural e incluso performático y/o generador de relaciones y no tanto, a su producción como objeto editado para su comercialización como objeto único o en serie. Si bien es cierto que la región fronteriza consigna algunas problemáticas que tienen que ver con la disolución cultural en las comunidades limítrofes con otro país: como la rápida absorción de tendencias en perjuicio de herencias artísticas o, sobre todo, en su alejamiento del centro, la escasez de espacios culturales, bibliotecas o centros especializados en las diversas disciplinas artísticas; también supone un lugar tremendamente fructífero para la experimentación y como laboratorio de nuevas propuestas plásticas. Así, si bien hemos comprobado el norte de México como inhóspito en muchos aspectos de distribución de la cultura por parte de instituciones o entidades tanto públicas como privadas, gracias a la escasa o nula financiación del Estado para la cultura o la poca inversión para acciones culturales privadas, también hemos observado un gran movimiento, interés y prospección del género con mirada hacia futuro.

Centrándonos en el estado de Chihuahua, como el más activo en este sentido dentro de la zona fronteriza, hemos conseguido ubicar esfuerzos individuales y colectivos a través de Becas FONCA con el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos culturales o a través de los diferentes programas del Instituto Chihuahuense de la Cultura (ICHICULT) con diferentes becas y acercamientos del género a través de talleres y publicaciones. Además, la UACH proporciona algunos acercamientos en los planes de estudio de su licenciatura en Artes Visuales que beneficia a la prospección del género. En todo caso, la escena del libro-arte en el norte

del país está en la actualidad muy desarrollada tanto teórica como prácticamente a través de la energía e investigaciones del CA Gráfica Contemporánea y su línea de generación y aplicación del conocimiento y de la inclusión de materias afines en los planes de estudios de diversos grados.

En este último punto, y como colofón, habría que subrayar la importancia de seguir implementando estos tres ejes de doble vía que se han especificado: 1) La concreción de redes nacionales e internacionales que congreguen diferentes actores y agentes interesados en el desarrollo e investigación del libro-arte a partir tanto de su producción, investigación como difusión, generando indagaciones que permitan resolver conocimientos pluralizados; 2) seguir configurando fondos artísticos que sirvan tanto como estrategia espejo del quehacer en el libro-arte como repositorio de las expresiones artísticas de la narración contemporánea y su exposición periódica; 3) reforzar y multiplicar los espacios de discusión que amplíen los conocimientos al respecto, sea a través de proyectos de investigación adscritos a universidades, es decir, con apoyo del sector académico —aunque normalmente no tienen fondos específicos asignados—, sea a través de eventos de divulgación de las indagaciones realizadas a través, sobre todo, de eventos multitudinarios como lo es el Simposio Internacional de la tipografía al libro-arte y aprovechando la coyuntura telemática de muchas presentaciones dada el contexto de emergencia sanitaria por la COVID19.

Pese a todo, como siempre, hay que seguir fomentando la edición independiente, la autoedición y las potencialidades del libro-arte para la expresión diversa y la enunciación simbólica, aunque sea a través de inversiones propias y esfuerzos individuales de artistas. Si bien, es cierto que las universidades permiten un espacio de encuentro y discusión, la producción y consumo del libro de artista no puede consignarse a instituciones públicas o privadas, sino que debe responder a necesidades artís-

ticas surgidas en cada una de las regiones. Porque existe un deseo de relatar y un deseo de ser contado.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Achig, Miguel Ángel (coord.). *El arte de la edición y la tipografía*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2019. <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/view/134/117/789-1>
- Ángela Sánchez de Vera, entrevistada por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 17 de abril de 2021.
- Arián Dylan, entrevistado por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 12 de abril de 2021.
- Cadena, Sandra I. (coord.). *De la tipografía al libro-arte*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.
- . (coord.). *Libro-Arte y Tipografía. Perspectivas y visiones*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros. Archivo Carrión I*. Ed. Juan J. Agius. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2012.
- Coleman McHugh, Catherine. "El libro de artista de vanguardia". *Boletín de Anabad*, Tomo XXX, núm. 2. Pontevedra: Confederación de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas. (1980): 235-238.
- Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, 2007.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Fernandes, João. "El arte como subversión de la cultura: Hacer y deshacer para hacer de otra manera". En

- Guy Schraenen (ed.) *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea*, 37-47. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Hellion, Martha. "Gestualidad y performance en los libros de artista". *PÓS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Da EBA/UFGM*, 2(3), 104-119, 2012. <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/39>
- Iván Acebo-Choy, entrevistado por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 22 de abril de 2021.
- Jameson, Isabelle. "Histoire du livre d'artiste". *CURSUS. Périodique Électronique Étudiant*. Montreal: L'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI) de l'Université de Montréal. Otono, Vol. 9, núm. 1, 2005.
- Lara, Magali. *Libros de artista en México*, 1993. http://magalilara.com.mx/index.php?mod=textos_c.archivo&clave=71
- Lippard, Lucy R. "The Artist's Book Goes Public". *Art in America*, vol. 65, núm. 1 (1977): 40-41.
- Marycarmen Arroyo, entrevistada por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 23 de abril de 2021
- Méndez, Carles (coord.). *Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2020.
- Méndez, Carles (coord.). *Memorias del Primer Simposio de la Tipografía al Libro-arte, 2011*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012. <http://www3.uacj.mx/DGDCDC/SP/Documents/Documents/1er.%20Simposioook.pdf>
- Mínguez, Hortensia (coord.). *Cartografías del libro-arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.
- _____. *Lecturas al límite. Diálogos entre la Tipografía y el Libro-Arte*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017.

- _____. *Libro-arte/abierto*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2012.
- _____. "Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión". *Actas del Diseño*, núm. 9, Universidad de Palermo, Argentina, (2010): 191-198.
- Mínguez, Hortensia y Méndez, Carles (coord.). *Los otros libros: el libro-arte como agente transformador*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015. <http://www3.uacj.mx/DGDCDC/SP/Documents/RTI/2015/IADA/-Los%20otros%20libros.pdf>
- Moeglin-Delcroix, Anne. "1962 et après. Une autre idée de l'art". *Sur le livre d'artiste: Articles et écrits de circonstance (1981-2005)* Marseille: Le mot et le reste (2006): 345-373.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)* París: Ed. Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, París, 1997, reeditado en 2011.
- Morales, Lourdes. "Del libro como estructura". En Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, 160-164. México, D.F.: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, 2007.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea*. Dossier de prensa de la exposición. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_carrión_web.pdf, 2016
- Patrón Carrillo, Graciela. *El libro-arte en el México del siglo XXI como dispositivo de resistencia social*. Tesis inédita presentada en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo UMNSNH. Facultad de Letras. Doctorado Interinstitucional de Arte y Cultura DIAC, 2019.
- Prieto, Antonio. "La poética de la frontera". En *Amerika*, 17, 2017 (2018). DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.8331>
- Rigoberto Díaz Julián, entrevistado por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 17 de abril de 2021.

- Rubén Ortiz Torres, entrevistado por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 1 de mayo de 2021.
- Saúl Hernández, entrevistado por Hortensia Mínguez y Carles Méndez, 23 de abril de 2021.
- Schraenen, Guy (ed.). *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Silveira, Paulo. "A conceptual definition of the Artist's Book and a new look at Ulises Carrión's thinking". *Artelogie. Reserche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, núm. 15 (2020): 1-13. <http://journals.openedition.org/artelogie/4411>.
- Tibol, Raquel. *Gráfica y neográficas en México*. Ciudad de México: Casa Juan Pablos, 2002.
- Vanderlip, Dianne Perry. *Artists' Books*. Catalogue to exhibition: "Artists' Books". Philadelphia: Moore College of Art, in association with Falcon Press, 1973.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen. *Libro de Artista. Teoría y praxis desde la experiencia de "El Archivero"*. México: Palibrio, 2016.
- Villasmil, Alejandra. "Cuando editar no es un negocio sino un modo de vida. La historia de Beau Geste Press". *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2017/05/08/cuando-editar-no-negocio-sino-modo-vida-la-historia-beau-geste-press/>, 2017

La caligrafía en el Norte de México

Cynthia Raquel Mendoza Casanova
Universidad Autónoma de Baja California
Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma
de Baja California

Los registros de la caligrafía en occidente muestran que era utilizada principalmente para la realización de documentos de gobierno, eclesiales y educativos, elaborados por monjes copistas, en el medioevo; tales documentos son considerados ahora como exquisitas obras de arte. Bello, K. (2016). En el resurgir de la caligrafía a principios del siglo xx y la utilización de sus formas evolutivas: tipografía y *lettering*; se han registrado manuales y libros escritos por numerosos artistas de la caligrafía, explicados de forma metodológica, mostrando los diversos materiales e instrumentos de trabajo a utilizar para su realización y enseñando la forma de uso de herramientas caligráficas para lograr trazos precisos, nítidos, ensambles perfectos, así como también trazos espontáneos, libres, expresivos; además de explicar paso a paso el procedimiento para lograr diferentes estilos caligráficos.

Gracias a este resurgimiento de la caligrafía en las artes gráficas y visuales; las aportaciones con las que nos han contribuido los diferentes autores, respecto del mé-

todo a seguir para la creación de alfabetos caligráficos, las distintas aplicaciones en sus formas rústicas y evolutivas apoyadas de herramientas digitales; es que se han creado materias que forman parte del plan curricular en las disciplinas del diseño gráfico y las artes visuales, principalmente. Estas materias abordan la enseñanza de la caligrafía como base para el diseño de fuentes tipográficas y su empleo en diversas aplicaciones dentro de dichas disciplinas. No obstante, los enamorados de la caligrafía han experimentado también en las artes plásticas enriqueciendo con su contribución artística a esta disciplina.

Esta investigación de tipo cualitativa, que se apoya de algunas estrategias cuantitativas; tiene como objetivo situar el uso de la caligrafía en la Zona Norte de México para exponer sus manifestaciones expresivas, el uso de herramientas caligráficas, el uso del color, texturas o técnicas mixtas, la expresividad lineal del trazo, la utilización de énfasis a través del espacio. Observar y determinar las obras por la forma expositiva de la caligrafía y sus formas evolutivas; formato, soporte, herramientas análogas, tecnológicas o su combinación.

Entendiendo la caligrafía y sus formas evolutivas: tipografía y lettering

Quienes conocen de caligrafía, conocen también su significado. Recordemos de dónde se deriva esta palabra.

El vocablo "caligrafía", del griego ελλιγραφία, está formado etimológicamente por las palabras *kallos*, que significa 'belleza', y *grafein*, que se traduce como 'escribir'. Según la Real Academia Española de la Lengua, el término "caligrafía" tiene dos acepciones:

1. Arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos.

2. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, de un documento, etc.¹.

Tomando en cuenta esta definición, la caligrafía como arte tiene una función expresiva; a diferencia de la escritura que informa, documenta, comunica en formas diversas. La caligrafía expresa desde cada uno de sus rasgos, la línea, la forma, la estética; la libertad en el uso de la herramienta caligráfica, hasta la precisión y armonía en el trazo, pero también desde la composición, el tamaño de las letras, el color, la iluminación, el material sobre el cual se trabaja, crean en conjunto el arte de la caligrafía.

Realizar trazos caligráficos perfectos implica práctica, disciplina, conocimiento de los rasgos, altura y ancho de la letra, relación entre letras mayúsculas y minúsculas, conocimiento de las diferentes herramientas para su realización, además de conocimiento de la metodología para lograr los alfabetos que se quieren dominar. Una vez que el aprendiz domina diferentes alfabetos caligráficos, es casi imposible no experimentar la creación de trazos particulares o la invención del propio alfabeto caligráfico, además de la práctica y creación de florituras: adornos complejos que generalmente acompañan a las composiciones caligráficas.

Las letras atrapan los sentidos de quien practica la caligrafía, mientras más se van descubriendo las posibilidades que ofrecen los diferentes materiales, más se desea experimentar, más se descubren las propias capacidades y la mente creativa se expande. Es también una consecuencia de la caligrafía, adentrarse en el diseño tipográfico, ya que conocer las partes de cada una de las

1 Bursat Burillo, Silvia. "La caligrafía: el arte de escribir con el pensamiento, el gesto y la mirada para desarrollar el equilibrio emocional", en *Arte y bienestar: investigación aplicada*, Josep Gustems (España: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2013), 111.

letras, su estructura, el proceso de creación, las infinitas posibilidades de expresión e intencionalidad en sus formas, lleva a los estudiosos de la caligrafía a experimentar con sus formas evolutivas.

La realización de bocetos manuales para el diseño tipográfico incluye trabajar con sus cualidades formales para llevar el mensaje desde cada uno de los rasgos, observar detenidamente sus partes y detalles. Elaborar el diseño de una fuente tipográfica conlleva conocer las formas geométricas que dan estructura y atributos al diseño de letras; implica trabajar con la proporción, el equilibrio, la simetría; conocer de estructura reticular, las proporciones de relación entre letras de caja alta y letras de caja baja; anatomía de la letra, legibilidad, rasgos particulares que la conforman, aprender sobre percepción visual y ritmo, interletrado, interlineado, espacios entre palabras, además de tener presente el propósito que debe cumplir ese diseño de fuente. Adentrarse en las inagotables posibilidades del espacio reticular es una experiencia creativa enriquecedora que lleva a los amantes de las letras a la práctica del *lettering*; pero, ¿qué significa esa palabra? Por su denominación del inglés, se conoce como *lettering* al dibujo de letras, no obstante que su traducción sea sólo la palabra “letras”.

Para contextualizar; hagamos un regreso en el tiempo, cuando no se contaba con las computadoras e impresiones a gran formato; cuando la publicidad en murales y en grandes carteles la hacían los rotulistas; que en muchas ocasiones también se dedicaban a las artes plásticas. Ellos son los maestros del *lettering*, conocidos también como *sign painters*. Un rotulista, letrista o dibujante de letras puede dibujar cualquier tipo de letra, replicarla, deformarla proporcionalmente, o darle una forma definida según la intención del mensaje, engrosar, adelgazar, ampliar, reducir, distorsionar, texturizar, sombrear, jugar con la forma total de las palabras para crear una composición. Diseñar con letras dibujadas requiere de intencionalidad, conoci-

mientos sobre composición, propósito en el uso del espacio jerárquico, iluminación, manejo de colores, imágenes, ilustración, uso de programas de diseño, tableta gráfica y pluma digital o si se prefiere, rotuladores, plumones, estilógrafos, lápices de colores, tiralíneas, etcétera.

Aunque la historia de la escritura en Occidente nos ha mostrado que la función y usos de la caligrafía, la tipografía y el *lettering* difieren totalmente en sus aplicaciones; los artistas contemporáneos de las letras han roto con esas diferencias aprovechando la combinación de lo manual con lo digital; aplicando sus creaciones sobre diversos materiales donde no imaginábamos las letras, ni sus trazos, ni el tipo de composiciones que nos presentan.

Expositores de la caligrafía a nivel internacional

Entre los expositores contemporáneos más citados, que han plasmado el procedimiento para el desarrollo y el aprendizaje de la caligrafía y sus formas evolutivas, podemos encontrar a Edward Johnston, Claude Mediavilla, David Harris, Margaret Shepherd, Jorge de Buen, Karen Cheng, Martina Flor, Iván Castro, entre otros, quienes con sus aportaciones han contribuido fundamentalmente a la enseñanza. Cada vez son más los jóvenes que son inspirados por ellos y otros autores, introduciéndose a la caligrafía, tipografía y *lettering* por medio de sus estudios universitarios, cursos aprovechados de forma individual y la preparación autodidacta; estos artistas de las letras nos comparten abiertamente sus creaciones a través de las redes sociales.

Es importante mencionar a aquellos artistas internacionales de la caligrafía que han revolucionado la forma de exponerla y han llevado su expresión a espacios que no habíamos imaginado, como son: John Langdon, Pokras Lampas, Theosone, Jake Weidmann, Niels Shoe Meulman, Sagazmcz, por mencionar algunos de los más sobresalientes, que se inclinan hacia el área de las artes

plásticas, muralismo, *performance*, moda, escultura y exposiciones museográficas; aunque algunos de ellos también nos comparten sus experiencias artísticas registrando su obra en libros impresos. Al observar las contribuciones de estos artistas se aprecia la destreza, creatividad y el nivel al cual han llevado la caligrafía.

Niels Shoe Meulman es el iniciador del movimiento *Calligraffiti* y ha instado a sus seguidores a continuar trabajando en proyectos caligráficos con el lema “una palabra es una imagen y la escritura es pintura”. En su experimentación, Niels fue encontrando una forma de transformar las calles en galerías, asimismo, inspiró a artistas como Theosone, Pokras Lampas que han enriquecido las calles y museos con sus propuestas y composiciones de mensajes estéticos calificados como *expresionismo abstracto* o *vandalismo abstracto*. Pokras Lampas ha sorprendido al mundo con su propuesta de *calligrafuturism*, llevando la caligrafía a formatos que superan el muralismo tradicional, utilizando herramientas como trapeadores planos para hacer caligrafía sobre techo; transformando espacios cerrados en obras caligráficas tridimensionales, experimentando con caligrafía en *bodypainting* y caligrafía en la moda.



Imagen 1. Muestra de trabajos realizados por los artistas internacionales: Pokras Lampas, John Langdon, Adam Romuald Klodecki (Theosone), JakeWeidmann, Niels Shoe Meulman y Thalles França (Sagazmcz). Fuente: Collage de elaboración propia, a partir de imágenes de las páginas de los autores².

-
- 2 Nota aclaratoria: Las imágenes fueron consultadas en los sitios personales de cada artista; su uso es solamente para ilustrar las aportaciones que hacen al arte. Las referencias son las siguientes: Adam Romuald Klodecki (Theosone), "Imagination", 2012. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio del 2021, <https://www.behance.net/gallery/3083639/Imagination>
Jake Weidman, "Indivisible", 2014. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio del 2021, <https://www.jakeweidmann.com/JohnLangdon>
John Langdon, "Picasso" y "Earth, Air, Fire & Water", 1996-2021. Sitio personal del artista, consultado 4 de junio del 2021, <https://www.johnlangdon.net/#all>
Niels Shoe Meulman, "Legalize it", 2020. Unruly Gallerie, consultado 15 de junio del 2021, <http://www.unrulygallery.com/product/legalize-it-niels-shoe-meulman>
Pokras Lampas, "The largest calligraphy in Italy", 2018. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio del 2021, <https://pokraslampas.com/>

La aportación de Theosone ha sido integrar el dibujo y la caligrafía de una manera magistral; así como lo ha hecho Jake Weidmann, quien utiliza florituras para integrar dibujo y trazos caligráficos con gran esteticismo. Sagazmcz ha llevado su experimentación a la escultura con torsos femeninos, utilizando trazos caligráficos con una habilidad tan fluida y natural, que pareciera que los trazos forman parte de esos torsos. Mientras que John Langdon contribuye al arte con la realización de ambigramas realizados con sorprendente creatividad, pero también con sus obras pictóricas que involucran palabras bellamente visibles y a la vez ocultas haciendo un juego óptico que se puede calificar como bellamente hipnotizante.

Expositores de la caligrafía a nivel nacional

En nuestro país tenemos a artistas de las letras y tipógrafos destacados, que comparten sus enseñanzas en diferentes cursos en línea, abiertos a toda la República Mexicana, y además también nos hacen partícipes de sus obras a través de las redes sociales. Cabe mencionar que, a nivel nacional, se observa que la caligrafía y sus formas evolutivas se han experimentado más en las disciplinas del diseño gráfico y las artes visuales, mientras que en las artes plásticas se ha observado que aún falta explorar este recurso. Los artistas de letras más reconocidos en nuestro país son Gabriel Martínez Meave, Paco Calles, Ana Hernández, Santiago Orozco, Susana Méndez, Ritchie Ruiz, Manuel Guerrero, Abraham Lule, Chisko Romo, por mencionar algunos. Todos ellos tienen en común sus profesiones, afines al diseño gráfico.

Meave, quien es diseñador, ilustrador calígrafo y tipógrafo es uno de los mexicanos que tiene una larga tra-

Thales França (Sagazmcz), "Etudo de cor", 2021. Sitio de instagram del artista, consultado 29 de junio del 2021, <https://www.instagram.com/p/CQvsf1vDvB5/>

yectoria en el mundo de las letras y quien ha aportado, no sólo a través de sus obras, sino también como profesor universitario y tallerista. Otro mexicano que también tiene un extenso camino recorrido y que sigue aportando a la formación de jóvenes y adultos, además de impartir cursos a profesores que se dedican a la enseñanza de la caligrafía y sus formas evolutivas, es Paco Calles.

De igual manera, tenemos jóvenes que han venido abriendo camino e inspirando con su ejemplo, como Ana Hernández, quien ya tiene reconocimientos internacionales gracias al exquisito trabajo que ha desempeñado con las letras además de ser una inquieta exploradora de la caligrafía y el *lettering* y quien también nos comparte su experiencia y conocimiento con cursos en línea. No se puede dejar de mencionar el trabajo de Chisko Romo quien ha trabajado con gran habilidad el *lettering* sobre mural, sorprendiendo con sus excelentes composiciones realizadas sobre diferentes superficies, así como en lo digital. Abraham Lule, letrista nacido en México pero que ahora desempeña su trabajo en Estados Unidos aportando principalmente al diseño de marca, con una extensa labor realizada para diferentes bebidas y vinos, pero también en el área editorial. La labor de Ritchie Ruiz, quien ha aportado al *branding* con gran maestría a través de monogramas trabajados con distinguida elegancia, equilibrio, delicadeza y gusto refinado. La contribución de Manuel Guerrero, quien sobresale con su labor en el diseño tipográfico digital, mostrando su infinita creatividad en el diseño de portadas para discos de colección, patrones geométricos basados en letras y la pasión que nos comparte en la realización del diseño de carteles tipográficos.



Imagen 2. Muestra de trabajos realizados por los artistas mexicanos: Gabriel Martínez Meave, Ritchie Ruiz, Manuel Guerrero, Ana Hernández, Abraham Lule y Chisko Romo. Fuente: Collage de elaboración propia, a partir de imágenes de las páginas de los autores³.

- 3 Nota aclaratoria: Las imágenes fueron consultadas en los sitios personales de cada artista; su uso es solamente para ilustrar las aportaciones que hacen al arte y al diseño. Las referencias son las siguientes:

Abraham Lule, "64 Annual Exhibition of the typedirectorsclub", 2018. Sitio personal del artista, consultado 12 de junio de 2012, <https://www.instagram.com/p/BiURZ5HFve8/>

La caligrafía en el norte de México

Se ha identificado el trabajo de algunos artistas plásticos y visuales del norte de México que utilizan caligrafía y las formas evolutivas en sus obras como una variante de expresión artística; también se ha observado que el trabajo de los artistas de las letras no se ve reflejado en los registros de artistas del Sistema de Información Cultural. Sin embargo, es importante notar que cada vez con más frecuencia, encontramos a lo largo de la Zona Norte de México manifestaciones artísticas y gráficas que involucran la caligrafía con sus formas evolutivas y que aportan a las disciplinas plásticas y visuales una variante expresiva del arte y para el arte, considerando importante tener un registro de ella, y la innovación en su utilización.

