



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“El billete como medio propagandístico.
(La historia alternativa del billete mediante el libro-objeto)”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Mario Alberto Vázquez Vega

Director de Tesis: Dr. Daniel Manzano Aguila



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos.

Agradezco a mis amigos Casandra Sabag, Raquel Matus, Faina, Ángela, Vanesa Villafuerte, Abdel C., Pablo Ángel Lugo, Silvia Gaona, Raquel Edith, Sr. Gregorio Villa, Nuria, Dra. Lilian Camacho, por su aportación desinteresada de monedas y billetes de distintas partes del mundo para apoyar este proyecto.

Así como a la Mtra. Thelma Camacho, por sus billetes y todas las observaciones que ayudaron a disipar muchas dudas.

A mis maestros María Eugenia Figueroa Mendoza, Pedro Ascencio Mateos y Daniel Manzano Aguila por lo aprendido con ellos.

También agradezco a mis amigos Emanuel Cárdenas, Teresa Olmedo, Pamela, Mildred, Eduardo Ruíz, Rodrigo, por su apoyo y compañía.

A Monika Gómez por su amistad, sus preguntas, su compañía, sus gatos en el tejado y todo lo demás.

A mis compañeros y amigos del Seminario Edgar Daniel Pichardo y Federico Ruíz Marcelo, por toda su ayuda, gracias hermanos.

A mi amigo Leslie Giovanni Mendoza, que por su ayuda, el soporte de impresión fue mejor de lo que hubiera sido.

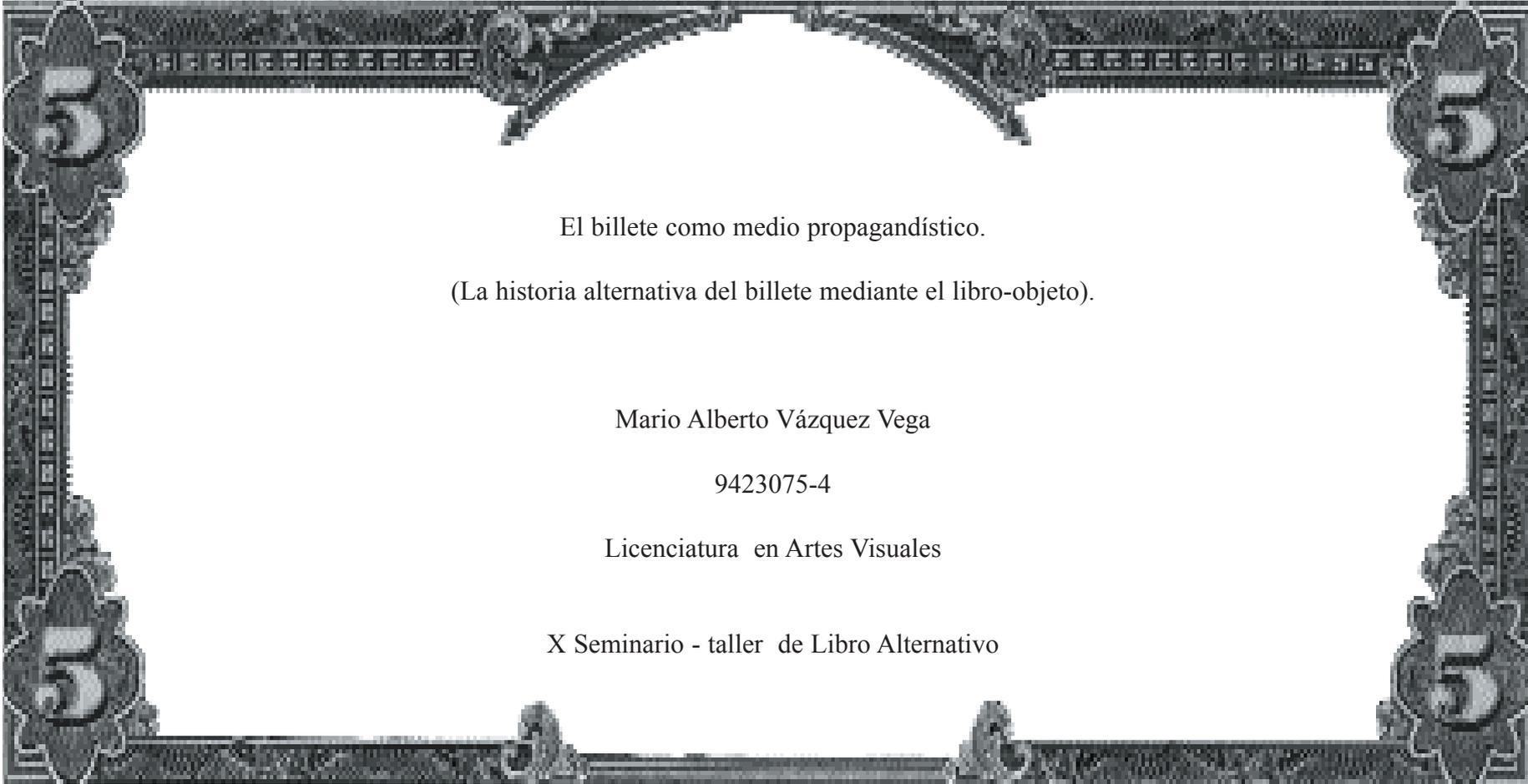
Al Sr. Martín González Peñaloza y Sra. Graciela Guinea Ramírez, por sus textos, sus imágenes y todo el apoyo brindado desde hace muchos años.