Los artistas de letras con quienes se logró un contacto y que fueron identificados se encuentran en los siguientes estados ubicados al Norte de México: Baja California, Sonora, Monterrey; algunos de ellos pertenecen al grupo Typeños, otros son artistas que han sobresalido por sus trabajos en sus lugares de origen. Es importante hacer

Ana Hernández, "Charlas con aroma a diseño", 2021. Sitio personal del artista, consultado 12 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/CLo83wUDb5G/>

Chisko Romo, "We are our choices", 2018. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/BhHzfRpgp1M/>

Gabriel Martínez Meave, "Lagarto", 2001. Directorio de Tipografía Latinoamericana, consultado 15 de junio de 2021, <https://www.d-t-l.org/tipografias/lagarto/>

Manuel Guerrero, "Passion & Design Poster", 2015. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio de 2021, https://www.behance.net/gallery/17368497/Passion-Design-Poster?tracking_source=project_owner_other_projects

Ritchie Ruiz, "PHD. Monogram logo design for a tattoo artist", 2021. Sitio personal del artista, consultado 15 de junio de 2021, Ritchie Ruiz ® (@ritchieruiz). Fotos y videos de Instagram.

notar que 100% de los artistas con quienes se tuvo comunicación están en el área del diseño gráfico.

Es comprensible que los artistas de letras que predominan a nivel nacional, al Norte de México y a nivel internacional, estén dentro de las áreas afines al diseño gráfico, como son las artes visuales, el diseño digital y aquellos diseñadores que han tenido la oportunidad de hacer especialidad en diseño tipográfico; ya que las carreras de diseño gráfico predominan sobre las de artes plásticas.

En las universidades del norte de México, la oferta de la carrera de diseño gráfico vs. las licenciaturas en artes visuales o artes plásticas está sumamente marcada. Según la revista *Guía Universitaria 2021-2022*, corresponden aproximadamente de una a tres licenciaturas en artes plásticas o artes visuales por cada estado del norte de México.

En el estado de Tamaulipas hay 22 ofertas de carrera en diseño gráfico *versus* una oferta de licenciatura en Educación Artística; mientras que en el estado de Sonora se observan 18 ofertas de licenciatura en Diseño Gráfico vs. dos ofertas de licenciatura en Artes Plásticas y otra en Arte Digital. Respecto al estado de Sinaloa, se observó que hay oferta de 17 carreras de diseño gráfico vs. 6 licenciaturas divididas entre Artes y Artes Visuales. En el estado de Durango se encontraron 7 ofertas de licenciatura de diseño gráfico *versus* 1 de Artes Visuales y Plásticas; en Coahuila se observaron 15 ofertas de diseño gráfico vs. 3 de Artes Visuales y Plásticas. Chihuahua tiene 12 ofertas de la carrera de diseño gráfico vs. 4 carreras con relación a las artes. Baja California Sur tiene 6 ofertas de diseño gráfico y ninguna con relación a las artes. Y para finalizar, Baja California tiene 19 ofertas de diseño gráfico *versus* 2 con relación a las artes plásticas y visuales.

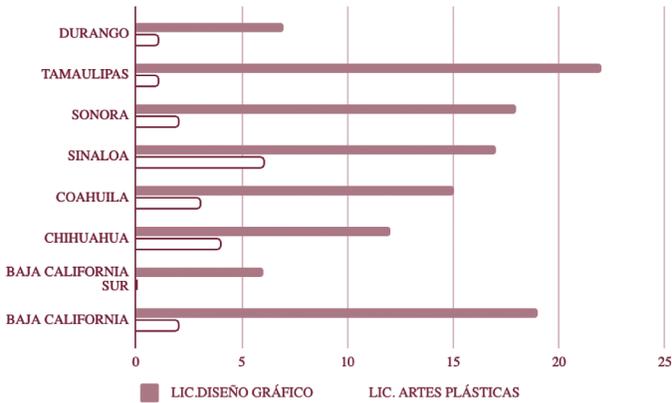


Tabla 1. Licenciaturas de Diseño y Artes en el Norte de México. Fuente: Elaboración propia.

Los datos evidencian la razón por la cual encontramos más diseñadores gráficos en el mundo de las letras, que artistas visuales o plásticos. Otra razón importante por la cual muchos artistas plásticos no abordan el uso de la caligrafía en el arte se debe a que dentro de los mapas curriculares de las universidades que ofrecen la licenciatura en artes plásticas, visuales o digitales; no se encuentra reflejada la enseñanza de la caligrafía.

En este ejercicio de investigación se encontró que algunos artistas plásticos, en ocasiones muy eventuales, han utilizado la caligrafía para complementar sus obras; la forma como se ha utilizado ha sido con la función de titular alguno de los elementos dentro de la misma, o para enfatizar la obra con una expresión.

En el área de las artes plásticas, lo que más se acerca al uso de la caligrafía es la creación de caligramas; éstos están más relacionados con el área de la poesía y la escritura, pero se han visto escasas obras que se asemejan más a los caligramas que a las obras caligráficas.

Artistas de las letras contactados en el Norte de México

En páginas anteriores se observa cómo artistas de las letras han cruzado la línea del diseño hacia las artes con gran talento, enriqueciendo con sus experimentaciones y la calidad de sus obras a las artes plásticas, pero aún más, dejando ver que la creatividad es infinita y que aún falta mucho más por explorar.

Otra observación, toma en cuenta que las exposiciones museográficas se apoyan de textos caligráficos, tipográficos o en composición del *lettering*; de forma que introducen a la obra en exposición; pero también la función del uso de estos textos es dar continuidad, guiar o hacer un final a manera de cierre de recorrido; de tal modo que, el texto caligráfico termina formando parte del total de la obra.

Los artistas con quienes se tuvo comunicación participaron en una encuesta realizada a través de un formulario que se compartió en línea. La encuesta tuvo como objetivo conocer cómo se adentraron en el arte de las letras y cómo este arte contribuye a sus profesiones. Ellos son: Alan Guzmán, Esteban Curiel, Diana Núñez, Abigail Peña, Betsy Amparán, Francisco León; todos ellos, como se mencionó anteriormente son del área del diseño gráfico. Los datos recopilados arrojaron que 83.3% de sus opiniones coinciden con la apreciación de que, la caligrafía y sus formas evolutivas se relacionan con el diseño gráfico y las artes; el resto (16.7%), está de acuerdo que ésta se relaciona sólo con el área de las artes.

Otros datos obtenidos a través de la encuesta fueron: una parte de los artistas entrevistados emplean en la realización de sus obras fuentes tipográficas ya diseñadas, aportando con alguna variación en las mismas para darles un toque personal; la otra parte de los artistas, expresaron que realizan sus propias fuentes tipográficas según la función que el trabajo conlleve. Todos ellos coincidieron

que las letras pueden ejercerse como una profesión, pero las opiniones estuvieron divididas al preguntar si consideraban que debía haber una licenciatura dedicada a las letras, 33.3% respondió que no, el otro 33.3% respondió tal vez y el último grupo que conformaba también 33.3% respondió que sí.

El tiempo que han trabajado profesionalmente en el área de las letras fluctúa desde los 2 a los 10 años y en sus trayectorias consideran que las letras se pueden aplicar a las carreras de diseño gráfico y las artes plásticas o visuales. El uso que le dan a las letras varía entre el diseño editorial, publicidad, marcas, logotipos, murales, mensajes ilustrados, creación de arte, objetos y prendas intervenidos, expresión personal de creencias o ideas y experimentación. Abigail Peña, nos comparte un estilo artístico muy expresivo y personal, lleno de colorido en tonos suaves, con mensajes fuertes y contundentes, que provocan comunicación entre la obra y el observador; habilidad natural que a pocos se les otorga y desarrollan.



Imagen 3. Muestra de trabajos realizados por los calígrafos del norte de México: Esteban Gabriel Curiel, Betsy Amparán, Alan Guzmán, Francisco Humberto León, Diana L. Núñez Guerrero y Abigail Peña. Fuente: Collage de elaboración propia a partir de las páginas personales de los autores⁴.

- 4 Nota aclaratoria: Las imágenes fueron autorizadas por cada artista a través del formulario que respondieron en línea, su uso es solamente para ilustrar las aportaciones artísticas y de diseño. Las referencias son las siguientes:
- Abigail Peña, “#JusticiaParaDanna”, 2020. Sitio personal del artista, consultado 26 de junio de 2012, https://www.instagram.com/p/CEkAaZJHW_L/
- Alan Guzmán (Zhompi), “Trust your lettering dealer. 100% Pure”, 2020. Imagen facilitada por el artista, consultado 26 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/B9DfteBhdot/>
- Betsy Amparán, 2017-2020. Grupo de imágenes facilitadas por la artista, consultado 26 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/betsyamparan/>
- Diana L. Núñez Guerrero, 2021. Imagen facilitada por la artista, consultado 26 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/CL-AprLI-bf/>
- Esteban Gabriel Curiel, “Una canción que tenía mucho sin escuchar”, 2021. Imagen facilitada por el artista, consultado 26 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/CKZ3oN6Fzw5/>

La obra de Alan Guzmán se encuentra mayormente en el área de la publicidad y el diseño de marca, compartiendo a través de sus redes sociales su afición por la creación de monogramas, donde se observa que prevalece el equilibrio, la limpieza, el contraste, la elegancia, composiciones armónicas y bien proporcionadas además de evidenciar su creatividad.

Betsy Amparán ha trabajado la mayor parte de su obra sobre papel y digital, sobresale por su trabajo en ilustración, pero también le gusta combinar las letras para reforzar sus mensajes; sus obras son muy coloridas y dinámicas, con composiciones libres y a la vez equilibradas y con excelente trabajo de iluminación.

Diana Núñez, que muestra ser una excelente letrista mexicalense, experta en el *chalk lettering* de gran formato, refleja en sus obras el dinamismo, el dominio en la composición de textos extensos, la limpieza; el uso ágil y equilibrado de florituras que realzan cada obra que hace. Diana, como la artista sensible que es, nos expresa: *Las letras no tienen que ser sobrias y aburridas, sino que pueden estar llenas de personalidad y avivar un diseño o una obra de arte de una manera muy única*⁵.

Esteban Curiel es un polifacético de la caligrafía y el *lettering*; en su obra resalta la experimentación y el amor por las letras; en ellas refleja la excelencia en el dominio de la caligrafía, el *lettering* manual y el digital, la limpieza, el equilibrio, el contraste y el colorido.

Francisco León tiene una producción que se refleja sumamente extensa, dinámica, con composiciones equilibradas, coloridas, contrastadas, digitales, manuales, mixtas, murales y de gran formato. Francisco nos comparte

Francisco Humberto León, "Chale banda", 2020. Imagen facilitada por el artista, consultado 26 de junio de 2021, <https://www.instagram.com/p/CCFUuxwJqca/>

5 Núñez Guerrero, Diana Lourdes, *Calígrafos en el Norte de México, encuesta en formulario a distancia* (Mexicali, B.C., México: 2021).

que se introdujo en el mundo de las letras a través de sus estudios universitarios, pero ha continuado con cursos particulares y siendo autodidacta.

Conclusiones

Con este breve recorrido en el mundo de los artistas de las letras, podemos evidenciar algunos puntos: la oferta de carreras universitarias de diseño gráfico es mucho más alta que la de artes plásticas en los estados del norte de México; se observó que en las licenciaturas de artes visuales y las artes plásticas no se maneja la enseñanza de la caligrafía. Con más frecuencia se percibe que la caligrafía y sus formas evolutivas permiten una forma de expresión que ayuda a enfatizar de una manera muy particular las obras de cada uno de los artistas presentados.

Las redes sociales han acortado la distancia y estrechado afinidades; la creatividad se contagia compartiendo el amor por las letras. Los artistas internacionales han llevado las letras a niveles que no habíamos imaginado, dando lugar a abrir la mente, a soñar, evocar y materializar las creaciones que en ella se forman.

El arte de la caligrafía debería estar en los espacios de las artes plásticas, ya que con la práctica de la caligrafía se puede expresar a través de las líneas, las formas, las texturas, las composiciones, la precisión, la libertad; puede ser tan rígida como espontánea; abre un área de oportunidad y otra dimensión de posibilidades para exteriorizar nuestra creatividad.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Bello, Kenya, 2016. El arte de la caligrafía en el siglo XVIII. Aproximaciones a la historia social de la escritura en el mundo hispánico (España y Nueva España). *Tras-humante*, (7), pp. 8-27.
- Burset Burillo, Silvia. "La caligrafía: el arte de escribir con el pensamiento, el gesto y la mirada para desarrollar el equilibrio emocional" En Josep Gustems, *Arte y bienestar: investigación aplicada*, 111-120. España Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona, 2013.
- Castro, Ivan. *Lettering a tope. Aprende los principios fundamentales del dibujo de letras*. Larousse, Barcelona: 2018.
- Cordero Vega, Silvia. "El resurgimiento de la caligrafía". *Calligraphy and lettering art.*, 17 de febrero de 2017, Disponible. Consultado el 4 de junio de 2021. <https://silviacorderovega.com/el-resurgimiento-de-la-caligrafia/>.
- Fernández, Natalia; Ibarra, Paula; Romero, Marcela y Vázquez, Sol. "Mayúsculas, minúsculas, números y signos". OERT, Open Educational Resources for Typography, 10 de septiembre de 2012, Disponible. Consultado el 15 de junio de 2021. <http://www.oert.org/mayusculas-minusculas-numeros-y-signos/>.
- Flor, Martina. *Los grandes secretos del lettering. Dibujar letras desde el boceto al arte final*. Barcelona: Gustavo Gili, 2020.
- Langdon, John. "Ambigrams, Logos & Word Art". 1996-2021. Consultado el 4 de junio de 2021. <https://www.johnlangdon.net/#all>.
- Martínez Meave, Gabriel. "Directorio de Tipografía Latinoamericana". Lagarto. Proyectos de Investigación

- IT-FADU, 2009-2013. Consultado el 15 de junio de 2021. <https://www.d-t-l.org/tipografias/lagarto/>.
- Navarro Bonilla, Diego. "Caligrafía: Arte, comunicación y modernidad". *Archivamos*, núm. 93 (marzo de 2014): 29-36.
- Ruiz, Ritchie. "PHD. Ambigram Logo Design". Instagram, México, 17 de abril de 2021. Consultado el 15 de junio de 2021. <https://www.instagram.com/p/CNxahmEDz22/?hl=es-la>.
- Sagazmcz. *Street Art Shop*. São Paulo, Brasil: 2014-2021. Consultado el 15 de junio de 2021. <https://www.shopsagaz.com/>.

Mujeres creadoras en la gráfica de Baja California

Martha Patricia Medellín Martínez
Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California

Introducción

Baja California es un estado joven que abarca 3.6% del territorio nacional; se divide en siete municipios que son: Mexicali, su capital, Tijuana, Ensenada, Tecate, Rosarito, San Quintín y San Felipe; cuenta con una población actual de 3,769,020, de los cuales 49.6% son mujeres¹. Históricamente, Baja California cuenta con un pasado colonial, están muy presentes las misiones jesuitas, franciscanas y dominicas; pero tribus como las Cucapah y la Kiliwa lograron mantener su riqueza cosmogónica, de la cual hay un extenso trabajo literario al respecto².

Sus antecedentes en las manifestaciones visuales derivan de la época colonial, que consistieron mayormente en descripciones aproximadas del territorio, algunos con representaciones gráficas de la flora, la fauna o

1 «Cuéntame... Información por entidad. Baja California», INEGI, acceso el 19 de junio de 2021, <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/bc/default.aspx?tema=me&e=02>.

2 Gabriel Trujillo Muñoz, *Entrecruzamientos: La Cultura Bajacaliforniana, sus autores y sus obras* (Mexicali: Plaza y Valdés, 2002), 12.

de sucesos significativos de encuentros con los habitantes de la región, en forma de mapas, de entre los cuales sobresale el de la etapa misional (1697-1840) incluido en la edición de Andrés Marcos Burriel como el más sobresaliente, producido a manos de un misionero; como en el caso de Ignacio Tirsch 1762 durante su estancia en la misión Loreto³. Este tipo de producciones tenían un valor más práctico que artístico, en el que las técnicas artísticas eran meramente herramientas para representar, evangelizar y registrar el antiguo mundo californiano y su forma de vida.

En este texto nos enfocaremos en el notable desarrollo cultural y artístico regional de los municipios de Mexicali, Tijuana y Ensenada; y en observar cómo las mujeres participaron en su construcción, especialmente en creadoras que han desarrollado su obra en las manifestaciones gráficas. Pero tomaremos en cuenta cómo los orígenes de estos municipios influyeron en sus dinámicas culturales y la creación de institutos clave como la Universidad Autónoma de Baja California; por ejemplo, Mexicali el más tardío de los municipios, se fundó en 1903 y fue trazado como una extensión de las calles de Calexico⁴, Estados Unidos, lo que derivó en una fuerte relación comercial, agrícola y laboral entre ambas entidades y sus pobladores; pero a diferencia de Tijuana y Ensenada no ha logrado consolidar un mercado artístico pese a ser la capital del estado.

Otro suceso importante en la constitución de Baja California fue la Ley seca o Ley Volstead, llamada así en honor al senador Andrew J. Volstead de Minnesota que la promulgó, lo que daría inicio a “la prohibición” de la producción, venta y consumo de bebidas embriagantes en

3 Gabriel Trujillo Muñoz, *Diez mil años de Baja California* (Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2011). 35-40.

4 Miguel León-Portilla y David Piñera Ramírez, *Baja California. Historia Breve* (Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2010), 118.

Estados Unidos desde 1920 hasta 1933; lo anterior significó algo diferente para cada localidad, pero disparó la producción de alcohol en las destilerías y la venta en bares, bodegas vinícolas, casinos y hoteles en los tres municipios, con un enorme éxito en el país vecino, y proporcionó empleos a personas locales y foráneas que se asentaron en sus alrededores⁵. La mayoría de los servicios de entretenimiento, permanecen aún disponibles como atractivos turísticos del estado.

Por consiguiente, la relación comercial con Estados Unidos fue normalizándose, y como menciona Roberto Rosique en su libro *Del Terciopelo Negro al Arte Instalación*, el turismo fue la principal actividad económica de Baja California a principios del siglo xx, además de la agricultura; por su aprovechamiento para satisfacer las demandas del entretenimiento y el vicio censurado a los pobladores estadounidenses. Para 1950 se matizó por la constante y notable migración de personas de distintos lugares atraídas por la promesa laboral de los empleadores estadounidenses para trabajos agrícolas y en las fábricas de inversión extranjera; que también atrajo profesionistas entre los que se encontraban algunos con formación artística⁶. Esto último ha sido una realidad recurrente en el panorama cultural de la región y que ha logrado permanencias significativas, como veremos a continuación.

En 1955, el primer gobernador, Braulio Maldonado, con el objetivo de impulsar una historia regional y promover la formación de una identidad bajacaliforniana, inició el Congreso de Historia Regional a través de la entonces nueva Dirección de Acción Cívica y Cultural (DACC), que también fue responsable de la creación de la Escuela de Artes Plásticas José Clemente Orozco que inició sus activi-

5 León-Portilla y Piñera Ramírez. 135-138.

6 Roberto Rosique, *Del Terciopelo Negro al Arte Instalación* (Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1998), 32-33.

dades ese mismo año y de la cual egresó un reconocido grupo de artistas pioneros, entre los cuales encontramos a Ruth Hernández Ortiz⁷, referente sobresaliente en la creación, gestión y docencia.

En 1967 se creó el Instituto de Bellas Artes del Estado y a partir de 1974 se abren nuevos espacios para talleres de pintura, dibujo y gráfica en las casas de cultura de Mexicali, Tijuana y Ensenada⁸, en los que principalmente imperaron las técnicas serigráficas.

Una pionera en la gráfica

Baja California tiene una inclinación histórica a la disciplina pictórica, debido a la errónea percepción del grabado y el dibujo como una ilustración decorativa, menos valorada por su condición de reproducción y más cercana al oficio. No obstante, varios artistas sobresalientes en la gráfica han visitado Baja California para impartir cursos, o los y las artistas locales han viajado a las escuelas de arte del centro del país a continuar su aprendizaje, como es el caso de la pionera que presentaremos a continuación.

Ruth Hernández Ortiz radica en Mexicali, Baja California desde 1950 donde inició sus estudios de Artes Plásticas en la Escuela José Clemente Orozco de esta misma ciudad (y a unos cuantos pasos en este mismo lugar) bajo la tutela del maestro Fernando Robledo; posteriormente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas La Esmeralda en México, D.F. (hoy CDMX) y en infinidad de cursos y talleres de especialización, experimentación y per-

7 Miguel León-Portilla y David Piñera Ramírez, 203-205.

8 Gabriel Trujillo Muñoz, *Diez mil años de Baja California* (Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2011). 11.

feccionamiento tanto en el país como en el extranjero (inclusive en este mismo recinto).

Aprendió y absorbió de sus maestros todo lo referente a la técnica, al uso de utensilios y soportes para después, dejarse llevar por sus propios instintos e inquietudes y desarrollar sus propias formas y procesos de creación, reinventando técnicas, reutilizando materiales, soportes y herramientas.

Ruth Hernández es una artista que se adelantó a su época y a su tiempo. Pionera en el reciclaje, en la reinterpretación y en la “apropiación” de sí misma y de su propia obra, lo que siempre hizo y no por moda ni por capricho, pues desde que estaba en la academia rechazó y siempre se rebeló al “statu quo”.

Fue Coordinadora de Artes Plásticas de la Dirección de Asuntos Culturales del Gobierno del Estado (hoy Secretaría de Cultura) de 1978 a 1987, periodo durante el cual desarrolló proyectos artísticos y culturales que a la fecha se siguen realizando como la BIENAL PLÁSTICA DE BAJA CALIFORNIA y el CONCURSO ESTATAL DE PINTURA INFANTIL.

Durante este período fue también Coordinadora de la Galería de la Ciudad de Mexicali y promovió y difundió la producción plástica y visual del estado colocando a Baja California y a sus artistas en la agenda cultural y artística nacional. Trajo al estado movimientos artísticos de gran relevancia como el ARTE CORREO y la NEOGRÁFICA y fue precursora en la promoción de tradiciones populares mexicanas en la región como la celebración del Día de Muertos y de la instalación de los primeros altares u ofrendas en dependencias públicas.

Integrante de la llamada GENERACIÓN DE LOS PIONEROS, encabezó la organización y lucha de los artistas plásticos que en los años 70s lograron la creación de importante infraestructura cultu-

ral en el estado como la Galería de la Ciudad de Mexicali, las Casas de Cultura de Mexicali, Tijuana y Ensenada, el Teatro del Estado en Mexicali y de la Ciudad de Ensenada entre otras. En el 2005 forma parte del colectivo de artistas plásticos y visuales que presentaron ante el Gobierno del Estado la solicitud para la creación de un Museo de Arte Contemporáneo, anteproyecto del que surgió el CENTRO ESTATAL DE LAS ARTES DE MEXICALI.

En el ámbito docente fue maestra de Diseño y Dibujo Natural en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali, ha impartido cursos y talleres de pintura, serigrafía, cartel y desarrollo creativo principalmente a niños y jóvenes.

Ha sido socia fundadora de grupos culturales como Símbolo, ACYA, PAVAC, Editorial Maj´ Kai y Cooperativa de Artistas Plásticos José García Arroyo, A.C., con los cuales ha fomentado la enseñanza, la promoción y la difusión de las artes y de los artistas plásticos locales colaborando en revistas, exposiciones y murales colectivos como el de Plaza del Centenario de esta Ciudad Capital.

Fue corresponsal en Baja California de la Asociación de Artistas Plásticos ARTAC-IAP de la UNESCO y Presidenta de la Corresponsalía Mexicali del Seminario de Cultura Mexicana.

En cuanto a su producción artística personal, obtuvo el primer lugar en pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas La Esmeralda de la ciudad de México en 1968; diploma y mención honorífica en pintura en la Cámara Nacional de Comercio en 1969; segundo lugar en pintura y tercer lugar en gráfica en 1979, segundo lugar en pintura y tercer lugar en gráfica en 1973, primer lugar en gráfica en 1978, primer y tercer lugar en gráfica en 1979 y mención de honor en escultura

en 1984 en la Feria de Medio Invierno en Imperial, California E. U.