A mi hermano José Antonio Domínguez López, por tantos años, tantos grabados, mucha ayuda y mucha más amistad.

A mis padres, Mario Vázquez García y Yolanda Vega Pineda por todo.

Y muy especialmente agradezco a Mara González Guinea, mi compañera de vida, por su inmensa ayuda, su apoyo, por enseñarme qué es ser el hombre nuevo y por ser TODO.

Dedicado a la memoria de Francisco Vega Sánchez, que toda su vida, desde 1910, fue un soldado de a pie.



El billete como medio propagandístico.

(La historia alternativa del billete mediante el libro-objeto).

Mario Alberto Vázquez Vega

9423075-4

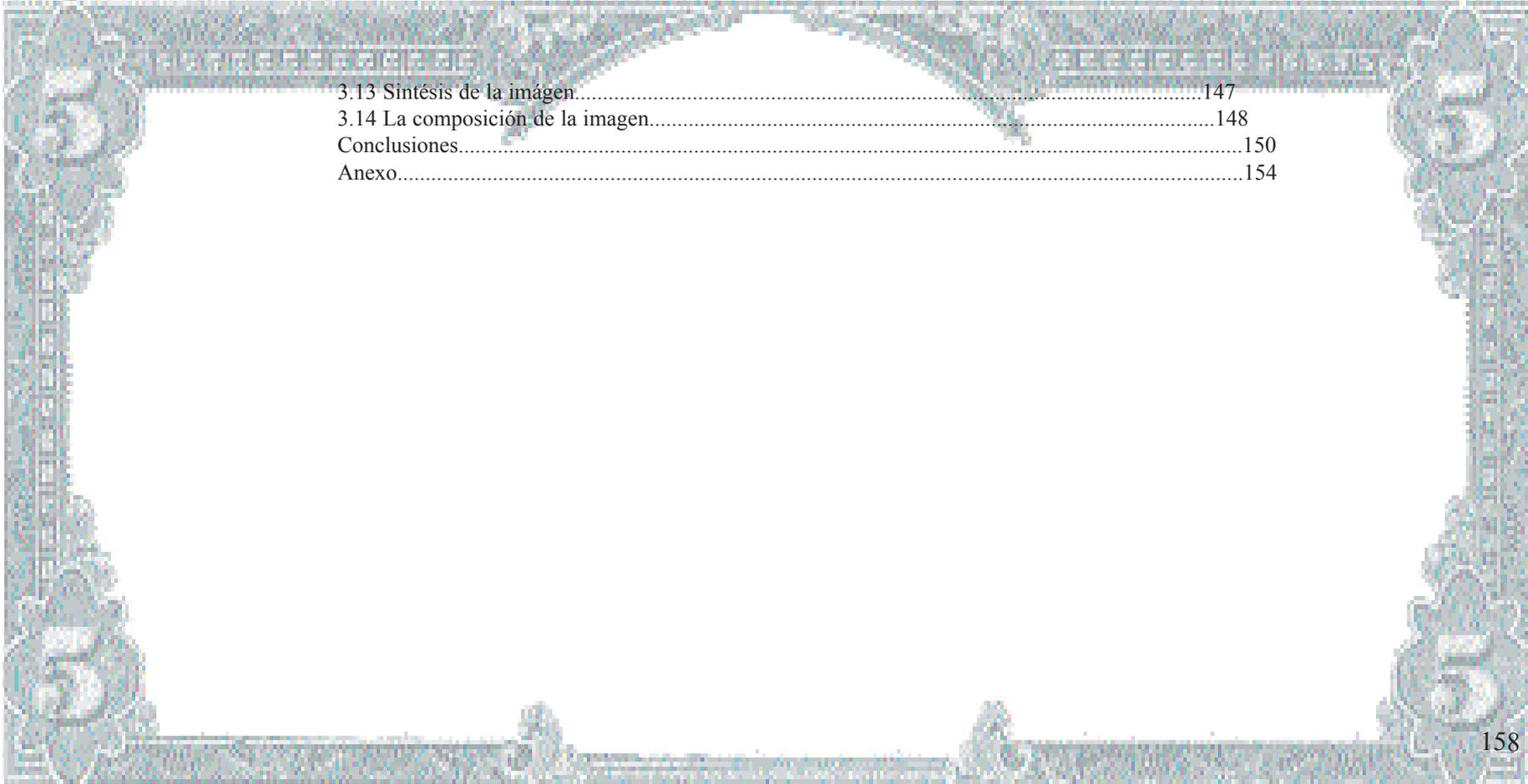
Licenciatura en Artes Visuales

X Seminario - taller de Libro Alternativo

INDICE.

Introducción.....	I
Capítulo 1. El billete mexicano.....	1
1.1 El Banco Único de Emisión.....	14
1.2 Los billetes del Banco de México.....	19
1.3 El arte en el papel moneda.....	24
1.4 El contenido de los billetes.....	29
1.4.1 Descripción técnica de los billetes de actual circulación en México.....	30
1.4.2 Descripción de contenido de los billetes de actual circulación en México.....	40
1.4.3 La propaganda.....	46
1.4.4 Legitimación del sistema de gobierno mediante el contenido del billete.....	58
1.4.5 Cultura visual, vida cotidiana.....	63
Conclusión.....	65