En 1979 obtiene mención honorífica, en 1981 segundo lugar en gráfica, en 1983 mención especial por investigación en técnicas mixtas, en 1986 mención honorífica en pintura y en 1991 primer lugar en pintura en la Bienal Plástica de Baja California, así como otros premios y distinciones en concursos locales y estatales a lo largo de su trayectoria artística.

Fue merecedora en dos ocasiones a la Beca Creadores con Trayectoria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California y en el 2002 se le reconoció como CREADOR EMÉRITO por el mismo FOECA. En el 2005 fue nombrada Mexicalense del Año de parte de la Asociación de Mujeres Periodistas de Mexicali. En el 2016 la agrupación política Movimiento Ciudadano le otorga la Presea Benito Juárez al Mérito Ciudadano y en el 2019 la Fundación Acevedo A.C. de Rosarito, Baja California le otorga el reconocimiento Forjadores de Baja California.

Su obra aparece en el libro *Las rutas de la Luz, El paisaje de Baja California*, editado por la Universidad Autónoma de Baja California, que en 2015 también edita el libro *Los destellos de un nuevo mundo* de Gabriel Trujillo Muñoz donde se habla extensamente sobre su obra y trayectoria. Este mismo año personalmente edita el libro *Fragmentaciones*, en el que muestra gran parte de su producción de pintura, dibujo y grabado y actualmente se encuentra en la preproducción de un catálogo de su obra tri-dimensional realizada en metal, barro y madera.

En el 2016 presenta la exposición "Cuando los cajones ya no guardan nada... y otros recuerdos" en la Sala de Exposiciones del Centro Estatal de las Artes en Mexicali, con la cual da a conocer su RE-

CETA SECRETA O SU MODUS OPERANDI mostrando desde el primer boceto o anteproyecto y cómo éste se convierte en una o varias obras en las más diversas disciplinas y técnicas. Esta exposición fue reconocida por la reseña cultural local y por sus propios colegas como la más extraordinaria colección de un artista local, exhibida en la ciudad en los últimos años. Simultáneamente presenta “Los misterios detrás de la puerta; la Casa Estudio de Ruth Hernández O.” en la sala Rubén García Benavides del Centro Comunitario Estudiantil de la Universidad Autónoma de Baja California, Campus Mexicali, en la que presenta un recorrido pictórico de más de 50 años, exhibiendo obras realizadas desde 1960. Entre ambas colecciones se juntaron más de 200 obras diferentes y originales en pintura, dibujo, gráfica, escultura, cerámica, arte objeto, textil, monotypia y mixtas de construcción.

A partir de 2019, inicia el proyecto “Presencia” con el cual, mediante diferentes exposiciones de su obra busca demostrar la atemporalidad del arte, de su obra de arte, presentándola ante nuevos públicos, reencontrándose con su público habitual y despertar o mantener el asombro por la obra misma, renovándola, o renovándose. El arte, es atemporal, ésa es su premisa.

Lo anteriormente mencionado demuestra la prolífica producción plástica y visual de Ruth, pero también su incansable actividad como promotora cultural, ambas con muchos logros y aciertos, pero la segunda también con muchos descabros. Siempre inquieta tocando puertas, aprovechando las que se abren e insistiendo en las que se cierran, pensando siempre en el bien común y colectivo antes que en el individual o personal, pues como siempre lo ha dicho, la unión hace la

fuerza y en grupo se consigue más que en lo individual, y los hechos logrados la avalan. No en vano las puertas han sido el tema recurrente en su obra. Abiertas, cerradas, bloqueadas, rotas, sucias, raras, misteriosas, pero siempre retadoras para ella... ¿Qué habrá detrás?, ¿qué pasa si la abro?, ¿qué pasa si la cierro?... pero eso sí, nunca se queda con la duda.

Hoy Ruth se toma un descanso, un muy merecido descanso, y retoma lo suyo, su arte, y empieza una nueva etapa de producción con la cual seguramente y como siempre lo hace, nos va a sorprender. Y es que Ruth ha logrado todo lo que se ha propuesto, o bueno, casi todo. Sólo una cosa le falta.

Su ansiado deseo y anhelo pendiente, es ver la creación de un Museo de Arte Contemporáneo. Una constante petición (y la de muchos creadores tanto de su generación como de las posteriores) para lograr un proyecto incluyente e inclusivo con todo lo que esto conlleva, en el que se resguarde, exhiba, restaure, conserve, catalogue, estudie, difunda, promueva, eduque, preserve etc., etc., etc. (y todos los etcéteras que se puedan agregar) la obra de los artistas mexicalenses y bajacalifornianos. Éste es el mejor y más relevante reconocimiento y no precisamente para ella sino para para todos los bajacalifornianos. Éste será el mejor legado para Mexicali, que se lo merece y para Baja California, que lo necesita.

Como creadora de arte Ruth no se da el lujo de ignorar el espacio en blanco de un papel o una tela, de una madera cruda, de un metal rígido o de un linóleo liso. Para ella eso es como un sacrilegio y de inmediato pone manos a la obra y le da vida y voz a su arte.

A través de sus manos, todo su ser, su alma y corazón se conjugan y, poco a poco, el lápiz, el pincel, la

gubia o el formón se deslizan sobre las superficies o soportes y les van dando vida, color, voz e imagen con cada trazo.

Ruth Hernández nos muestra y demuestra en cada pieza terminada la seducción que les provoca a los materiales que tocan sus manos. Tela, madera, metal, hule, barro, papel se rinden ante éstas, sus manos y, más que sentirse heridas, intervenidas o alteradas, parecieran gozarlo, y al final queda claro que la que manda es la artista, y con ello nos da la oportunidad de adentrarnos y deleitarnos con su obra, conocer sus gustos, sus disgustos, sus miedos, sus misterios, sus dudas y sus goces.

En su obra Ruth nos cambia la idea de que lo geométrico no es tan lineal ni tan cuadrado, que lo figurativo no es frívolo ni vanidoso, que lo minimalista puede ser más grande de lo que se ve, que lo abstracto tiene forma y estructura, que el metal no es frío como se siente, que la madera es tan noble como la misma naturaleza de donde proviene, que la tela es como una segunda piel, que lo negro no es la ausencia de luz ni el blanco del color, pues en su paleta son el principio y el fin de los colores que, si no existen, ella los crea.⁹

Por lo anterior y por mucho más no dicho por falta de tiempo y espacio, es claro ver que Ruth es diferente, pero no por eso, ajena a su entorno, y aunque sonrense de nacimiento es más “cachanilla” por naturaleza que por adopción, más “bajacaliforniana” por apropiación que por designación, y es universal por derecho propio.

9 Información extraída del archivo personal de Ruth Hernández, fue proporcionada por Alejandro Márquez Hernández, familiar y apoyo curatorial de la artista.



Imágenes 1-2. Ruth Hernández. Angel 1, grabado en placa de metal sobre papel, 2/16. 38 x 27.5 /54 x 43.5 cm, 1977, y Ruth Hernández. Sin título, Grabado en madera y metal sobre papel, p/a. 62 x 50 cm, 2019. Fuente de ambas imágenes: Archivo personal de Ruth Hernández.

En su faceta creadora, aunque la maestra Hernández es muy conocida por su trabajo pictórico, nos interesa especialmente su producción en la gráfica, en la que es particularmente reconocida. Su trayectoria muestra un perfil variado entra la creación, la gestión y la docencia, mismo que le ha valido a la artista múltiples reconocimientos; desafortunadamente la ausencia de cursos en los que se revise su presencia en el arte bajacaliforniano, no permite que las jóvenes generaciones de mujeres creadoras encuentren en ella un referente de trayectoria artística (Imágenes 1 y 2).

La Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California

Desde inicios de la década de los años cincuenta, Baja California ha concentrado su desarrollo cultural en generar una identidad propia; es el 28 de febrero de 1957 que se promulgó en el Diario Oficial la creación de la Universidad Autónoma de Baja California¹⁰, institución que ha tenido un papel muy importante al dotar de objetivos a las instituciones y políticas culturales que se ha extendido a la cultura, los servicios culturales y la profesionalización de las artes, en especial por los perfiles de los creadores locales, migrantes nacionales e internacionales que se sumarán a su proyecto de definir el arte bajacaliforniano.

La UABC crea la Escuela de Artes en 2003, que se convirtió en Facultad en 2013, derivada del programa de cursos culturales que funcionaba desde 1983; cabe destacar que la licenciatura en Artes Plásticas en Mexicali fue el primer programa educativo, particularmente en las artes gráficas; a partir de entonces, los esfuerzos se han concentrado en colocar especialistas de gráfica en la docencia y en generar talleres de actualización profesional¹¹. Mexicali, Tijuana y Ensenada son los municipios en los que se encuentra la licenciatura de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Baja California, por ser un punto valioso en la formación profesionalizante de hombres y mujeres como artistas plásticos bajacalifornianos; además de que en sus planteles tienen el equipo suficiente para satisfacer la demanda de equipo especializado para la impresión de estampa tradicional, o de técnicas innovadoras y no tóxicas como la electrólisis¹².

10 Miguel León-Portilla y David Piñera Ramírez, 172.

11 "Facultad de Artes de la UABC: Antecedentes de la licenciatura en Artes Plásticas", Facultad de Artes, acceso el 09 de mayo de 2021, <http://www.facultaddeartesuabc.com/antecedentes/>.

12 La electrólisis es una técnica de grabado en metal, considerada no tóxica en la que se pueden obtener resultados similares al

Aunque hay esfuerzos en la creación de talleres gráficos particulares e institucionales, la disciplina no ha sido contemplada tan seriamente en las bienales de Baja California, cuya primera emisión data de 1977, pero es hasta 1995, durante la décima bienal, que la gráfica aparece como disciplina independiente y se puede participar¹³; además, con un estímulo económico menor; mientras que en la Bienal Universitaria, sólo se acepta en propuestas interdisciplinarias.

Las mujeres en la sociedad bajacaliforniana han sido partícipes en los “sistemas de producción económica y en las instituciones educativas”¹⁴, así como en lo cultural, como es el caso de Ruth Hernández, una pionera sobresaliente. No obstante, se observa una desproporción en cuanto a la presencia de creadoras y creadores activos según la región. Sin embargo, en las estadísticas sobre la población estudiantil de hombres y mujeres de la licenciatura de Artes Plásticas de la UABC en Mexicali, Tijuana y Ensenada, desde el primer semestre del año 2016 (2016-1)¹⁵ hasta el primer semestre del año 2021 (2021-2)¹⁶, podemos observar una diferencia numérica en la que las mujeres son más.

aguafuerte y a la aguatinta; no obstante, elimina el ácido nítrico del proceso haciéndolo más seguro y menos contaminante.

- 13 Gabriel Trujillo Muñoz, *Entrecruzamientos: La Cultura Bajacaliforniana, sus Autores y sus Obras* (Mexicali: Plaza y Valdés, 2002), 178-181.
- 14 Miguel León-Portilla y David Piñera Ramírez, 198.
- 15 Se consideró a partir del 2016-1, debido a que antes de este año, no se consideró separar por sexo a las y los estudiantes, en sus reportes estadísticos de población estudiantil disponibles para el público.
- 16 « Estadísticas de la CGSEGE de la UABC : Coordinación General de Servicios Estudiantiles y Gestión Escolar de la UABC», CGSEGE, acceso el 20 de marzo de 2021, <http://cgsege.uabc.mx/web/cgsege/estadisticas>.

Período	Mujeres			Hombres			Total Mujeres	Total Hombres	Porcentaje Total Mujeres	Porcentaje Total Hombres
	Mxli	Tj	Ens	Mxli	Tj	Ens				
2016-1	77	183	70	39	94	28	330	161	67.2%	32.8%
2016-2	85	197	79	41	98	38	361	177	67.1%	32.9%
2017-1	69	189	72	34	101	31	330	166	66.5%	33.5%
2017-2	77	203	83	36	98	39	363	173	67.7%	32.3%
2018-1	86	214	75	34	84	33	375	151	71.3%	28.7%
2018-2	94	221	85	30	88	41	400	159	71.6%	28.4%
2019-1	94	217	70	34	91	40	381	165	69.8%	30.2%
2019-2	103	237	84	36	96	50	424	182	70%	30%
2020-1	104	244	83	31	91	49	431	171	71.6%	28.4%
2020-1	108	246	88	35	82	44	442	161	73.3%	26.7%
2021-1	98	241	61	31	75	36	400	142	73.8%	26.2%
Promedio del Porcentaje Total de Estudiantes									70%	30%

Tabla 1. Comparación de estudiantes por sexo en Ensenada, Tijuana y Mexicali desde el período 2016-1 al 2021-1 en la Facultad de Artes de la UABC. Fuente: Elaboración propia.

La tabla 1 nos muestra que 70% de la población estudiantil de la licenciatura en Artes Plásticas de la UABC son mujeres; no obstante, aunque también hay una presencia de mujeres como elementos activos en la docencia a nivel básico y su participación cultural en las entidades de Baja California, no es igual de visible. Por otra parte, aunque ha habido notables creadoras migrantes, su permanencia no ha sido muy larga por factores como el clima extremoso de Mexicali, mismo que recién alcanzó una temperatura histórica de 51.4 grados centígrados registrados el 18 de junio de 2021, desde 1948¹⁷, a estas condiciones climáticas se pueden añadir la dificultad de

17 Érika Gallego, «Con 51.4 °C rompe Mexicali récord histórico de calor», *La Voz de la Frontera*, 19 de junio de 2021, <https://www.>

adaptación a la dinámica particular de los municipios, o que la condición laboral con la que ingresaron desde un inicio no haya sido suficientemente atractiva económicamente o no haya mejorado considerablemente.

A continuación, presentaré a las creadoras que han trabajado técnicas gráficas bajacalifornianas que han tenido un fuerte impacto en la población académica y en general con su producción. Entre las artistas plásticas, que se encuentran laborando como académicas en la Facultad de Artes de la UABC, encontramos a Carla Alejandra García, Luz Yaneli Montiel Berumen, Cynthia Raquel Mendoza Casanova, Martha S. Cíntora, Laura Etel Briseño Chinas, Marycarmen Arrollo Macías y Martha Patricia Medellín Martínez.

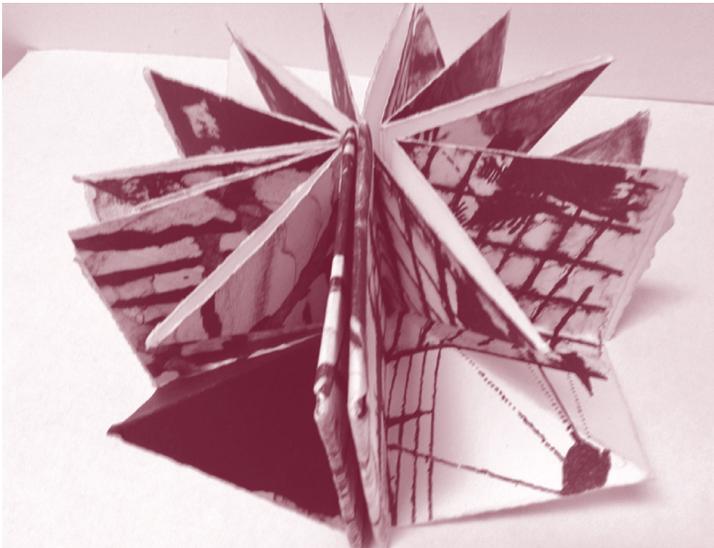


Imagen 3. Carla García Cárdenas. Estructuras líquidas, libro de artista, litografía en piedra, 15 x 15 x 5 cm, 2013. La imagen es propiedad de la autora.

Las dos primeras creadoras son egresadas de la Licenciatura en Artes Plásticas y Carla Alejandra García, Luz Yaneli Montiel Berumen, Cynthia Raquel Mendoza Casanova egresaron de la Maestría en Artes de la Facultad de Artes. Las cuatro últimas provienen de distintos lugares del centro del país. Entre las creadoras académicas revisadas, cuentan en su repertorio con libros de artista y piezas gráficas experimentales; la mayoría ha impartido o imparte asignaturas gráficas como docentes titulares de las clases de grabado, como es el caso de Carla García (Imagen 3), Etel Briseño y Patricia Medellín.

En lo que respecta a la difusión de su trabajo, la mayoría carecía de un archivo personal que facilite la difusión de su obra; sólo una tenía un blog para mostrar sus obras, mientras que otra había perdido todos los archivos de su trabajo previo por no contar con un respaldo en su computadora. Finalmente, sólo una creadora es bastante activa en la creación; mientras que las demás se dedican de forma eficaz y mayormente a la docencia, la investigación y la gestión académica.

A la par hay un efervescente movimiento impulsado por la colaboración entre algunas creadoras emergentes que son estudiantes y egresadas de las carreras de UABC, y otras mujeres más experimentadas en publicaciones alternativas o no institucionales, que no cuentan con una formación especializada en artes plásticas, o son afines; todas destacan por colaborar colectivamente en la producción, difusión y promoción de su trabajo gráfico y literario en forma de fanzines (Tabla 2).

Los fanzines son publicaciones originadas en la contracultura, autogestionadas y pueden ser de variados temas, usualmente con contenido político y estéticas disidentes, que se consideran una forma de prensa alternativa. Los fanzines contradicen la estructura jerarquizada de los textos que privilegian la escritura y proponen la imagen como subordinada con una función ilustrativa; en estas publicaciones hay una relación complementaria e

interdependiente entre imagen y texto, muy parecida a la de las tradiciones orientales.

Pese al período de confinamiento de la actual pandemia de SARS-COVID 19, las creadoras de fanzines bajacalifornianas, demuestran en su organización mayor horizontalidad que en el arte institucionalizado, además de convicción en su quehacer, con esfuerzos sostenidos; sus propuestas surgen desde el activismo que mira con desconfianza a las instituciones que amenazan con apropiarlas. Aunque la mayoría de los fanzines puede descargarse como archivo gratuito, sí hay versiones impresas a bajo costo, para aquellas que sí venden sus producciones; la situación del confinamiento dificultó las entregas o la compra debido a la distancia entre los municipios.

Creadora o colectiva	Lugar	Fanzine/s	Colaboración u apoyo sobresaliente	Se pueden revisar o conseguir en:
Zine Vergüenza Tania Negrete	Tj	- Todes importan - Valiente - MachisNO		@planta.triste (instagram)
Plumas Sororas Emely Arroyo/ Tania Escobar Karen Fausto/ Alondra García Nayeli Miranda	Tj	- Fanzines Vol. I, II y III		https://plumassororas.com/

Creadora o colectiva	Lugar	Fanzine/s	Colaboración u apoyo sobresaliente	Se pueden revisar o conseguir en:
Colectivo Feminista de Malas Estudiantes		<ul style="list-style-type: none"> - Las mujeres tienen el conocimiento. - De brujas a feministas. - Nosotras, poesía. 		
Bianca Verduzco/ Daniela Ojeda/ Edith Santillán/ Liliana Yoadan/ Evelyn Huerta y Rebeca Azarael	Tj	<ul style="list-style-type: none"> - Malas estudiantes Vol. 1 - Sobre el 8M Tijuanaense. - Día de las resistencias de las mujeres que habitan las periferias. 	<ul style="list-style-type: none"> - Amaya Giner (Ilustradora) - Lucía P. Tejeda 	Facebook: Colectivo Feminista de Malas Estudiantes
Inés de la Crass Collage	Tj		<ul style="list-style-type: none"> - Madame Anatema - Colectiva feminista Binacional - CITTAC - Tarantella 	<ul style="list-style-type: none"> - Selvática (centro) - NDNM distro-zine (distribuidora)
Siemprevivas: Red de Acompañamiento para Mujeres	Ens	<ul style="list-style-type: none"> - Flor es Ser 	<ul style="list-style-type: none"> - Red de la Salud de las Mujeres Latinoamericanas - Lucy. P. Tejeda 	Facebook: Siemprevivas
Paola Guluarte	Mxli	<ul style="list-style-type: none"> - Fanzine Súper Noob de (las rayitas feas de la Xochipilli). - Custodio 8a 		Facebook Paola Guluarte
Karen Márquez		<ul style="list-style-type: none"> - Desobede ser - Fanzine-antología 		Página de facebook Karen Marquez o Mundagora Feminismo Autónomo

Tabla 2. Mención de algunos fanzines bajacalifornianos con mención a sus creadoras y a algunas colaboradoras gráficas sobresalientes. Fuente: Elaboración propia.

Archivo Vivo. Primera aproximación al mapeo de artistas mujeres en Baja California

La historia del arte moderno y oficial en Baja California no ha contemplado plenamente a las mujeres artistas como entes activos, con motivaciones específicas, ni sus aportaciones particulares en el fenómeno artístico. Son las propias mujeres creadoras, investigadoras docentes y gestoras las que han asumido de manera crítica este reto, un ejemplo es el caso del proyecto de investigación *Mujeres Artistas en Baja California* (2017) de la doctora Martha Soto Flores, beneficiado por el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) a través del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de Baja California (PECDA) 2016, en la categoría Investigación sobre Arte en Baja California¹⁸. Este importante proyecto cuenta con las semblanzas y el registro de obras de 34 artistas bajacalifornianas con trayectorias reconocidas, que significa un esfuerzo loable, pero al mismo tiempo destaca la ausencia de aquellas artistas no reconocidas por las instituciones.

A falta de fuentes que nos hablaran de las trayectorias y localización de las creadoras de Baja California, la maestra Rosa Beltrán y yo propusimos un proyecto en 2020 en la convocatoria de Perspectiva de Género de Baja California, con el objetivo de hacer cápsulas en vídeo del trabajo de las artistas con su propio *statement* o declaración artística; pero no fue aprobado debido al uso del término femenino, que el jurado interpretó como no procedente por ser una convocatoria declaradamente feminista.

Otro proyecto de investigación de la facultad de arte denominado Laboratorio Arte y Género que tenía entre

18 Martha Soto Flores, *Mujeres Artistas. Investigación sobre el arte de Baja California* (México, Instituto de Cultura de Baja California/Secretaría de Cultura, 2017), acceso el 20 de marzo de 2021, https://issuu.com/esav.mx/docs/mujeres_artistas_66f797ec921481.

sus objetivos crear el ahora Archivo Arte y Género de Baja California, propuse a la maestra Olga Margarita Dávila, responsable del Área de Artes Plásticas de la Secretaría de Cultura de Baja California, crear un proyecto de vinculación entre la Facultad de Artes, sede Mexicali y su instituto. En la conversación sobre la convocatoria de *Perspectiva de Género de Baja California* (2020), ambas coincidimos en el interés de registrar y hacer visible a las artistas mujeres del estado de Baja California a través de un mapeo.

Al hacer la convocatoria, la maestra Dávila y yo nos enfocamos en la inclusión de todas las creadoras sin jerarquizar por trayectoria, disciplina, lugar de procedencia, formación académica, edad y expresión artística; y que se autonombraran mujeres o feministas. El mapeo, nos pareció una excelente oportunidad para visualizar intereses comunes, y particularmente me interesaba como un diagnóstico del abordaje del arte desde el género. Finalmente, también nos planteamos la posibilidad de generar redes y nuevas colaboraciones, así como reconocernos como una comunidad en potencia.

Cabe destacar que todo el proceso de conformación del Archivo Vivo ocurrió durante el confinamiento. La recopilación de la información comenzó desde el veinticuatro de febrero hasta el cuatro de mayo de 2021 a partir de su publicación en redes sociales (facebook e instagram) del Archivo Arte y Género de Baja California, y a través de sus integrantes y colaboradores de la Secretaría de Cultura de Baja California.



Imagen 4. Última sesión de la construcción del Archivo Vivo por parte del Archivo Arte y Género de Baja California, en la Galería de la Ciudad, ubicada en Mexicali. Imagen propiedad del Archivo Arte y Género de Baja California.

El montaje de la información recibida se expuso sobre las paredes de la Galería del Estado de Mexicali; el proyecto se desarrolló físicamente con las medidas de sana distancia, e inició el 10 de marzo en el marco de la conmemoración del “Día de la mujer”; en esa semana se colocó el título del proyecto, los nombres de las y los colaboradores del Archivo AGBC y los indicadores por código y simbología por disciplina, fueron las de pintura, fotografía, gráfica, audiovisual o de imagen en movimiento, *performance*/cuerpo, escultura/3D/objeto y otro que podría obedecer a gestión, producción investigación, etc.; mientras que los indicadores de territorio fueron considerados los municipios de Tijuana, Ensenada, Mexicali, Rosarito, Tecate y San Felipe. Al momento del cierre de la exposición, se registraron un total de 160 mujeres artistas, bajacalifornianas por nacimiento o por adopción; son 52 de Tijuana, 20 de Ensenada, 56 de Mexicali, 24 de Rosarito, 07 de Tecate y 01 de San Felipe (Imagen 4).

Durante las once sesiones que duró el montaje hasta el 6 de mayo, las y los colaboradores del Archivo AGBC que fueron reclutados por el proyecto de vinculación: Aranza Díaz, Ana Tiang, Miranda Vázquez, Zayra Arias, Sergio Mata, Alejandro Navarro, Linda Cruz, bajo mi coordinación, asistieron una vez a la semana para continuar el mapeo según llegaba la información al correo del archivo, o de las recopilaciones de todas y todos los colaborado-

res. Los colaboradores de la Secretaría de Cultura de Baja California fueron: Olga Margarita Dávila, Israel Ortega, Tania Quintero y Melissa Quintero, y asistieron en algunas ocasiones o estuvieron apoyando en reunir información. El curador Daril Fortis fue otro colaborador que realizó una lectura a forma de diagrama sobre el proyecto, contando con las opiniones de las y los integrantes del equipo del Archivo Arte y Género de Baja California.

Por su parte, la maestra Dávila difundió tres entrevistas “en vivo” desde la plataforma de Instagram, la primera para dar a conocer la convocatoria conmigo el 6 de octubre de 2020; la segunda fue el 12 de marzo para dar a conocer el inicio del proyecto junto con el AAGBC, y la tercera que se llevó a cabo el 22 de abril para presentar la lectura del curador Daril Fortis sobre el Archivo Vivo, primera aproximación al mapeo de artistas mujeres de Baja California, nombre final que se otorgó al proyecto¹⁹.

Se pretende que el Archivo Vivo esté disponible para su futura revisión en línea como un archivo abierto al público. Su creación ha posibilitado nuevas colaboraciones y redes entre las creadoras, pero en lo que respecta a esta participación derivó en visibilizar a otras artistas gráficas sobresalientes del estado como son Silvia Galindo Betancourt, Esther Gámez, Claudia Moncada Pérez, Leticia Herrera Betty Árbol, Neleuz y Adriana Durán; asimismo tuvimos el gusto de conocer el talentoso trabajo de artistas emergentes que aún son alumnas o ya egresaron de la Facultad de Artes de la UABC como Isabel Torres Medina, Lucy P. Tejeda, Nereida Dusten, Diana Anahí Sainz Villarreal, Oslyn Whizar, Miranda Vázquez, Annia Monroy e Itzel Montes (MRRQTA).

19 La descripción del *Archivo Vivo, primera aproximación al mapeo de artistas mujeres de Baja California*, es una versión derivada de mi aportación escrita, a la presentación de una publicación en edición sobre el proyecto; en la que coordinan Olga Margarita Dávila, Patricia Medellín y Daril Fortis; que será publicado por la editorial del grupo Milenio, en 2021.

El III Coloquio Arte y Género

El Coloquio Arte y Género es un evento académico cuyo objetivo es presentar al público en general los aportes más sobresalientes nacionales y locales, sobre los cruces entre la perspectiva de género y las producciones culturales; particularmente esta motivación surge debido a que en la licenciatura de Artes Plásticas de la UABC no hay asignaturas obligatorias o contenidos que profundicen sobre el impacto o las inquietudes relativas al género en la producción cultural, en ninguno de los tres municipios donde se ubica el programa educativo, aunque 70% de su población esté constituida por mujeres y otras identidades sexuales que no figuran en las estadísticas institucionales. Su fundación data desde el año 2018 por parte de una servidora que desde entonces se desempeña como coordinadora general con colaboraciones varias dentro de la UABC y otros institutos, a través del cuerpo académico “Imagen y creación”, del que soy miembro.

El III Coloquio de Arte y Género estaba planeado para realizarse en 2020-21, pero debido a la pandemia se pospuso y se mantuvieron a la mayoría de las y los participantes que se habían considerado desde un inicio. Finalmente, la coordinación se dividió entre la Secretaría de Cultura de Baja California y la Facultad de Artes a través del cuerpo académico Imagen y creación de la Universidad Autónoma de Baja California con tres responsables; la coordinación general del evento y del contenido académico estuvo a mi cargo, mientras que en la co-coordinación de contenido y curaduría estuvo la maestra Olga Margarita Dávila; finalmente como coordinadora de redes y logística estuvo la maestra Rosa Herlinda Beltrán Pedrin. En esta emisión se compartieron los avances finales del proyecto Archivo Vivo en la página de facebook del Archivo de Arte y Género BC.

El evento se dividió en cinco jornadas, repartidas entre el 11, 12, 14, 18 de mayo y el 10 de junio; la primera

jornada se tituló: “Hacer desde la gráfica y la edición”; en la jornada se presentaron notables especialistas como la artista y activista cultural, la maestra Carla Rippey; la doctora Marina Garone Gravier, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM; la doctora Dina Comisarenco Mirkin, de la Coordinación y enlace de los Centros Nacionales de Investigación, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Asimismo se presentó dentro del coloquio la mesa “La gráfica como herramienta en la autorrepresentación”, las artistas y activistas culturales invitadas para mostrar sus obras y perspectivas sobre el tema fueron la maestra Cocotzin Prieto, y la licenciada Lyliana Chávez Chávez / Grita Grieta Mía, originarias de Ciudad de México; la licenciada Alejandra Castro Flores de Querétaro, y la licenciada Esther Gámez, originaria de Sonora, pero que reside actualmente en Ensenada; contando con la moderación de la artista visual, la maestra Adriana Armenta.

La licenciada Esther Gámez, quien también es miembro del Colectivo Barrio Vagina, compartió su experiencia de alejamiento del grabado pese a que ella cuenta con una especialidad en esta disciplina; debido a la dificultad de adquisición de un tórculo, y por la dificultad de acceso a los pocos talleres de grabado en Ensenada. Destacó su participación por el anuncio de la constitución de una colectiva de grabado de mujeres, con una perspectiva transincluyente que se llamará Hierba Mala²⁰.

20 Esther Gámez, *La gráfica como herramienta en la autorrepresentación*, participación virtual en mesa, del III Coloquio de Arte y Género de la Facultad de Artes de la UABC y Secretaría de Cultura de Baja California realizado en 2021, Página de facebook del Archivo de Arte y Género BC, 2:32-2:42, acceso 11 de junio de 2021, <https://www.facebook.com/113394200525070/videos/2916953421885844>

Conclusiones

Baja California es un estado en formación, pero cuenta con significativos avances; mientras que la cultura escrita ha florecido, la cultura de imágenes gráficas se ha enfrentado a las dificultades que supone tener acceso a talleres o materiales especializados; además del reconocimiento de su potencia artística expresiva. Pero son notables los esfuerzos de las creadoras y docentes bajacalifornianas, que han expandido, acercado al público y actualizado la gráfica, lo que resulta ser un excelente augurio para este rico lenguaje.

Del 28 al 31 de octubre de 2019, la maestra Carla Rippey impartió el “Taller La gráfica Expandida” en el municipio de Mexicali; en las sesiones, la maestra Rippey mostró su trabajo, además de compartir técnicas y procesos de grabado, así como un ejercicio orientado al libro de artista. Durante una conversación en la que pude mostrarle mi trabajo como creadora y gestora, Rippey me señaló la necesidad de grupos capaces de apoyar a las mujeres en el mundo artístico²¹.

Pese a la dificultad actual y la incertidumbre sobre el compromiso de las instituciones culturales y educativas, debe insistirse en impulsar a las creadoras emergentes y con trayectoria; particularmente en la gráfica y la edición para eliminar las brechas de diferencia en la participación y los prejuicios contra la gráfica, pero la ruptura con las inercias requiere una gran organización, empeño y convicción como lo han demostrado las creadoras hasta aquí citadas; pero también será necesario para este fin guardar la memoria de los esfuerzos y una secuencia tenaz para demostrar que las mujeres bajacalifornianas son responsables en la construcción de una historia cultural en la gráfica y de aportar a la identidad transfronteriza desde

21 Carla Rippey (Artista y activista visual) en conversación con la autora, octubre de 2019.

un planteamiento con perspectiva de género o feminista declarado.

Respecto a lo anterior, las nuevas generaciones de mujeres artistas están aportando con ahínco otras posibilidades no institucionalizadas con éxito desde su esfuerzo autogestivo, que busca impactar en su localidad; pero también es importante destacar los esfuerzos y la importancia de la universidad en la formación de perfiles críticos sobre las disciplinas gráficas y con una conciencia de género sobre su contexto específico fronterizo.

En este sentido, los proyectos como el Archivo Vivo, han respondido a las demandas de las necesidades de las creadoras; aportando a la memoria con su labor de recopilación; y arrojan importantes lecturas sobre la movilidad de las creadoras nativas a otros estados y viceversa, que se relaciona con la cualidad fronteriza de la región bajacaliforniana; de manera horizontal reconoce a las artistas sin importar su edad, nivel académico, estatus socioeconómico o nivel de especialización técnica. Los resultados finales aunque exitosos son parciales, por las limitaciones de la condición pandémica, sobre el alcance de las redes sociales para contactar a todas las creadoras.

Por otro lado, también la experiencia del Archivo Vivo indica la importancia de estimular y concientizar a las creadoras en generar su propio archivo y de mantenerlo lo más actualizado posible, para garantizar la preservación de la memoria de nuestras propias producciones.

También la labor del Coloquio Arte y Género responde a la necesidad de visibilización de las creadoras y de un diálogo y aprendizaje sobre las problemáticas de representación; pero es necesario que los programas educativos pongan especial atención en actualizar cánones, paradigmas artísticos, e historias regionales cada vez más completas, precisas e incluyentes de las y los sujetos que construyen la identidad cultural de la región.

Finalmente, considero que la labor de las creadoras aquí presentadas es muy importante de destacar, necesita

atención, seguimiento, sensibilización y apoyo por parte de los institutos educativos y culturales de Baja California. Respecto a la comunicación entre las mismas creadoras, será necesario fortalecer la organización y colaboración, así como mantener una disposición para la apertura y el aprendizaje como compañeras y buscar maneras de incluirnos y apoyar nuestros proyectos en la medida de lo posible.

También esperamos que, a partir del proyecto compartido del Archivo Arte y Género de Baja California, podamos recuperar, proteger y visibilizar los esfuerzos de las, los y les creadores para dar forma; entender, colaborar, aprender y reflexionar desde sus propias causas políticas y lenguajes visuales, con el público bajacaliforniano.

Fuentes de consulta

Archivos

Archivo personal de Carla García
Archivo personal de Ruth Hernández
Archivo Arte y Género de Baja California

Bibliografía

- Coordinación General de Servicios Estudiantiles y Gestión Escolar de la UABC. "Estadísticas de la CGSEGE de la UABC". Acceso el 20 de marzo de 2021. <http://cgsege.uabc.mx/web/cgsege/estadisticas>.
- Facultad de Artes. "Facultad de Artes de la UABC: Antecedentes de la licenciatura en Artes Plásticas". Acceso el 09 de mayo de 2021. <http://www.facultaddearte-suabc.com/antecedentes/>.
- Gallego Érika. "Con 51.4 °C rompe Mexicali récord histórico de calor". En *La Voz de la Frontera*, 19 de junio de 2021. <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/con-51.4-c-rompe-mexicali-record-historico-de-calor-6863376.html>.
- Gámez, Esther. "La gráfica como herramienta en la autorrepresentación". Conferencia. III Coloquio de Arte y Género de la Facultad de Artes de la UABC y Secretaría de Cultura de Baja California. 2021. <https://www.facebook.com/113394200525070/videos/2916953421885844>.
- INEGI. "Cuéntame...Información por entidad. Baja California". Acceso el 19 de junio de 2021, <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/bc/default.aspx?tema=me&e=02>.
- León-Portilla, Miguel y Piñera Ramírez, David. *Baja California. Historia Breve*. Ciudad de México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Rosique, Roberto. *Del Terciopelo Negro al Arte Instalación*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Baja California/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1998.
- Soto Flores, Martha. *Mujeres Artistas. Investigación sobre el arte de Baja California*. México, Instituto de Cultura de Baja California/Secretaría de Cultura, 2017. Acceso el 20 de marzo de 2021, https://issuu.com/esav.mx/docs/mujeres_artistas_66f797ec921481.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Entrecruzamientos: La Cultura Bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. Mexicali: Plaza y Valdés, 2002.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Diez mil años de Baja California*. Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2011.

Análisis del discurso gráfico de impresos históricos como recurso de estudio de identidades locales

*Caso de estudio en cuatro ediciones
tampiqueñas, 1890-1955*

Rebeca Isadora Lozano Castro
Universidad Autónoma de Tamaulipas

Cynthia Lizette Hurtado Espinosa
Universidad de Guadalajara

Introducción

Esta investigación, desde la mirada del diseño gráfico editorial, surge de manera transdisciplinar con el apoyo teórico de las ciencias sociales y la comunicación en la observación de objetos culturales que, usando una generalidad llamaremos *Libros* (periódicos, revistas, libros, por ejemplo). Este estudio se origina a partir de la observación de la memoria social, representada a partir del libro como testimonio historiográfico cultural de diseño, con el relevamiento de libros derivados de un proyecto de investigación perteneciente al periodo previo y posterior del auge petrolero (1876-1965) que derivó en visitas al archivo histórico de la ciudad de Tampico, la hemeroteca de la casa de la cultura y las bibliotecas locales.

La muestra delimitada corresponde a 4 libros correspondientes al periodo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, de 1890 a 1955. Se consideraron sólo aquellos libros con datos relevantes socioculturales, que dan cuenta del lenguaje visual y lingüístico por época:

- 1) *Tampico, rincones de antiguo esplendor, edificaciones históricas 1890 y 1930*, publicado en el año 2016, con autoría de Eduardo Ávila, quien decidió recuperar el legado cultural a través de 311 fotografías de edificios y detalles arquitectónicos como reflejo del periodo señalado en el título.
- 2) *La última esperanza, Cooperativismo del siglo XX*, publicado en el año 2009 con el reflejo de aspectos socioculturales del Tampico de esa época, que se vio marcado por el inicio de la comercialización del pan y su industrialización; el sindicalismo en donde los trabajadores tampiqueños fueron factor clave en el Movimiento Obrero Nacional; y de esa manera, proporcionó una relatoría fluida y con cierta escasez fotográfica que se sintetizó al uso de 4 fotografías.
- 3) *La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México (1917-1940)*, publicado en el año 2015, y dedicado a tres estados de la República mexicana: Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas; donde, se dedicó un capítulo a la arquitectura posrevolucionaria del Noreste de México, y otro, específicamente a un edificio emblemático de cada estado. Por ejemplo, en el caso de Tamaulipas, se eligió la Casa Fernández de Tampico que perteneció al auge constructivo posrevolucionario de Tampico. Finalmente, se presentó un catálogo de la arquitectura posrevolucionaria con 30 fotografías y el registro de 40 edificaciones de diferentes lugares de Tamaulipas.

- 4) *Álbum revista Tamaulipas*, publicación del año 1980 con una edición especial del 25 aniversario del ciclón Hilda, inundación de Tampico en el año 1955; con la travesía de 448 imágenes de la inundación, la reconstrucción y los sujetos que en el imaginario social se consideraron héroes por la ayuda prestada a los damnificados, relatos de aspectos sociales derivados por ese desastre natural.

	Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1890 y 1930	La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx	La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940	Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980
Objetivo identificado	Recuperar el legado arquitectónico de Tampico, considerando a la arquitectura como producto de circunstancias políticas, económicas e ideológicas, presentando una selección representativa del patrimonio arquitectónico del puerto.	Refleja diferentes aspectos socioculturales de Tampico de esa época, iniciando por el pan y su industrialización; el sindicalismo y cómo los trabajadores tampi-queños fueron un factor clave en el Movimiento Obrero Nacional; y de esta manera proporciona una visión de momentos históricos en Tampico.	Dedica este texto a tres estados: Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, y le dedica un capítulo a la arquitectura posrevolucionaria del Noreste de México, otro específicamente a un edificio emblemático de cada estado, que en el caso de Tamaulipas elige la Casa Fernández de Tampico, dedicando otro capítulo al auge constructivo posrevolucionario de Tampico y finalmente presenta un catálogo de la arquitectura posrevolucionaria con 30 fotografías y el registro de 40 edificaciones de diferentes lugares de Tamaulipas.	Edición especial a los 25 años del ciclón e inundación de Tampico sucedido en 1955 en donde se muestra cómo sucedió la inundación, la reconstrucción y los héroes que ayudaron en este desafortunado evento, acompañado con una narración muy completa, proporciona un reflejo social producido por este desastre natural.

	Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1890 y 1930	La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx	La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940	Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980
Año de publicación	2016	2009	2015	1980
Autor	Eduardo Ávila	Gustavo Compeán Vibriesca	Carlos Alejandro Lupercio Cruz	Grupo Continental. Diversos autores (Silvio Lafuada, José Anaya, Heinrich Faust)
Editorial	No determinado	Colecciones del puerto	Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León	Editora revista Tamaulipas
Número de páginas	216	88	220	112
Periodo de tiempo que refleja	1890 - 1930	1839 - 1984	1917-1940	Septiembre de 1955

Tabla 1. Características generales de los libros analizados. Fuente: Elaboración propia.

Durante la observación de ese contexto se procedió a la descripción de datos de la presencia discursiva acumulada en los libros, los imaginarios, y las creencias en esos objetos culturales literarios. Se consideró el paradigma cualitativo inductivo con datos emergentes de la triangulación de los 4 ejemplares literarios, donde la realidad social (1890 a 1955) se abordó bajo la dialéctica de sus propias manifestaciones y fundamentos comunes para la comprensión de la complejidad del objeto de estudio, ca-

tegorización¹, discursiva y síntesis; factores socioculturales y el conocimiento abstracto del estilo de vida.

Este estudio se llevó a cabo por medio de un diseño flexible con hallazgos a partir de la metodología cualitativa y el modelo de análisis social discursivo de Verón², con la producción editorial-literaria (Libros) para el efecto de sentido del material social significativo con descripciones socioculturales y productivas, políticas y económicas.

La metodología se dividió en 4 etapas: 1) Observación etnográfica³ para la selección del corpus de análisis construido a partir de fuentes primarias con la recopilación de producciones editoriales con información histórica; 2) De forma inductiva la identificación de los estilos discursivos sociales (estilo de vida y estilo de época) en los objetos de análisis; 3) Estudio de circulación con documentación bibliográfica para el análisis de producción (Libros) y análisis de reconocimiento (sociedad de Tampico) en las representaciones y operaciones discursivas; 4) Caracterización descriptiva conceptual de los estilos discursivos con orden formal: estilos de producción, estilos de circulación y estilos de época (*historicidad, funcionalidad, normatividad*). En otras palabras, las producciones editoriales registradas con contenido histórico representaron y significaron descripciones de hallazgos, estilos de época (características formales de diseño de cada producción editorial).

1 Barney Glaser, citado por Irene Visilachis de Gialdino, *Estrategias de investigación cualitativa* (Barcelona, España: Gedisa, 2007).

2 Eliseo Verón, *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad* (España: Gedisa, 2004).

3 La revisión de algunas de las producciones editoriales resultaron de la observación cultural, hábitos y costumbres de la sociedad de Tampico. Este capítulo parte de un proyecto de investigación transdisciplinar donde, en efecto, se nutre de la antropología y, en ese sentido, de la observación etnográfica.

Memoria editorial discursiva

Las acumulaciones discursivas como relato cultural en las producciones editoriales históricas en la superficialidad del diseño editorial como en el fondo discursivo social, económico y político de Tampico, dan cuenta del espacio y tiempo de finales del siglo XIX mediados del siglo XX. Por un lado, el aporte cualitativo-inductivo se constituye con descripciones de la superficie de los libros como diagramación, tipografía, colores, materiales de impresión que sacan a la luz estilos de época. Por otro lado, el aporte discursivo lleno de contenidos significativos se identifica y se describe con los testimonios de los discursos sociales-culturales como calidad de vida e identidad social, estilo de vida, de acuerdo con Maldonado⁴, costumbres, tradiciones, mitos, imaginarios, que formaron parte del colectivo social.

La materialidad de estos objetos culturales editoriales, libros con contenido histórico, estuvo contenida de códigos visuales y lingüísticos representados en formas estéticas que asociaron y diferenciaron, tanto una producción editorial de otra, en tiempo y espacio. Durante la época del modernismo (1880-1917), esos libros, como instrumentos de comunicación, informaron, culturizaron literariamente y significaron desde la circulación hasta el reconocimiento social durante las épocas del siglo XIX (1890) y siglo XX (1955) como resultado de acontecimientos sociales, políticos y económicos. La investigación del diseño que considera aspectos socioculturales y del entorno necesarios, permite el entendimiento de características, posibilidades elementales del objeto de diseño (tecnología, morfología, funcionalidad) y su adaptación con responsabilidad social según Savall⁵; así como el obje-

4 Tomás Maldonado, *El diseño industrial reconsiderado* (España: Gustavo Gili, 1993).

5 Henri Savall, "Modelo de Gestión Socio-Económica y Responsabilidad Social de la Empresa", en *Memorias del 1er Congreso*

to de diseño facilita la comprensión del reconocimiento e identificación con valor en esa sociedad.

El registro, archivo e indagación de información y su incidencia en la configuración cultural como vinculación de tramas con fronteras de significación con desigualdades, poderes e historia, de acuerdo con Grimson⁶, permitió la comprensión y descripción de perspectivas de procesos sociales y simbólicos, cultura e identidad, en un espacio como referente simbólico de fenómenos complejos en el sur de Tamaulipas. El simbolismo como parte de la historia de Tampico se observó en las expresiones culturales con rasgos característicos intencionales, políticos y económicos, que permitieron el reconocimiento cultural por medio de texturas, colores, y lenguaje a través de esos objetos culturales de diseño editorial. En esa travesía de circulación y reconocimiento con la articulación del diseño editorial se posibilitó el relato cultural de Tampico.

De alguna manera, las clasificaciones o categorizaciones del modo en que culturalmente se relaciona el sujeto social están inscriptas en la historia del diseño editorial cultural. Pero en cierta medida, esos grupos están vinculados a la identificación de lo que percibe el otro, su significado e identificación. Porque la elección de una lectura u otra se realiza a partir del impulso por el interés del contenido escrito, donde existe una distinción que, siguiendo a Bourdieu⁷, alude a tramas de prácticas, creencias y significaciones de sedimentación identitaria de un colectivo. Sin embargo, la cultura no siempre corresponde a la identidad, como en el caso de Tampico y su pluriculturalidad cosmopolita de principios del siglo xx.