Capítulo 2. El Libro Alternativo.....	69
2.1 Antecedentes generales del Libro Alternativo.....	75
2.1.1 Antecedentes del Libro Alternativo en el extranjero.....	79
2.1.2 Antecedentes del Libro Alternativo en México.....	83
2.2 Características y definiciones del Libro Alternativo.....	94
2.2.1 Características del Libro-objeto.....	96
2.2.2 Características del Libro de Artista.....	97

2.2.3 Características del Libro Transitable.....	99
Conclusión.....	100
Capítulo 3. Libro Alternativo. Propuesta del Libro-objeto.....	102
3.1 Consideraciones Técnicas de los materiales.....	107
3.2 Contenidos de las piezas.....	109
3.3 El retrato.....	117
3.4 Los personajes de las piezas alternativas.....	120
3.5 Proceso.....	126
3.5.1 Biselado.....	127
3.5.2 Pulido.....	127
3.5.3 Aplicación del barniz para Aguafuerte.....	128
3.5.4 Baño de ácido o atacado.....	129
3.5.5 Proceso de impresión.....	130
a) Entintado de las plancha.....	130
b) Impresión.....	130
3.6 Los revolucionarios.....	132
3.7 Imagen.....	134
3.8 Matrices de impresión.....	135
3.9 Contenedor.....	137
3.10 Instructivo de uso.....	138
3.11 La composición.....	139
3.12 Los elementos escalares.....	145



3.13 Síntesis de la imagen.....	147
3.14 La composición de la imagen.....	148
Conclusiones.....	150
Anexo.....	154

Introducción.