Internacional de Análisis organizacional: los Dilemas de la Modernización (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2003), 18-27.

6 Alejandro Grimson, *Los límites de la cultura, crítica de las teorías de la identidad* (Argentina: Siglo XXI Editores, 2011).

7 Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales del gusto* (Buenos Aires: Taurus, 2012).

Las configuraciones culturales mantienen una relación completa con el *habitus*, dice Bourdieu⁸, prácticas rutinarias, modos de ver, de acuerdo con Berger⁹, e identificaciones vinculadas al *efecto de sentido de pertenencia* entre los grupos diversos, con similitudes y diferencias.

En ese sentido, con una aproximación desde la comunicación, se analizaron las formaciones discursivas que se realizaron a partir del reconocimiento de un sistema discontinuo en el espacio donde se desplegaron los objetos y se transformaron. Fue así como las relaciones características resultantes permitieron individualizar el conjunto mediante un término categórico con similitudes y diferencias en niveles de análisis textual, a través de la relación con las huellas que se encontraron en los objetos culturales de diseño editorial, es decir, los *libros*. De manera inductiva, se obtuvieron datos en lo temático con referencia a los textos; en lo retórico a la organización de esos textos descriptivamente; y en lo enunciativo a la riqueza de la atención social, de acuerdo con Fernández¹⁰.

En otro sentido, en una aproximación a partir de las ciencias sociales, Van Dijk¹¹ sostiene que el discurso social parte de dos factores: 1) Las prácticas sociales discursivas; 2) La cognición, actitudes o ideologías del discurso público (normas y valores: igualdad, justicia, progreso, modernidad). En ese sentido, el modelo mental como representación de una experiencia concreta, su historia, se manifiesta en forma de libertad dentro de lo ocurrido; por ejemplo, en torno a la época porfiriana, el auge petrolero en Tampico (interpretación psicológica), explotación

8 Pierre Bourdieu, *La distinción, criterio y bases sociales...*

9 John Berger, *Modos de ver* (España: Gustavo Gili, 2000).

10 José Luis Fernández, "Los límites de la crítica de los medios de sonido, La trama de la comunicación", en *Anuario 11* (Rosario: UNR Editora", 2006), 369-380.

11 Teun Van Dijk, "Discurso racista y antirracista". Jerjes Loayza Sociólogo. 24 de septiembre de 2020. Video, 1h48m15s. <https://www.youtube.com/watch?v=Mem8eWsLoSM>

petrolera o decadencia en la zona de esa ciudad, entre otros aspectos que se pueden nombrar de acuerdo con la lectura discursiva-social y política de los libros revisados. De ahí que se describa también si existieron represiones cognitivas en esa época por desigualdad social manifestada en el contenido de lectura de los libros, pero también de su difusión y el fácil acceso o no, a ellos.

Al respecto, Van Dijk¹² dice que se habla de las 3 p's que controlan el discurso público como élites simbólicas: 1) políticos, 2) periodistas, 3) profesores. Eso, a través de una ideología de control social en la polarización: fonológica, morfológica o sintáctica, donde se estructura el discurso modelo polarizado, bueno o malo, fundamental en el discurso. Precisamente, la noción de pluriculturalidad, el poder, las élites simbólicas, el discurso dominante construido y del movimiento de resistencia en el rechazo de textos o contenido hegemónico particularmente temático se advirtieron en los *libros*.

Entonces, en una triangulación teórica podemos afirmar que a partir de una dimensión crítica del contexto comunicativo antes de analizar los *libros* se debió tener conocimiento respecto de: ¿Quién habló? ¿Con qué identidad? ¿Para quién? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Para qué? ¿Con qué objetivo? Los detalles, las estructuras metafóricas y estilísticas (formalidad e informalidad de estilos), el contenido, la identidad, el contexto comunicativo fueron aspectos fundamentales para comprender el discurso social en este estudio.

Fueron textos argumentativos donde se lee desigualdad social (de colonización o de educación religiosa; edificaciones de la burguesía donde la clase obrera difícilmente aparece) o de resistencia, con ética humanitaria o no, es decir, textos sobre el contexto y la jerarquía construida, arquitectónica y estilística, derivada de corrientes artísticas extranjeras. Fue así como la lucha entre

12 Teun Van Dijk, "Discurso racista y antirracista"...

clases, fuerzas hegemónicas, se manifestaron a través de la lectura de libros temáticos de arquitectura, de acontecimientos considerados revolucionarios y eventos climatológicos, como el ciclón Hilda, que marcaron un cambio en el paradigma social.

Las huellas escritas se presentaron en la identificación a partir de descripciones con hallazgos de los estilos de vida (con características sociales descritas en cada producción editorial de acuerdo con el orden presentado en el párrafo que antecede), por medio de la memoria acumulada (como calidad de vida, costumbres, tradiciones, mitos, leyendas). Por ejemplo, las descripciones de fondo con particularidades de la ideología igualitaria de bienestar derivadas de la desigualdad entre la clase subalterna con la dominante o burguesa de la época (1890-1955). Así como los estilos de época (como materiales de producción, materiales de impresión, y moda editorial) a partir de los usos y prácticas con el reconocimiento y la valoración social, por ejemplo:

- Periodismo
- Imprenta o establecimientos tipográficos
- Álbumes
- Novelas
- Editoras (Revista Tamaulipas)
- Suscripciones anuales
- Prensa obrera con matiz libertario
- Crónicas sindicalistas con artículos doctrinarios y literatura proletaria
- Propaganda oficialista
- Tarjetas postales
- Hegemonía extranjera
- El papel revolución y la tinta sepia distinguen interiores, en las pastas impresión polícroma.
- Preferencia del público lector compuesto por familias de asalariados con medianos y altos ingresos económicos facilitándolo la industria petrolera, sec-

tores que durante el tramo posrevolucionario pueden ascender en la escala social, especialmente por medio de la educación pública.

- Imaginario de progreso
- El oro negro

El análisis discursivo descriptivo en su significación, de acuerdo con Verón¹³, se considera en la materialidad del proceso de producción por medio de las huellas de las producciones en el tejido textual bajo la forma de operaciones discursivas. El discurso editorial cultural se presentó como una relación compleja en el mercado de las materialidades, comunicaciones y redes de medios para los consumidores burgueses.

Las editoriales e imprentas en Tampico

Ante el análisis del discurso, existen algunos elementos históricos que acompañan a cada libro y en lo que sigue de esta presentación se hablará del libro como ese elemento cultural que captura una temporalidad y que se construye a partir de ciertas decisiones editoriales como la elección del formato, la retícula, la tipografía, entre otros elementos. Parte del contexto histórico en combinación con el discurso tiene relación con el origen de las editoriales, razón por la cual recurrimos al historiador licenciado Raúl Sinécio Chávez¹⁴, quien contextualizó lo siguiente en entrevista vía correo electrónico el 13 de agosto de 2020:

Deviene improbable que acogiera el Tampico antiguo casas editoriales, ligadas a la producción librera, por lo menos como ahora las entendemos,

13 Teun Van Dijk, "Discurso racista y antirracista"....

14 Raúl Sinécio Chávez, correo electrónico al autor, 13 de agosto de 2020.

y que alcanzaran suficiente presencia para hacerse notar. En México las actividades relativas a antaño corren a cargo de imprentas o establecimientos tipográficos, según indican los volúmenes de la época. Pero Tampico muestra características peculiares. Bastante joven, este puerto contaba en 1835 con librería, debidamente registrada por la autoridad edilicia. Se ignoran, por desgracia, mayores detalles. Cabe aunarse que la imprenta de un periódico local ofrecía en 1851 libros a la venta; firmaba el anuncio Teodosio Treviño, impresor responsable el año previo de cierto alegato circulado, quizás un opúsculo. Deja verse así, *in situ*, estrecho vínculo entre periodismo, imprenta y faenas editoriales del puerto. Debido a las relaciones económicas de Tampico, fuera de él se editan volúmenes importantes, salidos de plumas locales o residentes. Subvencionado por el cabildo porteño, al correr 1873 en Ciudad de México sale de prensas *Historia, geografía y estadística del estado de Tamaulipas* –cuyas noticias, planos y litografías consideran a Tampico–, de Alejandro Prieto. Bajo auspicios porfirianos, la carrera política de Prieto favorece este tipo de publicaciones suyas; por ejemplo, recién deja la gubernatura tamaulipeca, la Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento le edita con alta calidad otro título de impacto local: *Proyecto de mejoras materiales de salubridad e higiene en el puerto de Tampico*, en 1899. Posibilidades editoriales brinda también Ciudad Victoria; sede ésta de los poderes del estado, alberga la Oficina Tipográfica del Gobierno, que en 1898 reproduce *Acta de fundación de la ciudad de Tampico de Tamaulipas y asignación de ejidos de la misma: documentos mandados a imprimir por el R. Ayuntamiento de 1898, para servir de texto en las escuelas municipales de Tampico y su jurisdicción*. Tres

volúmenes de altos vuelos y alusiones directas al puerto cierran el ciclo que Porfirio Díaz rigiera: *La República Mexicana, Tamaulipas, reseña geográfica y estadística*, de Rafael de Alba; *México en el centenario de su independencia*, álbum preparado y comentado por Eugenio Espino Barros; y *México al día (impresiones y notas de viaje)*, del italiano Adolfo Dollero. Los dos primeros de 1910 y de 1911 el tercero, contienen datos y gráficas del referido municipio. Todo ello incuba posrevolucionaria saga, de temática específicamente local, alternándose siempre textos e imágenes. La abre el *Álbum centenario de Tampico*, salido en 1923 de los talleres de *Excelsior*, periódico capitalino. Idéntico origen asienta en 1934 *El ciclón sobre Tampico*, de Juan Sánchez Borja, relator, a propósito de los meteoros del precedente año. Visto que allá se ofrecen costos más atractivos que los del puerto, Editorial Patria y José Porrúa e Hijos, de Ciudad de México, respectivamente, le publican a Blas E. Rodríguez *Tampico, datos para la historia de la Huasteca*, en 1932, y a Joaquín Meade *Documentos inéditos para la historia de Tampico, siglos XVI y XVII*, en 1939. Los siguen en 1942, a pie juntillas, Juan Manuel Torrea e Ignacio Fuentes con *Tampico, apuntes para su historia*, y Luis Velasco y Mendoza con *Repoblación de Tampico*. Impreso aquél por Editorial Nuestra Patria y éste por la Imprenta Manuel León Sánchez, en la capital mexicana, dan pauta a escritores sucedáneos que replican tremendos yerros acerca de los prolegómenos tampiqueños, corregidos ante fundadas críticas hacia principios del tercer milenio.

Con base en los datos históricos que se obtuvieron fue posible precisar que las editoriales en Tampico iniciaron con la Oficina Tipográfica del Gobierno, ubicada en Ciudad Victoria, que hace su primera reproducción en el

año de 1898. En la ciudad de México los costos fueron más atractivos de modo que la producción editorial se centró en la capital del país.

Otro aspecto de interés fue la travesía de las imprentas en Tampico que, distó de ser una editorial como la conocemos actualmente, pero ofreció un servicio indispensable en su entorno con la virtuosidad de la reproducción de documentos. Siendo así que Sinencio¹⁵ afirmó, que:

El arribo de la imprenta a Tampico se denota con la *Gaceta de Tampico*, surgida al mediar agosto de 1831. El puerto tenía apenas 8 años de fundado. Así, la imprenta de plancha hace posible incluso hasta principios del siglo xx porteño cierto tipo de periodismo, común a la época. No obstante, la estrechez relativa del censo, más de un periódico existiría a la sazón en determinados momentos. Constaban por lo regular aquellas publicaciones de cuatro páginas de tamaño pequeño y dos números cada semana. Escasos de imágenes, reproducían acuerdos de los tres órdenes de gobierno, reportes de colegas trasatlánticos o capitalinos, literatura, noticias locales y avisos varios. En ocasiones destinaban la parte baja de sus planas a obras teatrales o novelas cortas, por entregas, que tras recortarse los impresores ofrecían encuadernarlas. Privaban las suscripciones, generalmente anuales, revelándose la existencia de lectores que hacían costeables los quehaceres reporteriles. Inaugurado en 1918, al incorporar la rotativa con *El Mundo* –diario matutino y vespertino–, surge en Tampico el periodismo moderno, de gran formato, servicios de agencias noticiosas, fotografías, enormes titulares, anuncios y afares económicos abiertos o subrepticios. Pese a todo, las páginas de *El*

15 Raúl Sinencio Chávez, correo electrónico al autor...

Mundo reservan espacios para la cultura, pues insertan colaboraciones de José Vasconcelos o Manuel Gómez Morín y publican “La sombra del caudillo”, de Martín Luis Guzmán, por vez primera, en partes. Inspirada por tradiciones decimonónicas, a comienzos de la posrevolución debuta y cobra breve apogeo en medios porteños la prensa obrera, con predominio del matiz libertario. Redactados, impresos y distribuidos por los trabajadores mismos, distintos tabloides de este tipo combinan las crónicas sindicalistas con artículos doctrinarios y literatura proletaria. Algunos de ellos se conservan en Ámsterdam, Ciudad de México y distintos sitios. El avance del capitalismo extiende desde luego en Tampico el uso de la imprenta más allá del periodismo y el ámbito editorial: carteles, tarjetas navideñas, calendarios, papelería membretada, etc.

Eso significó la transformación en la impresión de 1831 con una imprenta de plancha, al año 1918, con la incorporación de la rotativa que proporcionó posibilidades a un tamaño mucho mayor con una mejor calidad de impresión.

En el directorio telefónico del año 1975 en la Sección Amarilla se anunciaron 22 imprentas locales de las cuales, el Libro Mayor Offset, S.A., destacó. En ese contexto, los talleres grandes y medianos del puerto se dedicaron a clientes con acuerdos garantes de contratos atractivos como Petróleos Mexicanos y el Gobierno de Tamaulipas. Los talleres pequeños carecieron, en cambio, de suficiente capacidad, por lo que se vieron limitados a trabajos de corto tiraje.

El entretejido histórico de las editoriales e imprentas en Tampico conduce al análisis del libro como objeto cultural para discutir hallazgos en algunas de sus producciones-publicaciones literarias de manera cronológica e identificar que existen ciertas imprecisiones con respecto

al lugar de la editorial y la ubicación del taller de impresión, que de los cuatro libros analizados, solamente dos lo mencionan: la pieza editorial *Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980* cuya editorial es Revista Tamaulipas, ubicada en Tampico, y el taller de impresión Yolva en el Distrito Federal, ahora Ciudad de México; y el libro *La arquitectura posrevolucionaria del noroeste de México, 1917-1940*, cuya editorial es el Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, ubicado en Monterrey y que demuestra el interés por realizar un análisis de la riqueza patrimonial que tiene Tampico.

El discurso del diseño editorial

Para el análisis del discurso del diseño editorial se consideraron las características del texto como el tipo de texto, el tipo de prosa, la función de la escritura, el porcentaje de imágenes-texto y la estructura.

Con respecto al tipo de texto, de acuerdo con Bustos¹⁶ los tipos de textos no literarios pueden ser de tres tipos: narrativos, cuando buscan relatar hechos en un contexto y situación por una relación de causa/efecto; descriptivos, cuando presentan la representación simultánea de un todo y sus partes en un contexto específico; y expositivos, cuando se reflexiona sobre hechos, datos y conceptos específicos de un tema.

16 José M. Bustos Gisbert, *La construcción de textos en español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, <https://books.google.com.mx/books?id=OOudCaA94fIC&pg=PA99&dq=tipos+de+textos+no+literarios&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewj4jebmidP-sAhVPOKwKHYX4DugQ6AEwBHoECAQQAg#v=onepage&q=tipos%20de%20textos%20no%20literarios&f=false>

Para Serafini¹⁷ los tipos de prosa o formas del discurso se clasifican en: descriptivo cuando hace una representación concreta de objetos, personas, lugares entre otros desde la perspectiva del autor; narrativo cuando correlaciona hechos, sucesos, historias a través de un hilo conductor; expositivo cuando clasifica, compara, ejemplifica, define ideas y las argumenta; argumentativo cuando analiza, presenta hechos y discusiones, plantea soluciones y tesis alternativas de hechos, problemas y razonamientos. El mismo autor establece cuatro funciones de la escritura: expresiva, que manifiesta la personalidad del autor en el mismo texto; informativo-referencial, que presenta hechos y datos; poética, en donde se utilizan elementos fantásticos para relatar situaciones; informativo-argumentativa, en donde a través de la argumentación y persuasión se comparte una tesis formulada por él mismo.

	Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1890 y 1930	La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx	La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940	Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980
Tipo de texto	Descriptivo	Narrativo	Descriptivo	Expositivo de carácter divulgativo
Tipo de prosa	Descriptivo	Narrativo	Descriptivo	Narrativa
Función de la escritura	Informativo referencial	Informativo referencial	Informativo referencial	Principalmente informativo-referencial / expresiva / poética
Porcentaje imágenes imágenes texto	90% imágenes 10% texto	5% imágenes 95% texto	30% imágenes 70% texto	80% imágenes 20% texto

17 María Teresa Serafini. *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura* (México: Paidós, 2009).

	Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1890 y 1930	La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx	La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940	Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980
Estructura	Acerca de esta obra Introducción 7 capítulos 2 anexos Glosario Bibliografía	10 capítulos	Introducción 9 capítulos	22 subtítulos 1 poema

Tabla 2. Características del contenido de los textos analizados. Fuente: Elaboración propia.

El tipo de texto, prosa y la función de la escritura nos dan una radiografía más precisa de las características de los libros analizados, así como el porcentaje de imágenes-texto y la estructura, en donde el uso de elementos de diseño editorial debe considerar algunas de las características de la tabla 2 para la puesta en página.

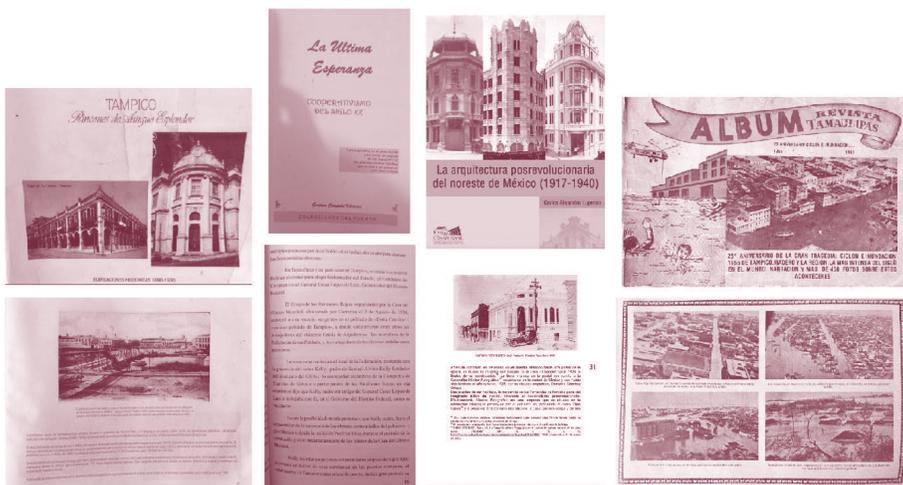


Imagen 1. Portadas y una página representativa de los libros analizados. Fuentes: Los autores en orden de izquierda a derecha Eduardo Ávila¹⁸, Gustavo Compeán Vribiesca¹⁹, Carlos Alejandro Lupercio Cruz²⁰ y Grupo Continental²¹.

Los aspectos de diseño editorial que se analizaron son el tipo de cubierta, el estilo tipográfico, tipo de retícula, la orientación del formato y el número de caracteres por línea. De acuerdo con Haslam²² existen cuatro tipos de cubiertas, la que promociona la marca de la editorial, la conceptual, la expresiva y la documental, siendo todas las analizadas de este tipo, que simplemente pretende informar el contenido del libro. Con respecto a los estilos tipográficos, los más usados en los libros son *serif* y *sans serif*; el primero es más formal y tiene rasgos complementarios como remates, mientras que el segundo es sencillo, prácticamente siguiendo la forma estructural de las letras. Las retículas, de acuerdo con Samara²³ se clasifican en la de manuscrito que tiene una sola caja en donde se coloca el texto; la de columnas que presenta divisiones verticales al interior del margen de la hoja; la modular que tiene divisiones horizontales y verticales en donde se generan módulos; y la jerárquica que define zonas para diferentes elementos que se colocarán en la página.

18 Eduardo Ávila, *Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1980 y 1930*. (Tampico, 2016), Portada y 27.

19 Gustavo Compeán Vribiesca, *La última esperanza* (Tampico, 2009), Portada y 15.

20 Carlos Alejandro Lupercio Cruz, *La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940*. (Nuevo León: Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015), Portada y 31.

21 Grupo continental, *Album revista Tamaulipas. 25 aniversario colón e inundación 1955 1980*, (Tampico: Grupo continental, 1980), Portada y 37.

22 Andrew Haslam, *Creación, diseño y producción de libros* (Barcelona: Blume, 2010).

23 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006).

	Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1890 y 1930	La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx	La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940	Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980
Tipo de cubierta	Documental	Documental	Documental	Documental
Estilo tipográfico	Sans serif	Serif	Sans serif	Sans serif
Tipo de retícula	Manuscrito	Manuscrito	Manuscrito	2 a 4 columnas
Orientación del formato	Apaisado	Oblongo	Oblongo	Apaisado
Caracteres por línea	175	67	80	De 40 a 70

Tabla 3. Características de diseño editorial utilizados en los libros. Fuente: Elaboración propia.

Se puede observar en la tabla 3 que la mayoría utiliza estilo *sans serif*, retícula de manuscrito, que cuando se tiene un formato oblongo o vertical, los caracteres por línea van de 67 a 80, lo cual es idóneo porque no se satura demasiado la retícula de manuscrito y queda en un rango de óptimo a máximo para este tipo de formatos, y que para el formato apaisado u horizontal, 175 caracteres por línea pueden ser demasiados y en ocasiones perder la lectura al cambiar de una línea a otra, pero este libro tiene un mayor porcentaje de imágenes que de texto; sin embargo, el otro libro que presenta un formato apaisado, utiliza columnas para focalizar la lectura. A continuación, se particularizará en los hallazgos encontrados en cada libro.

Tampico, rincones de antiguo esplendor

Edificaciones históricas 1890 y 1930

Esa publicación literaria editada en el año 2016 tuvo el objetivo de recuperar el legado patrimonial arquitectónico de Tampico con una muestra representativa considerada producto de circunstancias políticas, económicas e ideológicas. El área de conocimiento de esta obra fue historia especializada con enfoque arquitectónico.

Esa producción editorial tuvo 216 páginas en formato apaisado con 311 fotografías y poco texto de 175 caracteres por línea. Eso da cuenta que estuvo sustentada en imágenes ocasionalmente rebasadas, es decir, llegaban al límite del sustrato del libro. En otras palabras, fue una obra descriptiva con 90% de imágenes y 10% de texto estilo *sans serif*.

Se observó el uso recurrente de una retícula de manuscrito, ya que no fue posible identificar el patrón en la disposición de imágenes. Precisamente, eso da un aspecto informal al libro con riqueza histórica-visual. Su contenido se distribuyó en una introducción sobre las edificaciones históricas de Tampico de 1890 a 1930, y siete capítulos, como: 1) Una edificación se transforma en monumento, 2) Zona patrimonial, 3) Tampico. Rincones de Antiguo Esplendor: una mirada a la historia edificada, 4) Arquitectura histórica y diseño, apreciación de elementos ornamentales; 5) Algunas construcciones singulares del patrimonio histórico del puerto; 6) El patrimonio arquitectónico vigente; 7) Un paseo por las calles de antaño.

También incluye dos anexos: 1) Recuerdos de Tampico, memoria de tesoros perdidos; 2) Arquitectura, el arte y la técnica; además, un glosario y bibliografía. Esa publicación exalta la importancia de las imágenes e instituye en materia de arquitectura con glosario y anexo (2); donde se definen conceptos relacionados a la arquitectura; arte, estética, deleite, diseño, belleza, arte de la construcción, orden, composición; entre otros. El texto no es muy descriptivo; sin embargo, las imágenes lo son, y

precisamente, con ellas interpone una narrativa gráfica descriptiva que da cuenta del estilo de vida y de época. En otras palabras, es un libro de divulgación textual-descriptivo con escritura informativa referencial; por ejemplo, en su página 190: “Camino del comercio en su cruce con Espartal, cerca de 1920. Rústicas casas de madera y modestas construcciones se avienen con imponentes multifamiliares ante la explosiva demanda de vivienda”²⁴.

La última esperanza, Cooperativismo del siglo xx

Esta producción literaria fue publicada en el año 2009 con el objetivo de reflejar diferentes aspectos socioculturales de Tampico de 1839 a 1984. El área de conocimiento corresponde a la historia especializada, historia social.

Bajo el formato de un libro de divulgación se utilizó un tipo de texto narrativo, ya que representa una sucesión de hechos que implica un contexto y la descripción de situaciones, como el nacimiento de las panaderías y la diversidad de panes que se produjeron o la forma en que se inició el sindicalismo. Eso proporcionó un panorama del estilo de vida descrito en prosa narrativa con escritura informativa referencial por la presentación de hechos. Comenta el historiador Sinecio²⁵:

De esta publicación se desconocen aspectos precisos sobre la historia de su creación, o los números que la formaron como *Colecciones del puerto*. Sin embargo, se interpretan aspectos formales como el uso de estilo sencillo con retícula de manuscrito y acompañamiento de folio en cada página; su sencillez contrastante en 10 capítulos que la conforman con historias enlazadas que describen aspectos, como: Antecedentes del pan; Sindicalismo;

24 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*, 190.

25 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*

Antecedentes del cooperativismo en México; Década de 1980; Los tiempos y los actores; El principio; Primera asamblea y primer consejo de administración; Del sindicalismo al cooperativismo; Conflictos a resolver; y, Socios.

Cuenta con 11 imágenes discretas que regularmente se colocan al final de cada capítulo y en pocas ocasiones al inicio. De esa manera, el diseño propone una jerarquía textual sobre las imágenes, es decir, la palabra por sobre los distractores figurativos; de lo que se obtiene 5% de imágenes por sobre 95% de texto.

El tipo de cubierta fue documental con la consideración solamente textual, informativa, por sobre el contenido del libro. Mantuvo una retícula de manuscrito con 67 caracteres por línea enfocada para altos lectores. Se consideró un libro que presenta la subjetividad del autor, con hechos descriptos para narraciones históricas sociales; descripciones del estilo de vida del sujeto social tampiqueño de la época. Por ejemplo, se mencionó el inicio del sindicalismo:

Es interesante resaltar que los trabajadores tampiqueños fueron factor importante en el Movimiento Obrero Nacional, en cada una de sus facetas, desde la Batalla del ébano con los llamados batallones rojos, incorporados al movimiento revolucionario, durante todo el ciclo de estabilización de las instituciones mexicanas e incluso en la fase de su marginación a finales del siglo XX²⁶.

La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940

26 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*, 13.

Esta producción editorial se publicó en el año 2015 por el Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, con el objetivo descriptivo de la arquitectura en tres estados de México: Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas. Se dedicó un capítulo para la arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, y otro específicamente a un edificio emblemático de cada estado. En el caso de estudio de Tamaulipas se eligió la Casa Fernández de Tampico. Otro capítulo, se refirió al auge constructivo posrevolucionario de esa ciudad y, finalmente, se presentó un catálogo de la arquitectura posrevolucionaria con 30 fotografías y registro de 40 edificaciones de diferentes lugares de Tamaulipas. El área de conocimiento que abarcó fue historia especializada enfocada en arquitectura.

Se realizó en un formato oblongo con una introducción y nueve capítulos divididos, en: 1) Introducción: Arquitecturas posrevolucionarias del Noreste de México, modernización y prevencencias; 2) Ángel Payán e hijo: Fulgores versallescos para la alta burguesía regiomonterreña; 4) La casa Fernández de Tampico (1926): La belleza será comestible o no será; 5) La obra del arquitecto Miguel Beltrán de Quintana (1878-1951) existente en el Parque Fundidora de Monterrey; 6) La revista *Cemento* (1925-1930) y la arquitectura aristocrática de Monterrey; 7) El auge constructivo del Tampico revolucionario; 8) FYUSA: Revolución y poder; 9) Antología; Biografías; Anexos: Catálogo de arquitectura posrevolucionaria del noreste de México.

Se trata de un libro de divulgación con textos descriptivos en prosa con relatos narrativos que permitieron activar el imaginario de la época. Su función informativa referencial presentó un gran número de datos de 70% con texto y 30% con imágenes. Su fuente documental principal fue el álbum conmemorativo del primer centenario de la fundación de Tampico.

En ese sentido, el *Álbum centenario de Tampico, 1823-1923*, conmemorativo del primer siglo del puerto, fue dirigido por el periodista Benjamín F. Berman. En él se incluyeron notas breves alusivas contenidas de abundantes fotografías que contextualizan la prosperidad tampiqueña derivada de la concluida época de bonanza petrolera. También se incluyeron postales, que a propósito el licenciado Sinecio²⁷ comenta:

Otro referente fueron las postales históricas que descriptivamente dan cuenta del daguerrotipo que llegó a Tampico en el año 1842. El relato del estilo de vida burgués, con derroche económico, interpretado en el retrato personal de sujetos sociales de la élite tampiqueña. El poblano Eugenio Espino Barros en el año de 1910 a 1917, aproximadamente, inició un periodo de 12 años consecuentes en ese tipo de acervos. Con ellos comenzó la producción de tarjetas postales de Tampico, coloreadas algunas, que se comercializaron dentro y fuera del país. Es el caso del catalán Santiago Carreras Oliver que instaló Foto París y Foto Cosmos en la cuadrícula urbana del puerto entre los años 1913 a 1921. De ahí derivaron huellas fotográficas testimoniales de edificios, plazas, escenas cotidianas, infraestructura, etc., en las antiguas postales de Tampico como fragmento de la historiografía local.

Se reconoce la importancia de la arquitectura descrita en los tres estados mencionados, con énfasis en Tampico, contenida en una retícula de manuscrito y 80 caracteres por línea en estilo *sans serif*; que proporcionó sencillez al texto y datos interesantes humanizantes. Por ejemplo, el texto explicativo contenido en la página 27:

27 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*

En una postal titulada Tampico residencia calle miradores, fechada el 7 de mayo de 1933, enviada desde el puerto mexicano hasta Chelles (se pronuncia shele), Francia (a 18 km al oriente de París); por un cariñoso Roger Seguin a su hija, mademoiselle André –posiblemente una niña a quien según llamaba juguetonamente Gil-Jo.Ly– se observa una airosa perspectiva de la casa Fernández ubicada en el centro de Tampico. Ciertamente no era extraordinario que el remitente de la postal se encontrara en el puerto en la primavera de 1933. En ese entonces, las favorables circunstancias económicas de la ciudad portuaria atraían a una ingente cantidad de nacionales y extranjeros para desarrollar actividades lucrativas ligadas directa o indirectamente a la delirante industria petrolera²⁸.

Álbum revista Tamaulipas, 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980x

Esa producción editorial corresponde al año 1980, cuyo objetivo fue presentar una edición especial a los 25 años del ciclón e inundación de Tampico, suceso que ocurrió en el año de 1955. Se muestran descripciones gráficas y textuales, narrativas, de la inundación, la reconstrucción y los sujetos que se consideran héroes por su contribución humanitaria; lo que contextualiza socialmente la situación precaria como resultado de ese desastre natural. El área de conocimiento como referente al amplio y un impacto a nivel nacional, de acuerdo con el clasificador del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), es Historia especializada / Historia social.

Se trata de un libro de divulgación elaborado por especialistas en la materia, con un tipo de texto expositivo,

28 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*, 27.

de carácter divulgativo destinado a un público amplio que no requiere de conocimientos previos sobre el tema. Está realizado en prosa narrativa donde se presenta una historia con una serie de sucesos y cumple con tres funciones del texto; principalmente, informativo-referencial, porque presenta hechos y datos; expresivo, porque se presentan puntos de vista de sujetos sociales reconocidos; y finalmente, poético porque incluye un poema titulado “¡Oh, Tampico mártir!” El historiador Sinecio²⁹ contextualiza datos interesantes sobre esta publicación:

El responsable de esa publicación es la *Editora Revista Tamaulipas*, que se identificó con la preparación del volumen señalado poseyendo los respectivos derechos de autor. El álbum *Ciclón e inundación* –sobre el ciclón Hilda de 1955 y su impacto en la zona tampiqueña– suma tres ediciones. La original, en dos tomos que corresponde al año 1955. La segunda, del año 1980 titulada *25 aniversario del ciclón e inundación*. La tercera y última llamada *35 aniversario del ciclón e inundación* con circulación a partir del año 1990. De igual autoría se consignó el álbum *50 aniversario de la nacionalización petrolera* del año 1988.

El señor Silvio Lattuada Martínez fundó la *Revista Tamaulipas* en el año 1947, con la inspiración del editorial *El Tamaulipeco*, revista quincenal de su hermano J. Nicolás Lattuada. El director y gerente de la Revista Tamaulipas fue trabajador petrolero en Árbol Grande, poblado de Ciudad Madero, Tamaulipas. Esa publicación tampiqueña adquirió rentabilidad con propaganda oficialista con anuncios comerciales. Al parecer, en un principio contó con talleres propios en la urbe porteña que fueron destruidos por el ciclón Hilda en el año 1955. La

29 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*

Revista mantuvo intercambios publicitarios que le permitieron anunciarse en periódicos, estaciones de radio y televisoras locales, que, por su parte la Revista Tamaulipas promocionó.

Algo que la caracterizó fue el uso del papel revolución y tinta sepia en sus interiores, y pastas con impresión polícroma para los exteriores. En la travesía de la época postrera fue cotidiano el uso del papel couché en todas las páginas con algunas a color. Los contenidos privilegiaron al pasado local con textos e ilustraciones poco reconocidos en esa época, con 112 páginas de contenido disperso; una dedicatoria y 22 temas a manera de artículos, más el poema mencionado. La publicación se describe como cálida en su diseño editorial y contenido por la importancia que otorgó a la fotografía, con 448 fotografías que representaron un 80% de imágenes y un 20% de texto.

Respecto a la fotografía fue realizada por los Hermanos Mayo y Enrique Álamo de una homónima agencia fotográfica. La instituyeron los hermanos Francisco (1912-1949) y Cándido (1922-1984) Mayo, que profesionalmente se llamaban Francisco y Cándido Souza Fernández, de nacionalidad hispana. Ellos arribaron en el año de 1939 a México con la categoría de refugiados políticos tras el derrocamiento de la República de España en donde Francisco Franco impuso su dictadura.

En suelo mexicano continuaron su oficio de reporteros gráficos y prestaron sus servicios a numerosos periódicos y revistas (sobre todo capitalinas), así como dependencias gubernamentales. Entre otros aspectos para destacar, cimentaron su agencia por la cual recibieron reconocimientos nacionales e internacionales. En ese sentido, a finales del siglo xx donaron más de 5 millones negativos al Archivo General de la Nación. Posterior a eso, Cándido Mayo,

de verdadero nombre Francisco Souza (Ciudad de México, 1951) e hijo de Cándido Souza Fernández, continuó en la brega fotográfica.

Con respecto al contenido editorial se abordó un enfoque humanitario, desde el periodismo con textos breves o basados en las imágenes que trataron: La tragedia de Tampico y la región / Cronología y estadística del gran desastre en Tampico / Algo de lo que ni se ha dicho / Emocionante relato ilustrado del salvamento marino norteamericano Bob Meadors / Mata Redonda, Congregación Anáhuac y Villa Cuahutémoc muy castigada por la inundación / La secretaría de marina siempre atenta a socorrer a sus hermanos en desgracia / ¿Qué dejó la inundación? / De 10 a 12 mil personas aproximadamente perdieron la vida / Cd. Madero fue refugio de muchos damnificados de Tampico y de la región / ¡80 mil millones de metros cúbicos de agua! / Cómo vio José Anaya la tragedia desde Cd Madero / Los habitantes de Pánuco, Ver. y sus alrededores sufrieron lo indecible desde antes del ciclón "Hilda" / Otros de los muchos destrozos y calamidades que dejó el Ciclón / Público reconocimiento a la Heroicidad y filantropía de personas que prestaron valiosos servicios... / Diversos y merecidos Homenajes al contraalmirante Miles... / Visionarias opiniones sobre el futuro de Tampico en aquellos días de desesperación / Tampico es reconstruido: a pocos días de haber bajado el agua, se dejó ver intensa labor de reparación en las calles / Primeros estados y ciudades de esta entidad que enviaron su ayuda a Tampico / El primer comité pro-damnificados que se formó en la república, lo fué el de Petroleros / ¡Oh, Tampico mártir! (poema) / Primer informe que rindió el señor Manuel A. Ravize, entonces alcalde de Tampico... / El enigma de los ciclones tropicales / La Cruz Roja de Tampico [...] atendió a 27,706 personas.

En esos ejemplares, se utilizó un formato apaisado con retícula de 3 y 4 columnas lo que proporcionó un or-

den a la información, pero también, diferentes propuestas de disposición de los elementos de la página donde ocasionalmente combinaron una mayor diversidad en el diseño. El estilo tipográfico fue con uso de *sans serif* con 70 caracteres por línea para dos columnas y, 40 caracteres por línea con retícula de 4 columnas. Eso sugirió una adaptación del diseño para altos y bajos lectores. El tipo de cubierta fue documental, porque informó el contenido a través de una imagen realista.

Esa publicación reflejó un contraste en la recuperación de datos duros, el reflejo de una situación devastadora y la calidez humana con reconocimiento a los *héroes* que participaron en la recuperación de Tampico (como la misma expresión del texto). De ahí la estrofa del poema ¡Oh, Tampico mártir! de Silvio Lattuada (1947):

Te admiro también, Tampico mío,
 porque de mil pruebas saliste airoso
 y hoy como ayer, confío,
 sabrás nuevamente salir victorioso.
 Bien sé que has recibido el peor revés,
 pero que no te arredrará fácilmente
 el resurgir de entre escombros y cieno otra vez,
 y seguir siendo puerto floreciente³⁰.

En su adquisición tuvo preferencia el público lector que estaba compuesto por familias de asalariados con medianos y altos ingresos económicos relacionados con la industria petrolera; eso, porque fueron sectores que durante el tramo posrevolucionario tuvieron acceso en la escala social (especialmente, por medio de la educación pública).

Algunos de sus ejemplares concernientes a los orígenes de Tampico y Ciudad Madero se agotaron en el año 1973, así como sus álbumes acerca del ciclón Hilda y la

30 Timothy Samara, *Diseñar con y sin retícula...*, 105.

gesta expropiatoria del año 1938. La revista desapareció con el fallecimiento de su creador en el año 2004.

Conclusiones

Esta investigación condujo al conocimiento de la especialización de profesionales del diseño explorando el paradigma de discurso social, y la reflexión sobre la formación del diseño y la necesidad de adoptar ese enfoque desde el inicio del proyecto. Finalmente, desde la perspectiva del libro como objeto cultural y producto editorial, salta el desafío del papel fundamental de éste, no solamente en términos de diseño, sino también en apoyo cultural: local, regional y nacional. En otras palabras, tiene la capacidad de desarrollar el pensamiento intelectual con diversidad cultural y con compromiso al conocimiento de la historia local, disfrute, participación y contribución en la cultura de las personas.

A través del texto y de las imágenes es posible activar el imaginario para representar una época. Esto lo observamos con las publicaciones de 95% de texto y 5% de imágenes, y con el extremo, de 90% imágenes y 10% de texto. La combinación de la función de la escritura hace que el libro se vuelva más cálido y, por lo tanto, estimula al imaginario. Esta característica se evidencia en la publicación que, no solamente es informativa referencial con la presentación de hechos y datos, sino que incluye la función expresiva donde la personalidad del escritor es evidente y la poética con algunos versos le proporcionan emotividad.

El tipo de cubierta documental otorga una mayor precisión en detalles al ser más explícita y se correlaciona directamente con áreas de conocimiento de historia especializada, por ejemplo, en este caso para la arquitectura o la historia social. Mientras que, la cubierta expresiva hace que se identifique plenamente con textos literarios como narrativas descriptivas informativas, referenciales y argumentativas del libro.

En todos los casos analizados con diversidad en estilos, se proporciona un imaginario de Tampico que procura el reflejo de la época, situaciones socioculturales y experienciales. La observación, la revisión de la historia y el contexto de las editoriales e imprentas en Tampico descritas permitieron desentramar el entretejido social-político-económico de la problemática para la elaboración de publicaciones. Así como lo referente a los aficionados a la fotografía, fotógrafos, que resguardaron la memoria a partir de capturas de hechos que difícilmente pudieron haber sido descritos con detalle, permitiendo su comprensión y la preservación del patrimonio construido, experimentado y literario.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Ávila, Eduardo. *Tampico, rincones de antiguo esplendor. Edificaciones históricas 1980 y 1930*. Tampico, 2016.
- Berger, John. *Modos de ver*. España: Gustavo Gili, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2012.
- Bustos Gisbert, José M. *La construcción de textos en español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
<https://books.google.com.mx/books?id=OOudCaA94fIC&pg=PA99&dq=tipos+de+textos+no+literarios&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwj4jebmidPsAhVPOKwKHXY4DugQ6AEwBHoECAQQAg#v=onepage&q=tipos%20de%20textos%20no%20literarios&f=false>
- Compeán Vribiesca, Gustavo. *La última esperanza*. Tampico, 2009.

- Fernández, José Luis. "Los límites de la crítica de los medios de sonido, La trama de la comunicación". En *Anuario 11*, 369-380, Rosario: UNR Editora, 2006.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura, crítica de las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2011.
- Grupo continental. *Album revista Tamaulipas. 25 aniversario ciclón e inundación 1955 1980*. Tampico: Grupo continental, 1980.
- Haslam, Andrew. *Creación, diseño y producción de libros*. Barcelona: Blume, 2010.
- Lupercio Cruz, Carlos Alejandro. *La arquitectura posrevolucionaria del noreste de México, 1917-1940*. Nuevo León: Centro de Documentación y Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.
- Maldonado, Tomás. *El diseño industrial reconsiderado*. España: Gustavo Gili, 1993.
- Samara, Timothy. *Diseñar con y sin retícula*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Savall, Henri. "Modelo de Gestión Socio-Económica y Responsabilidad Social de la Empresa". En *Memorias del 1er Congreso Internacional de Análisis organizacional: los Dilemas de la Modernización*, 18-27. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 2003.
- Serafini, María Teresa. *Cómo redactar un tema. Didáctica de la escritura*. México: Paidós, 2009.
- Sinencio Chávez, Raúl, comunicación vía correo electrónico personal al autor, 12 de agosto de 2020.
- Van Dijk, Teun. "Discurso racista y antirracista". Jerjes Loayza Sociólogo. 24 de septiembre de 2020. Video, 1h48m15s. <https://www.youtube.com/watch?v=Mem8eWsLoSM>
- Verón, Eliseo. *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*, España: Gedisa, 2004.
- Visilachis de Gialdino, Irene. *Estrategias de investigación cualitativa*, España: Gedisa, 2007.

Carteleras del desierto: oficio, objeto y medio de difusión en Mexicali, Baja California (1960-1999)

Susana Gutiérrez-Portillo

*Instituto de Investigaciones Culturales
de la Universidad Autónoma de Baja California*

a historia de las carteleras de cine se intersecta con la historia de la industria cinematográfica, sus condiciones de producción y recepción; con el desarrollo de la industria editorial bajacaliforniana como principal medio de divulgación; con el avance tecnológico de la prensa cuyas transformaciones provocaron cambios en los diseños de las carteleras en la localidad; y con el estilo de producción y diseño gráfico que en su representación iba moldeando el género cinematográfico del que se tratase y que tuvo sus etapas de elaboración artesanal con recortes, dibujos y tipografía hecha a mano, hasta el uso de *software* especializado para su producción.

En este capítulo analizo las carteleras cinematográficas como un producto propagandístico de la industria mexicana del cine en la segunda mitad del siglo xx¹, en

1 Este estudio no pretende ser exhaustivo, es apenas una primera aproximación a la cultura impresa regional bajacaliforniana evidente a través de la cartelera cinematográfica.

específico en la ciudad desértica de Mexicali, capital del estado de Baja California. Entiendo las carteleras como un impreso efímero cuyo principal medio de difusión fue la prensa local; además, las concibo como un artefacto de valor ideológico, artístico, artesanal y cuyas representaciones evocan sentidos de la memoria de la cultura mexicana y de las prácticas de consumo de la población mexicalense en un contexto de frontera con los Estados Unidos. El propósito de este capítulo es dar cuenta del contexto sociocultural e histórico en que se enmarca el diseño de las carteleras de cine a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, así como explorar las características del oficio como parte de la cultura impresa de la región, sus actores, sus medios de difusión y sus sentidos.

Parto de la historia cultural que se interesa por comprender las imágenes como documentos históricos y que encuentra en éstos el potencial para reconstruir una historia de la cultura impresa y de la publicidad; como un testimonio único existente sobre ciertas prácticas como la propaganda y el diseño gráfico². Además, las imágenes nos permiten tener una lectura de las representaciones sociales de épocas del pasado y proporcionan en ocasiones, el único testimonio existente sobre ciertas prácticas³. Aunque esto sólo es posible a través de un análisis situado en el contexto específico de su emergencia y su circulación⁴. En el caso de las carteleras cinematográficas, en este texto pretendo mostrar cómo su producción está ligada con otros procesos macroestructurales más amplios, al tiempo que da cuenta de la experiencia “desde abajo”, esto es la vida cotidiana, los gustos y el consumo de la población de Mexicali y de las particularidades del

2 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico* (Barcelona: Crítica, 2005).

3 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico...*

4 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico...*

oficio de quienes las elaboraban para su publicación en la prensa local.

Desde la historia cultural, Peter Burke afirma que así como el testimonio oral, las imágenes son también un documento histórico importante. En este caso, las fuentes que sustentan el presente trabajo son principalmente las propias carteleras recopiladas de archivos hemerográficos locales⁵. El corpus de análisis se conformó por una muestra inicial de 81 carteleras que van desde 1964 hasta 1999 recuperadas de los diarios *La Voz de la Frontera*, *El Mexicano*, *Novedades* y *La Crónica*; de las cuales seleccioné una muestra de 35 a partir de identificar aquellos elementos de distinción que dieran cuenta de posibles cambios en el diseño. También revisé bibliografía respecto al desarrollo de la industria cinematográfica en México que expone los momentos coyunturales que impactaron el diseño de las carteleras y que incide en la producción de las mismas; y realicé dos entrevistas con personas que participaron en la elaboración de las carteleras en las últimas décadas del siglo xx. Para el análisis de las imágenes tomé como premisa la observación que realiza Vilchis sobre precisar entre entender y comprender el diseño; en mi caso me interesa comprender, lo que implica según la autora, ir más allá del “aspecto superficial de lo diseñado [...] incluye al diseño gráfico, al diseñador, a lo diseñado y a sus canales comunicativos”⁶.

5 Para este análisis consulté principalmente el Archivo Hemerográfico Digital de la Biblioteca Pública Estatal de Baja California, ubicado en la ciudad de Mexicali, Baja California.

6 Luz del Carmen Alicia Vilchis citada en Marina Garone Gravier, “De la Historia del Libro a la Historia del Diseño Gráfico En México: Reflexiones En Torno a una Bifurcación Disciplinaria,” en *Diseño Latinoamericano, Diez Miradas a Una Historia En Construcción*, por Marina Garone Gravier y Verónica Devalle (Bogotá, Colombia: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2020), 21-68, 46.

El corte temporal que presento en este trabajo deviene de un momento coyuntural en la historia de la industria cinematográfica mexicana. Decidí establecer esta temporalidad primero por razones prácticas, pues la fuentes disponibles (la prensa local) me remitían con mayor claridad a este periodo; segundo porque me daba la posibilidad de rescatar y evidenciar momentos clave en la historia del auge, desarrollo y declive de la industria nacional, así como las políticas culturales en que se enmarca, y sus efectos en la industria local; finalmente por la cercanía con los actores, en este caso tesoros vivientes que podían dar cuenta de manera oral sobre sus memorias en la producción de este objeto cultural.

La cartelera cinematográfica: producto cultural plagado de sentidos

Es preciso decir que la cartelera es, por un lado, un producto íntimamente ligado al cartel cinematográfico, por lo que comenzaré hablando del segundo, considerando que en muchos de los casos la cartelera incorporaba de manera muy fiel varios o casi todos los elementos de los carteles de las películas que se exponían en la región y periodo particular de estudio. El cartel de cine constituye entonces un punto de partida para comprender la producción y el sentido de las carteleras. José Patricio Pérez Rufí afirma que al tiempo que éste es un medio promocional independiente, también se inserta en las estructuras de la industria cultural y, por tanto, su creación se encuentra al servicio de la industria cinematográfica; además y ya en el formato de las carteleras, el cartel en buena medida, dependía (al menos hasta el siglo xx) de su integración dentro de otro soporte de difusión, como es la prensa escrita⁷.

7 José Patricio Pérez Rufí, "El cartel de cine hoy," *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias* 4, núm. 2 (2010): 71-88.

El cartel se encontraba según Pérez, destinado a su exhibición y su función era específicamente comercial: “el consumo de un producto fílmico, como parte de un sistema de producción con una doble naturaleza artística e industrial, subordinada en último término a una finalidad lucrativa”⁸. Además de ser un producto comercial, Fernando Vizcarra afirma que la importancia del cartel para la historia de la comunicación social radica también en su potencia ideológica, propagandística, publicitaria y artística⁹. En coincidencia con lo anterior, el cartel, además de tener una función comercial, tiene una función semiótica¹⁰; es, al tiempo, un medio de comunicación y un instrumento de persuasión: “por un lado, informa, de ahí que utilice el código textual para título, actores, director, etc., y por otro lado usa la imagen para persuadir e inducir al consumo de este producto”¹¹.

El cartel se constituye de elementos textuales y visuales y tiene a través de éstos, la tarea de sintetizar con ingenio, creatividad y coherencia los elementos que conforman la película anunciada “por lo que el artista debe utilizar todos aquellos recursos más demandados por el público [y] atender los requerimientos de productores, distribuidores, actores, etc. Y todo ello con una labor de síntesis e inteligencia que convierta al cartel en único y excepcional”¹².

La naturaleza comunicativa del cartel lo convierte además en un vehículo portador de sentidos sobre la cultura popular, como enfatiza Vizcarra “anhelos, luchas,

8 José Patricio Pérez Rufí, “El cartel de cine hoy,” ..., 73.

9 Fernando Vizcarra Schumm, “De ‘Historia de un gran amor’ a ‘Amores Perros’”: El cartel en el cine mexicano,” *Culturales* 1, núm. 2 (2005), 146.

10 José Patricio Pérez Rufí, “El cartel de cine hoy,” ..., 73.

11 Rocío Collado Alonso, “Marketing y publicidad cinematográfica: el cartel de cine español,” *aDResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación*, núm. 11 (2015): 58-77, 63.

12 Rocío Collado Alonso, “Marketing y publicidad cinematográfica..., 64.

infortunios y otros registros de nuestra historia sentimental han sido transportados al celuloide y devueltos al público en forma de arquetipos, valores y visiones del mundo, a veces con maestría, a veces en forma de ruinas visuales”¹³.

Retomo estas ideas para proceder al estudio de las carteleras que se publicaron en la prensa local de la ciudad de Mexicali durante la segunda mitad del siglo xx; entendiéndolas como un derivado en cierta medida del cartel cinematográfico, en el sentido de que incorporaron en buena parte del periodo los elementos de éste, pero además como un producto propagandístico construido desde la visión de quienes se dedicaron al oficio de su elaboración y pensado para un público masivo y en sus inicios, dirigido también a las clases populares; como un producto más efímero que el propio cartel porque su exposición se limitaba al tiempo concedido en la prensa y como un artefacto de valor ideológico, artístico, artesanal y cuyas representaciones evocan sentidos de la memoria de la cultura mexicana y de las prácticas de consumo de la población mexicalense en un contexto de frontera con los Estados Unidos.

Del cine a la cartelera mexicalense: contexto nacional, regional y local

La industria cinematográfica llegó a la región bajacaliforniana a inicios del siglo xx. Fueron empresarios estadounidenses quienes acercaron a la población a las “vistas cinematográficas”. Las primeras salas de exhibición eran algunos teatros de las ciudades de Tijuana, Ensenada y Mexicali. La condición de frontera que caracterizaba a estas ciudades permitió desde un inicio que “las producciones cinematográficas de la época [se exhibieran] recién desempacadas de Hollywood y mucho antes que llegaran

13 Fernando Vizcarra Schumm, “De ‘Historia de un gran amor’ a ‘Amores Perros’”, 146.

a exhibirse en la capital del país”¹⁴. En Mexicali, las películas comenzaron también a proyectarse en un corralón, que más adelante se convertiría propiamente en establecimiento del cine Iris.

Entre los treinta e inicios de los cuarenta, como relatan algunos cronistas, se trataba de proyecciones al aire libre y para la gente del pueblo; una forma de entretenimiento bien aceptada y de gran reconocimiento social. Fueron los empresarios: el español Adolfo Curto y el libanés Miguel Bujazán Petro y el sonoreense Rafael Corella, quienes establecieron las salas de cine en toda Baja California. Si las primeras vistas, el cine ambulante y las proyecciones en corralones tuvieron éxito en la comunidad mexicalense, más aún las fastuosas salas de cine que con su diseño y su aire acondicionado cautivaron por completo a la audiencia de la localidad. Una muestra de la importancia de las salas de cine como espacio público y escaparate social es su uso recurrente como salones de eventos de gran trascendencia, como fue la ceremonia de toma de protesta del primer gobernador electo del emergente Estado Libre y Soberano de Baja California¹⁵; el evento se llevó a cabo en el Cine Curto, reconocido como el más grande de la ciudad de Mexicali¹⁶.

La llegada de las salas de cine fue bien acogida por la comunidad bajacaliforniana que se encontraba en proceso de crecimiento; tanto el programa bracero, como el

14 Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos* (UABC, 1999), 18.

15 Este evento se relata en diferentes fuentes por cronistas, historiadores y en los diarios de la región. Para más detalles, consultar: Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*, 18.

16 Fundado en 1946, contaba con aire acondicionado y tenía capacidad para más de 1 mil 300 personas como señala el periodista Alejandro Domínguez “recibió a artistas de la época tan importantes como Pedro Infante, Luis Aguilar, Agustín Lara [y] Libertad Lamarque” <https://www.pressreader.com/mexico/la-voz-de-la-frontera/20190929/281573767427306>

aumento masivo de extranjeros que venían de Estados Unidos, favoreció el auge del cine como espectáculo de masas para los residentes y para la población flotante¹⁷. Es importante mencionar la popularidad social que adquirió el cine desde sus inicios, porque esto explica al mismo tiempo, la trascendencia cultural y social de las carteleras; se trataba de uno de los entretenimientos principales de la población y, en el caso de Mexicali, constituía además un espacio de convivencia y esparcimiento familiar dadas las condiciones climáticas de la región que posicionaban el cine como un lugar apropiado para pasar todo el día en una temperatura fresca¹⁸ y a un bajo costo.

La trayectoria de la industria cinematográfica local constituye un hito conocido entre la población mexicalense; son principalmente los cronistas y algunos investigadores los que han hecho un recuento de su significado social y cultural para la población¹⁹. Algunos autores señalan que hasta finales de los cuarenta, la industria local estaba a cargo de empresas familiares bajacalifornianas, en específico Curto y Bujazán; pero en 1954, con la caída de la audiencia cinematográfica y los cambios en los hábitos de consumo a razón del auge de la televisión, las em-

17 Trujillo Muñoz relata que después de la segunda guerra mundial era común que los marinos provenientes de la base naval de San Diego en California, Estados Unidos, acudieran a las salas de cine de este lado de la frontera; por lo que el cine era "un rito social ineludible para una población flotante, transitoria, ávida de aventuras y romances en grande y a todo color": Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*, 23.

18 La ciudad de Mexicali se caracteriza por sus temperaturas extremas a lo largo de todo el año; en especial en la época de verano, en que las temperaturas ascienden a más de 50 grados centígrados.

19 Para mayor detalle sobre la historia del cine en Baja California, consultar: Gabriel Trujillo Muñoz, *Imágenes de plata: el cine en Baja California* (Tijuana, B.C.: XV Ayuntamiento de Tijuana, 1997); Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos* (UABC, 1999); Gabriel Trujillo Muñoz, *Tan cerca de Hollywood: cine, televisión y video en Baja California* (Mexicali, B.C.: UABC, 2010).

presas familiares fueron cediendo ante las empresas más grandes provenientes del centro del país: la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA), y la Cadena de Oro (propiedad de Gabriel Alarcón, dueño de *El Heraldo* y la Impulsora de Cines Independientes)²⁰.

En medio de este cambio la prensa de la localidad tenía ya un desarrollo importante²¹ pero con un largo antecedente de diarios emergentes que no tuvieron una larga vida. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo xx, se fundaron algunos diarios que lograron consolidarse y que tienen vigencia hasta el día de hoy. En 1959 nace *El Mexicano* reconocido como el diario aún activo más antiguo de Baja California y *La Voz de la Frontera* surgió en 1964; ambos diarios vieron en el cine una oportunidad para atraer a la población mexicalense, que como aficionada a este espectáculo, encontraría en la prensa su mejor medio de difusión. En los mejores momentos del consumo cinematográfico, las carteleras funcionaron como un gancho para atraer a los aficionados del cine al consumo de la prensa.

Recuadros, marcos y letras: la cartelera en la prensa local en la década de los sesenta

En una cartelera del 22 de mayo de 1966 de *La Voz de la Frontera* es posible observar un primer momento en el diseño de la misma (Imagen 1, lado izquierdo). Se trataba de un anuncio en un recuadro cerrado con marco decorativo

20 Trujillo Muñoz señala que "En 1954, la Compañía Operadora de Teatros absorbió al circuito de salas de Adolfo Curto", mientras que el cine Bujazán se vendió en 1958 a la Cadena de Oro, que a su vez la vendió a COTSA. Gabriel Trujillo Muñoz, *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*, 38.

21 Para algunos detalles sobre los antecedentes de la prensa en Baja California consultar: Ángel Manuel Ortiz Marín, "El periodismo en Baja California y la Revolución Mexicana," *Improntas*, núm. 8 (2020): 1-20.

que contenía la oferta de películas por cada uno de los cines de la región: Variedades, Reforma, Bujazán, Cali, Curto y Mexicali. Es de resaltar que este anuncio tiene como información principal en algunos filmes el nombre del actor principal. La información textual está enmarcada en un recuadro con una línea gruesa, sin ilustraciones. El tipo de letra y el tamaño son los elementos que van resaltando las diferentes partes del cartel: el anuncio que dice Cartelera para hoy, encabeza el recuadro en letras mayúsculas; el nombre del cine está en mayúsculas en el lado superior izquierdo del recuadro y va seguido del público al que va dirigida la película (por ejemplo, Adolescentes y Adultos) que se presenta en mayúsculas y minúsculas; en orden jerárquico sigue el nombre del actor principal en letras más pequeñas (mayúsculas y minúsculas) y después de éste, el nombre de la película en mayúsculas y entre comillas. El horario es la parte final de este primer anuncio y después del mismo la lista de una nueva película vuelve a comenzar. El recuadro de toda la cartelera se divide, primero en cuatro secciones iguales, y al final hay dos secciones más que son de menor tamaño que las primeras, como se muestra en el lado izquierdo de la imagen 1.

En los primeros cinco años de la década de los sesenta prevalece este diseño sin ilustraciones, esto permite inferir que no había alguien que de oficio se dedicara a elaborar la cartelera; sin embargo, en 1966, las imágenes de las películas hacen aparición. En la cartelera del 22 de mayo de 1966, aparece al lado del recuadro el anuncio de dos películas que integra además imágenes de la película formando algo parecido a un cartel (Imagen 1, lado derecho). Raúl Ojeda Lerma, contador, impresor y fotógrafo mexicalense²² recuerda que por ese tiempo, los materiales promocionales de los filmes llegaban directo a las oficinas de los cines y que éstos en ocasiones eran foto-

22 Entrevista realizada a Raúl Ojeda Lerma por Susana Gutiérrez Portillo en Mexicali, Baja California el 20 de junio de 2021.

grafiados o recortados para construir un *collage* que después se integraba a la cartelera. En el ejemplo siguiente se perciben las orillas del recorte y las imágenes se mezclan con varios tipos de letra, entre ellos, el título de la película “Nosotros los Jóvenes” corresponde a la tipografía original del cartel. En este ejemplo se resaltan los nombres de los artistas principales²³ y se observan también algunas frases que pretenden ser un gancho para la audiencia: ¡Declaración de guerra de la juventud! ¡Contra la tristeza! ¡Contra la ambición desmedida! ¡Contra el pesimismo!



Imagen 1. Cartelera de La Voz de la Frontera. Fuente: La Voz de la Frontera, 22 de mayo de 1966. Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California, Mexicali, B.C.

23 Como señalan Flores y Montes, la tendencia de los años veinte y treinta era el *star system*, esto es destacar la figura de los actores protagonistas de los filmes que eran conocidos y considerados un buen punto de promoción; esta tendencia se mantuvo presente también en las carteleras mexicalenses. Martha Flores Huelves y Manuel Montes Vozmediano, “Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: análisis de afiches de las sagas cinematográficas”, *Información, cultura y sociedad*, núm. 37 (diciembre 2017) (2017):127-44.

Del cartel a la cartelera: Ilustración y dibujo

La cartelera, como mencioné antes, puede entenderse como un derivado del cartel; sin embargo, hay que resaltar que en la región mexicalense, la apropiación de los elementos del cartel daba paso a nuevas construcciones que las convertían en un diseño único. Una distinción importante entre el cartel y la cartelera era que el primero gozaba de un mayor espacio para plasmar su mensaje; mientras que la cartelera tenía un espacio más limitado dependiendo de la popularidad e importancia del filme; el cartel no se limitaba a la bitonalidad, mientras la cartelera sólo se hacía en blanco y negro; la cartelera mexicalense estaba especialmente dirigida, hasta finales de los ochenta a un público de clases populares; aunque el cartel era un producto propagandístico varios autores reconocen su carácter artístico; mientras la cartelera ha sido poco abordada desde esta perspectiva y es de suponer que esto se asocia con su intención netamente publicitaria, efímera e informativa²⁴.

A finales de los sesenta, las carteleras comenzaron a incorporar más imágenes recortadas, combinadas con dibujos y con diferentes tipos de letra; algunos mensajes se escribían a mano y otros se tomaban del cartel y de otras fuentes tipográficas. En algunas de ellas es posible identificar los trazos a mano. Raúl Ojeda Lerma menciona que algunas de estas carteleras fueron elaboradas por un dibujante que trabajaba para la empresa publicitaria

24 Como se observa en los ejemplos aquí expuestos, la cartelera no escatimaba en utilizar el espacio disponible para informar sobre los horarios, los cambios, los nombres de las y los actores, los detalles más sobresalientes sobre la película y en prometer a los espectadores una experiencia particular que enfatizaba algún aspecto del filme. De ahí que en algunas imágenes, los cuadros que corresponden a cada película en algunos casos se muestran saturados de letras de diferentes tipos y tamaños. Quizás también se deba a la naturaleza de la prensa y su forma de consumo como un objeto de es “para leerse”.

Cuburu y Asociados, el señor Hugo Alatraste, quien hacía los dibujos y conocía diferentes estilos de letra hecha a mano que utilizaba para completar la información faltante en los materiales promocionales de las películas. Hugo Alatraste, al igual que quienes continuaron elaborando los diseños para la cartelera en años posteriores, recibían el pago directo de la Compañía Operadora de Teatros por la elaboración de la cartelera, que posteriormente entregaban a los periódicos para su publicación.

La cartelera de *La Voz de la Frontera* el 21 de enero de 1967 presenta una mezcla de los elementos antes mencionados. Raúl Ojeda afirma que Alatraste recibía un cliché con los promocionales de las películas que venía directo desde las oficinas centrales de COTSA: “Eran unos clichés de plomo que enviaban de México, que se hacían en prensa; una forma, así como tableadita [sic.] donde tenía los dibujos en plomo; como un sello”²⁵. Las carteleras se entregaban al periódico y ahí se imprimían en *offset*²⁶.

25 Entrevista realizada a Raúl Ojeda Lerma por Susana Gutiérrez Portillo en Mexicali, Baja California el 20 de junio de 2021.

26 Como señalan Dejidas y Destree definen la litografía *offset* como “un proceso de impresión planográfica, requiere de un portador de imagen o plancha en el cual las áreas de imagen y sin imagen, producidas por medios fotoquímicos, son receptoras a la tinta y al agua, respectivamente. Además, la imagen de la plancha se debe leer al derecho, es decir, encontrarse orientada en el mismo sentido de la imagen impresa final.” Véase: Lloyd P. Dejidas y Thomas M. Destree, *Operación de prensas litográficas offset alimentadas por hojas*, trans. Pizarro Roberto (Bogotá, Colombia: Educativa, 1996), p.1.



Imagen 2. Cartelera de La Voz de la Frontera. Fuente: La Voz de la Frontera, 21 de enero de 1967. Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California, Mexicali, B. C.

En las carteleras de finales de los sesenta y los primeros años de los setenta, hay una diversidad de formas y de estilos tipográficos; los tamaños de los cuadros que contienen la información de las películas son sumamente irregulares, esto se puede atribuir a que no existía un control por parte de COTSA sobre el diseño de carteleras; la predominancia del cartel como una referencia era fuerte pero también había espacio para la creatividad del diseñador; sobre todo porque algunas ocasiones no llegaban los carteles de todas las películas.



Imagen 3. Cartelera de La Voz de la Frontera. Fuente: La Voz de la Frontera, 7 de septiembre de 1971. Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California, Mexicali, B. C.

Para finales de los años setenta, los dibujos y las letras a mano fueron disminuyendo, en su lugar las fotografías promocionales de las películas y los carteles oficiales iban cobrando importancia, sobre todo en el caso de películas que prometían tener un gran éxito en taquilla²⁷.

27 La década de los setenta fue contradictoria en lo que respecta de la producción de cine nacional; por un lado, Luis Echeverría dio un gran impulso al cine mexicano; lo consideraba, al igual que a la televisión como parte de su proyecto estatal: “adquirió el canal 13 de televisión, varias estaciones de radio e incluso creó tres compañías productoras propiedad del Estado: CONACINE, CONACITE I, CONACITE y CONACITE II, reconstituyó la Academia

Los medios impresos, fueron también definiendo un espacio particular para los espectáculos y las noticias sobre celebridades del cine y entretenimiento²⁸.

Collage y Letraset: las carteleras en la década de los ochenta

Durante la década de los ochenta las carteleras de los cines más tradicionales que elaboraba Hugo Alatraste pasaron a manos de una nueva diseñadora: María Guadalupe (Mary) Wancho Villegas²⁹, quien era en aquel tiempo con-

Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la entrega del Ariel, inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975"; pese a este fortalecimiento del gremio, provocó un quiebre en la relación con los productores privados. Por otro lado, el periodo de López Portillo se consideró como un momento de declive en la calidad de las producciones mexicanas. En el caso de la década de los ochenta, se considera como el inicio del fin de la industria cinematográfica mexicana. Isis Saavedra Luna, "El Fin de La Industria Cinematográfica Mexicana, 1989-1994," *EIAL* 17, núm. 2 (junio 1, 2006), 108-109.

- 28 En lo que respecta a la producción de cine en México, Saavedra enfatiza que en 1976 Margarita López Portillo fue nombrada directora de radio, televisión y cinematografía, con su llegada el apoyo a los cineastas jóvenes que había impulsado Echeverría desapareció. Saavedra afirma que la calidad de las películas iba en detrimento: "los temas y cintas que predominaron durante estos años, fueron peleas entre narcotraficantes, películas de cabarets y albures, en todos los casos films de pésima calidad [aunque hay quienes afirman que] tales películas sostuvieron el aparato industrial" y a los trabajadores que lo sostenían. Isis Saavedra Luna, "El Fin de La Industria Cinematográfica Mexicana", 109.
- 29 Tanto Alatraste como Wancho trabajaban para los cines Reforma, Variedades, Curto y Bujazán, pero había además otros cines que emergieron entre los ochenta y noventa que trabajaron con otros diseñadores. Cabe señalar que la relación laboral de ambos diseñadores era con COTSA y era la propia empresa quien tenía relación directa con los periódicos.

tadora en el Canal Tres de Televisión que era propiedad de la empresa Televisa. Mary Wancho comenzó a elaborar las carteleras después del nacimiento de su segundo hijo. Había renunciado a su trabajo como contadora buscaba realizar otra actividad remunerada que le permitiera estar con sus hijos. La experiencia de Mary Wancho en ese momento no se remitía únicamente a la contabilidad; ella tenía experiencia en la fotografía analógica, en el revelado de rollos de transparencias “se secaban, se recortaban y se montaban en los cuadritos” servicio que ella y su esposo Raúl Ojeda brindaban a agentes de diferentes agencias de publicidad en la localidad. Mary Wancho al compartir su experiencia elaborando las carteleras cuenta que:

[...] a las oficinas del cine les llegaban los rollos de películas, y era una cadena de cines, y distribuían; había un cine que [exhibía sólo] películas mexicanas; había otro cine que pasaban películas americanas dobladas o con letreros; había otro cine que se especializaba en películas antiguas. Entonces, ahí en esa oficina decían: estas películas son para este cine, estas para este cine, este para este cine, entonces nosotros que hacíamos las carteleras, nos daban la lista de qué películas se iban a exhibir durante el fin de semana o sea del viernes al jueves³⁰.

El diseño de la cartelera se hacía en una sola hoja de diseño y se llevaba al periódico donde lo pegaban en una hoja para su publicación. Mary Wancho narra el proceso de su labor:

Los rollos de película, [en su] mayoría llegaban con hojas de publicidad, en esa hoja de publicidad, venía el dibujo original para publicidad de la película,

30 Entrevista realizada a María Guadalupe Wancho Villegas por Susana Gutiérrez Portillo, Mexicali Baja California el 20 de junio de 2021.

grande, más chico, más chico [que el anterior], otro más chiquito, con diferentes tamaños. Entonces de ahí podíamos escoger, según el tamaño que le tocara a cada cine [...] ellos median las películas y veían [en qué] horario [se proyectaba cada una], entonces toda esa lista nos la daban y se hacía una hoja grande, cada cine con su cuadrito y el nombre de la película con su publicidad, si era de vaqueros o lo que fuera. A veces venían las fotos de los artistas o los nombres de los artistas y luego los horarios; cuando no venían, el dibujo de la prensa de la cartelera que es esa grande que ponían, ya sacábamos copia y la armábamos; o nos daban el cartelón grande, el poster y Raúl le tomaba foto y se hacía el tamaño, se reducía al tamaño que iba a ir en la cartelera³¹.

La técnica utilizada por Mary Wancho para el diseño de la cartelera era una especie de *collage* que combinaba, como en el caso de Alatríste, imágenes con textos. A diferencia del primero, Wancho no elaboraba las letras ni los dibujos a mano. Ella utilizaba recortes de diferentes fuentes y Letraset³². Entre los materiales utilizados estaban los promocionales de la película que eran proporcionados por las propias oficinas de los cines³³; así como recortes y

31 Entrevista realizada a María Guadalupe Wancho Villegas por Susana Gutiérrez Portillo...

32 Según Cifuentes, este término era un nombre y se utilizaba "para referirse genéricamente a hojas de rotulación transferibles de cualquier marca. Esta técnica fue muy extendida para rotular antes de la explosión de las técnicas informáticas de procesamiento de textos y autoedición". Véase: Samuel Cifuentes, *Tipografías en los 70* (España: Cifuentes Editores, 2010), 56.

33 Mary Wancho cuenta que algunos cines como el Curto, tenían una bodega en un sótano donde se encontraba todo el material de las películas, desde las cintas hasta los carteles que se exhibían en los pasillos del cine. La bodega era como una biblioteca donde los materiales estaban archivados por abecedario y lo que le prestaban de ahí, tenía que devolverlo.

fotografías que ella misma recuperaba de un archivo personal que iba conformando sobre cine y entretenimiento. Este archivo tenía además de fotografías de artistas, carteles y carteleras completos porque en ocasiones se exhibían películas repetidas³⁴.

Un problema que era común y que daba cuenta de las condiciones en que operaba COTSA en sus procesos de distribución desde el centro hasta la zona fronteriza era que en ocasiones las producciones anunciadas en la cartelera no llegaban en tiempo. En esas ocasiones cuenta la señora Wancho “llegaban y me decían, ¿sabes qué?, no llegó tal película, vente por la publicidad; tenía que ir al periódico recogerla y hacer el cambio y volverla a llevar al periódico y por ejemplo si no había el título se hacía letra por letra, o los nombres de los artistas, y a veces pues de última hora la pintábamos”. Las carteleras también se intervenían con plumón negro, aunque la reducción que originalmente estaba en la hoja de diseño en ocasiones era a color, la impresión final en el periódico era en blanco y negro. Además de las plantillas de Letraset, utilizaba una máquina de escribir para hacer los horarios de las películas “se llamaba Very Typer, era una máquina grandota que tenía diferentes tipos de letra y de diferentes tamaños”³⁵.

Los ejemplos que se observan de carteleras de finales de los ochenta y los primeros años de los noventa serán los últimos que tengan la técnica de *collage* entre

34 Es de resaltar que entre los materiales de Mary Wancho y su pareja, Raúl Ojeda se encontraban varias enciclopedias de cine, tipográficas y de edición e impresión editorial y publicitaria. Algunos de los títulos que se encontraban en su colección eran: Leslie Halliwell, *The Filmgoer's Companion*, 4ta edición (Nueva York: Hill and Wang, 1974); Steve Hanson y Patricia King Hanson, *Lights, Camera, Action! A History Of The Movies In The Twentieth Century*, 1ra edición (Los Angeles Times, 1990); Marion March, *Creative Typography*, 1ra edición (Oxford: Harpercollins College Division, 1988).

35 Entrevista realizada a María Guadalupe Wancho Villegas por Susana Gutiérrez Portillo...

imágenes y texto, con elementos hechos a mano y una variedad de detalles que distinguen estas carteleras de las de otras regiones del país. Es posible ver en estos ejemplos varios estilos de tipografía, marcas irregulares en las formas geométricas que delatan las orillas recortadas, los contrastes en las imágenes producto de las reducciones y reproducciones que se hacían para ajustarlas a los cuadros de la cartelera; las imágenes de personas y objetos también tienen diferentes tamaños y no corresponden todas a un mismo fondo, sino que en ocasiones se traslapan unas con otras. Esta variedad de detalles impone un sello de originalidad en el lenguaje visual que las carteleras proponían hasta ese momento para la audiencia popular mexicalense.



Imagen 4: Cartelera del diario Novedades. Fuente: Novedades, 20 de mayo de 1990. Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California, Mexicali, B.C.

Tecnología y apropiación del cartel internacional

El diseño de carteleras se trastocó definitivamente con los cambios políticos, económicos y tecnológicos que se dieron en la década de los noventa. Con la firma del Tratado de Libre Comercio la situación comercial de toda la producción del país se vio desequilibrada frente otros países; pero para el caso de la industria del cine, importaba particularmente la posición frente al país vecino. Además del aspecto económico los cambios tecnológicos impusieron también nuevas formas de consumo del entretenimiento. Pérez señala que con la llegada de los microprocesadores se instauró “una nueva cultura de acceso a la información e interrelación, a partir de sus ventajas. Tan arrollador e influyente ha sido el cambio de formato para la comunicación que, llevado al objeto de nuestro análisis, podríamos clasificar incluso los productos publicitarios en dos tipos: impresos y para pantalla, sin importar el soporte preciso o sus componentes”³⁶.

El temor de los productores mexicanos era que con la firma del TLC, las compañías estadounidenses se apropiaran de los cines nacionales y sólo exhibieran sus películas, dejando fuera los productos mexicanos; como afirma Saavedra, la venta de los cines mexicanos fue un hecho “se empezó desincorporando las industrias y empresas cinematográficas del estado que generaban más gastos que ganancias y luego, sin perder de vista al cine como un medio de proyección al exterior, se favoreció la producción de calidad”³⁷.

En Mexicali los cines que estaban en auge en la década de los cuarenta y que operaron hasta la década de los ochenta se encontraban completamente en desgracia. La Organización Ramírez que había llegado a la región en la década de los setenta se mantenía vigente y logró

36 José Patricio Pérez Rufí, “El cartel de cine hoy”, 72.

37 Isis Saavedra Luna, “El Fin de La Industria Cinematográfica Mexicana”, 12-113.

sobrevivir en ese momento a la crisis que aquejaba a los cines más antiguos. Algunos de estos cines fueron adquiridos por nuevos dueños y COTSA fue quedando fuera del escenario de la industria local.

En lo que corresponde a las carteleras, los efectos de esta crisis se tradujeron en la desaparición de los anuncios de los cines viejos y en una nueva forma de diseño que se realizaba en computadora y recuperaba de manera fiel los carteles que provenían directamente de las compañías productoras de cada película. La cartelera se volvió más minimalista, más homogénea y ordenada. Pero también cambió la oferta que presentaba en mayor medida películas norteamericanas que respondían a la industria de Hollywood y a los estrenos comerciales de moda.



Imagen 5: Cartelera de la Crónica. Fuente: La Crónica, 10 de diciembre de 1994. Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California, Mexicali, B. C.

Conclusiones

Analizar los cambios en las carteleras permite entender la forma en que inciden varios elementos macroestructurales en las prácticas locales de un oficio, del diseño, promoción, y consumo de un producto cultural; y que además forma parte esencial de la vida cotidiana de la población de una localidad como Mexicali. A lo largo de esta revisión identifiqué diferentes momentos en la producción de las carteleras donde se rescata un primer momento de diseño en recuadros y sin imágenes; un segundo momento que incluye el *collage* con diferentes elementos pero además el dibujo y la escritura a mano; otro momento donde desaparece el dibujo y el diseño se desplaza entre los elementos del cartel de cine y otros elementos abiertos a las decisiones y creatividad de quien elabora el producto; y finalmente, con el cambio tecnológico se evidencia la preminencia del cartel de la productora de cada filme y el diseño homogéneo en computadora.

En su obra *Imagen y cultura impresa: perspectivas bibliológicas* Garone y Sánchez se refieren a bibliocastia como la destrucción o asesinato de los libros y advierten algunos ejemplos, entre ellos la falta de consumo y la ausencia de análisis multidimensionales que revelen la interacción entre los diferentes componentes de la problemática³⁸; esta reflexión sobre el libro se puede trasladar al oficio de diseño de las carteleras. Tanto la revisión hemerográfica de las carteleras, como la revisión bibliográfica y las entrevistas, revelan como hecho coincidente que el oficio de hacer las carteleras emergió como una necesidad por el aumento en el consumo popular del cine, y por ende, a partir de los cambios que la propia industria iba

38 Marina Garone Gravier, "Prefacio," en *Imagen y cultura impresa: perspectivas bibliológicas*, por Marina Garone Gravier, Elke Köppen, y Mauricio Sánchez Menchero (Ciudad de México: UNAM-CEIICH-IIB, 2020), 9-17.

enfrentando en el ámbito nacional y regional; pero, son estas mismas condiciones de cambio en la industria las que paradójicamente provocaron el declive de este oficio, la desaparición de las carteleras mexicalenses y la falta de acceso de las clases populares a la propia industria del cine.

Fuentes de consulta

Archivos

Hemeroteca Física y Digital de la Biblioteca Pública Central Estatal de Baja California. Mexicali, B.C.

Entrevistas

Entrevista realizada a María Guadalupe Wancho Villegas por Susana Gutiérrez Portillo, Mexicali Baja California el 20 de junio de 2021.

Entrevista realizada a Raúl Ojeda Lerma por Susana Gutiérrez Portillo en Mexicali, Baja California el 20 de junio de 2021.

Bibliografía

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Cifuentes, Samuel. *Tipografías en los 70*. España: Cifuentes Editores, 2010.

Collado Alonso, Rocío. "Marketing y publicidad cinematográfica: el cartel de cine español." *aDResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación*, no. 11 (2015): 58-77.

Dejidas, Lloyd P., y Thomas M. Destree. *Operación de prensas litográficas offset alimentadas por hojas*. Traducido por Pizarro Roberto. Bogotá, Colombia: Educativa, 1996.

- Domínguez, Alejandro. "El Despertar de Una Leyenda: El Cine Curto." *La Voz de La Frontera*. Octubre 2, 2019. <https://www.lavozdelafrontera.com.mx/local/el-despertar-de-una-leyenda-el-cine-curto-4261775.html>.
- Domínguez Domingo, Carlos *et al.* Ana Rosas Mantecón. "Transformaciones de Las Ventanas y Modelos de Exhibición de Cine Mexicano." En *Butacas, Plataformas y Asfalto: Nuevas Miradas al Cine Mexicano. Tomo 2*, coordinado por Ana Rosas Mantecón, 29-75. Fideicomiso para la promoción y Desarrollo del Cine Mexicano en el Distrito Federal (PROCINECDMX), 2019.
- Flores Huelves, Marta *et al.* Manuel Montes Vozmediano. "Construyendo cultura visual a través del cartel de cine: análisis de afiches de las sagas cinematográficas." *Información, cultura y sociedad*, no. 37 (diciembre 2017): 127-44.
- Garone Gravier, Marina. "De la historia del libro a la historia del diseño gráfico en México: reflexiones en torno a una bifurcación disciplinaria." En *Diseño latinoamericano: diez miradas a una historia en construcción*, por Marina Garone Gravier y Verónica Devalle (Bogotá, Colombia: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2020), 21-68.
- _____. "Prefacio." En *Imagen y cultura impresa: perspectivas bibliológicas*, por Marina Garone Gravier, Elke Köppen, y Mauricio Sánchez Menchero (Ciudad de México: UNAM-CEIICH-IIB, 2020), 9-17.
- Halliwell, Leslie. *The Filmgoer's Companion*. 4ta edición. Nueva York: Hill and Wang.
- Hanson, Steve, y Patricia King Hanson. 1990. *Lights, Camera, Action! A History Of The Movies In The Twentieth Century*. 1ra edición. Los Angeles Times, 1974.
- Johnston, Keith M. "Researching Historical Promotional Materials: Towards a New Methodology." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 39 4, (2019): 643-62.
- March, Marion. *Creative Typography*. 1ra edición. Oxford: HarperCollins College Division, 1988.

- Ortiz Marín, Ángel Manuel. "El periodismo en Baja California y la Revolución Mexicana". Improntas, núm. 8 (2020): 1-20.
- Pérez Rufí, José Patricio. "El cartel de cine hoy." *Pensar la publicidad: revista internacional de investigaciones publicitarias* 4-2 (2010): 71-88.
- Saavedra Luna, Isis. "El Fin de La Industria Cinematográfica Mexicana, 1989-1994." *EIAL* 17,2, (2006).
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Imágenes de plata: el cine en Baja California*. Tijuana, B.C.: XV Ayuntamiento de Tijuana, 1997.
- _____. *Baja California: ritos y mitos cinematográficos*. UABC, 1999.
- _____. *Tan cerca de Hollywood: cine, televisión y video en Baja California*. Mexicali, B.C.: UABC, 2010.
- Vizcarra Schumm, Fernando. "De 'Historia de Un Gran Amor' a 'Amores Perros': El Cartel En El Cine Mexicano." *Culturales* 1, 2 (2005).

Sobre los autores

Bárceñas García, Felipe. Historiador por la Universidad Autónoma de Nuevo León; maestro en Historia Moderna y Contemporánea (Instituto Mora) y doctor en Historia (Universidad Autónoma Metropolitana). Es profesor en la Escuela Nacional de Lenguas Lingüística y Traducción de la UNAM y candidato a investigador nacional. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en IIB-UNAM. Ganador del certamen FINANCIARTE 2011, organizado por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Obtuvo el Premio a la Mejor Tesis de Licenciatura 2012 de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en el área de Educación y Humanidades y el XII Premio de Investigación en Historia y Patrimonio Cultural Israel Cavazos Garza 2016. Autor del libro *Imprenta, economía y cultura en el noreste de México: la empresa editorial de Desiderio Lagrange, 1874-1887* (CONARTE, 2017) y diversos artículos relacionados con el ámbito editorial del noreste mexicano en los siglos XIX y XX. Sus líneas de investigación son la Historia del libro, la edición y la prensa.

Gutiérrez-Portillo, Susana. Profesora-investigadora en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la Universidad Autónoma de Baja California. Doctora en Ciencias Sociales con especialidad en historia cultural por el Centro Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS-Occidente) y Egresada del Colegio Internacional de Graduados "Entre espacios" de la Universidad Libre de Berlín. Maestra en Estudios Socioculturales y licenciada en Ciencias de la

Comunicación por la Universidad Autónoma de Baja California. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1. Su investigación se inserta en las líneas de: sociedad, memoria y cultura; historia cultural y de género en el siglo xx; y representaciones de género en la educación y la ciencia. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Gutiérrez-Portillo, S. (2019). Marcos de análisis del discurso para estudiar el género en el campo de la ingeniería. *Perfiles de La Cultura Cubana*, 25, 112–136; y Gutiérrez-Portillo, S., y Ortoll, S. (coords.). (2019). *Viajeros del tiempo: Seis autores y su quehacer historiográfico* (UAM-Ediciones del Lirio). Gutiérrez-Portillo, S (2022). La Noche de Locas: Proceso Ritual y Orden de Género En Un Espacio Masculinizado, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXVII, 54 155–78. Gutiérrez-Portillo (2021) *De chicas a ingenieros: género y discurso en la Universidad* (UABC- Selección Anual para el Libro Universitario) En prensa.

Hernández Santiago, Óscar. Licenciado y maestro en derecho y doctor en historia por la UNAM. Fue becario posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de esa misma institución, en donde desarrolló una investigación sobre la circulación de los libros jurídicos en la Nueva España. Líneas de investigación: literatura jurídica, derecho indiano e historia constitucional.

Hurtado Espinosa, Cynthia Lizette. Licenciada en Diseño para la Comunicación Gráfica por la Universidad de Guadalajara, con maestría y doctorado en Metodología de la Enseñanza por el Instituto Mexicano de Estudios Pedagógicos y Tecnólogo Químico en Fármacos por el Centro de Enseñanza Técnica Industrial. Fue coordinadora de la licenciatura en diseño para la comunicación gráfica en la Universidad de Guadalajara (2007-2013) y coordinadora de investigación y posgrado (2013-2016) en la misma universidad. Actualmente es la editora de la revista *Zincografía* y es responsable del cuerpo académico

790 enfocado en Procesos de comunicación y educación superior. Miembro del Laboratorio en tipografía y diseño editorial y del Instituto In-Ciudades, así como miembro de la junta académica de la maestría en Diseño de Información y Comunicación Digital de la Universidad de Guadalajara. Cuenta con perfil PRODEP y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (2018-2020). Se ha enfocado en la realización de investigaciones en Diseño y educación.

Lozano Castro, Rebeca Isadora. Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad del Noreste, Tampico, Tamaulipas, México (1993). Se especializó con el diplomado de Creatividad Gráfica Publicitaria del Centro Avanzado de Comunicaciones, A.C. México (1994); obtuvo el máster en Artes Gráficas por la Universidad Politécnica de Valencia, España (2004). Es doctora en Diseño por la Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina (2018). Actualmente es candidata SNI 2021-2024 y PERFIL-PRODEP 2020-2023, y pertenece al *Cuerpo Académico de Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio* (UAT-CA-145). Fue becaria PRODEP, en el Programa para el Desarrollo Profesional Docente, en dos ocasiones, 2002-2003 y 2015-2018; catedrática, tutora, investigadora; forma parte del comité editorial de la Revista *Zincografía*, Comunicación y Diseño (de la UdeG) y RECIT (de la UABC). Fue coordinadora de la carrera de Diseño Gráfico en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Autónoma de Tamaulipas, UAT, donde trabaja actualmente. Fue miembro del comité técnico para la generación del EGEL-DISEG, Examen General Egreso de la carrera de Diseño Gráfico en el CENEVAL a nivel nacional. Ha participado en congresos nacionales e internacionales; ha fungido como ponente-expositor, responsable técnico de proyectos de investigación; tiene publicaciones y artículos de calidad sobre educación en diseño, hegemonía socio-visual dentro de la línea de investigación de cruces entre la cultura y el diseño, e historia del diseño.

Medellín Martínez, Martha Patricia. Originaria de Tlalnepantla, Estado de México; doctora en Artes y Diseño por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra y licenciada en Artes Visuales por la misma institución. Feminista. Es profesora-investigadora de tiempo completo de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes en Mexicali, en la Universidad Autónoma de Baja California. Cuenta con el perfil deseable PRODEP, y es candidata a investigadora nacional (2021-2024) por el Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Fundó, gestionó, dirigió y participó en el Foro Mujeres en el Arte (2017) y el I y II Coloquio de Arte y Género (2018 y 2019). Actualmente dirige el Archivo Arte y Género de Baja California en vinculación con la Secretaría de Cultura de Baja California.

Méndez Llopis, Carles. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España) y especialista en Grabado y Sistemas de Estampación. Actualmente es miembro del grupo de investigación Gráfica Contemporánea, Cuerpo Académico adscrito al Departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, institución en la que trabaja como profesor-investigador desde 2007. Su desempeño abarca desde la creación de obra gráfica-pictórica y la investigación del estado actual del arte gráfico, y la gestión cultural de proyectos de investigación-creación nacionales e internacionales. Ha participado y colaborado con varias universidades, a partir de proyectos expositivos y de intercambio cultural, y realizado diversos proyectos de investigación relacionados con el arte múltiple, libros de artista y poesía visual. Ha publicado diversos artículos y capítulos de libro al respecto, y como artista sus obras han sido expuestas en varios países, como España, México, Italia, Polonia, Kenia, Japón, Taiwán y Venezuela, y ha formado parte de más de 40 exposiciones en museos, universidades y galerías.

Mendoza Casanova, Cynthia Raquel. Técnico Académico Ordinario de Asignatura tipo D en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali. Terminó estudios en la licenciatura en Diseño Gráfico por la Universidad del Valle de Atemajac campus Guadalajara (1997), obtuvo el título en 1999 con el documento de tesis: “Diseño de material educativo para niños autistas”. Trabajó durante ocho años en el periódico de *El Debate*, en Los Mochis, Sinaloa, y a la par se desempeñó como profesora universitaria. En marzo de 2010 comenzó a trabajar para la Universidad Autónoma de Baja California en la Facultad de Arquitectura y Diseño, donde actualmente se desempeña como académica titular de las materias: Tipografía I, Caligrafía y Lettering, y Metodología del Diseño II. En el período de 2013-2015 cursó la Maestría en Artes, de la Facultad de Artes, presentando proyecto de tesis titulado: “Simbiosis, Integración de dibujo artístico y caligrafía occidental por medio del uso de sus líneas.” Cursa el doctorado en Arquitectura, Urbanismo y Diseño en Facultad de Arquitectura y Diseño, con el proyecto de investigación: “Pautas metodológicas para el diseño de glosas en lengua de señas mexicana. Glosario de conceptos básicos del diseño gráfico”; colabora en un proyecto de investigación internacional University of California Riverside-Universidad Autónoma de Baja California apoyado por la beca MEXUS-CONACYT.

Mínguez García, Hortensia. Especialista en grabado y sistemas de estampación, posee un Diplomado en Estudios Avanzados y uno en Diseño, además de ser doctora Cum Laude en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en España y un postdoctorado por la Universitat de Barcelona. En 2007 inició su carrera docente como Profesora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dentro del departamento de Diseño del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en México; SNI-1,

desde 2008, y líder del cuerpo académico Consolidado “Gráfica Contemporánea”. Ha publicado en diferentes editoriales y revistas de prestigio internacional en Inglaterra, Perú, España, México, Colombia, Argentina y Taiwán; especialmente en torno a los discursos y procesos creativos de la gráfica luego de la posmodernidad, el análisis de los procesos creativos y discursivos inmanentes al género artístico del Libro-Arte y el estudio de la idea de lo múltiple como estrategia artística.

Raigosa Gómez, Tania Celiset. Investigadora en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Juárez del Estado de Durango y profesora de la maestría en Ciencias y Humanidades de la misma universidad. Doctora por la Universidad de Sevilla, en el programa Historia, Literatura y Poder. Procesos interétnicos y culturales en América; maestra en Humanidades área Historia por la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”; y licenciada en Derecho por la Universidad Juárez del Estado de Durango. Sus temas de estudio son los relacionados con la historia sociocultural e historia social del Derecho y las instituciones. Ha participado, en varias publicaciones colectivas e individuales y en distintos congresos relacionados con sus temas de estudio. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: “El Instituto Juárez durante el Porfiriato” en *Una mirada sobre la educación superior en Durango (1634-2016), 160 Aniversario del Colegio Civil*, IIH/UJED (2016); “El poder judicial en Durango, 1910-1924”, en revista *Historia* del IIH/UJED (2019); “El crimen en la prensa de Durango, 1880-1910. Dos causas sobresalientes” en revista *Historia* del IIH/UJED (2021); y *Gobierno y justicia criminal en Durango, 1750-1824*, IIH/UJED e ICED (2021).

Rosas Xelhuantzi, Tesiu. Doctor en Historia por la UNAM (2017) con especialidad en el campo de Sociedades Antiguas. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM

(2008) con especialidad en el campo de Cultura en América Latina. Profesor de tiempo completo en la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM de 2015 a 2020. La línea de investigación que actualmente desarrolla se enfoca en los manuscritos novohispanos en lenguas indígenas.

DE LIBROS

HISTORIA DEL LIBRO
CULTURA^y ESCRITA
EN MÉXICO

PERSPECTIVAS REGIONALES
Volumen Norte

Serie Bibliología Mexicana

Primera edición 2024
(versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.