1º. de enero de 1994; se levanta en armas el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, al tiempo que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y en la economía mexicana, el Banco de México, sólo dos años antes había lanzado una emisión de billetes que eliminaba los tres últimos ceros a la emisión anterior para, ese mismo año de 1994 poner en circulación una emisión totalmente nueva en cuanto a sus diseños, y con esa nueva denominación de tres ceros menos, que por vez primera, en su iconografía incluía la imagen del General Emiliano Zapata.

Entre todos los personajes históricos, muchos ya habían sido impresos en una o varias ocasiones en los billetes mexicanos. Los personajes que representaban en la Revolución simplemente los cambios superficiales, son aquellos que tienen su aparición en los billetes nacionales, mientras que los personajes que contribuían a la causa de los cambios estructurales no han tenido su billete y Zapata era de estos segundos. El mismo año en que se puso en circulación el billete de Zapata, fue retirado de la vista pública, dejando en circulación la moneda bimetálica con el troquel de la imagen central de la Piedra del Sol como imagen principal, tal situación tenía una simple vertiente lógica: El billete de diez pesos emitido por el Banco de México, que es una institución oficial del gobierno mexicano, con la efigie del General Emiliano Zapata como personaje principal (puesto que en una moneda metálica de 200 pesos de 1985, en conmemoración al 75 aniversario de la Revolución Mexicana ya había aparecido, pero compartiendo imagen con Madero, Carranza, y Villa, de manera contradictoria, junto al monumento a la Revolución)

y alusivo en sus motivos decorativos a la lucha por la tierra, podía servir entre la población como propaganda útil para el enemigo zapatista que incipientemente surgía y se daba a conocer, no sólo a la población local, sino también mundial, por ello era necesidad imperante el evitar la propagación de ideas que sirvieran a su enemigo, además de echar a andar el aparato mediático para, de modo contrario, atacarlo, creando un prejuicio ante una situación y una acción no enjuiciada aún.

Y de este hecho (el retiro del billete de Emiliano Zapata) surge la idea que vincula al billete y sus imágenes con todo un aparato dirigido al funcionamiento -o buen funcionamiento- de la maquinaria de una clase dirigente con fines poco comunitarios; dentro de este aparato el billete sólo es una pequeña parte. A la vista al portador, a la vista de todo el público usuario es una parte aislada, pero fuera de la vista pública, es un engrane más que sirve para que funcione el aparato de poder, del cual, otros de los engranes son la prensa, la televisión, la moda, el cine comercial, la música comercial, la comida o restaurantes de comida, entre otros muchos.

Y dentro de la premisa de que todo esto funciona como propaganda, fue relativamente sencillo encontrar información oficial acerca del tema, no así textos críticos o no-oficiales que exponen temas relacionados denunciando en cierto modo, hechos negativos o truculentos que, o no conciernen al Banco de México, (institución de la cual se extrajo una cantidad significativa de información) o rehúsa dar a conocer -como la manera irregular en la que fueron desnacionalizados o privatizados los bancos en 1990 y 1992, año en el que se quitaron tres ceros a la denominación de la moneda mexicana-, en 1990, 9 bancos en un período de 6 meses y en 1992, 6 bancos en un período de 3 meses, y esto corresponde a la recopilación de información escrita, lo correspondiente a la información visual recopilada, pues existen muchos ejemplos, comenzando por los billetes de “uso didáctico sin valor”, mejor conocidos como billetitos de juguete, pasando por los billetes de promoción comercial, los de protesta social; hasta los “auténticos billetes falsificados”, los creadores de los cuales, aprovechan las nuevas tecnologías de impresión para hacer pasar estos, como billetes auténticos.

Partiendo de lo anterior, surge la propuesta para alternativamente, integrar a la iconografía del billete actual mexicano; una serie nueva que se contraponga a esa iconografía oficial, el enlace vinculatorio con la propuesta del Libro Alternativo, bajo estos términos, se encamina a aludir a la credibilidad visual de la imagen, con un contenedor de obra gráfica que ofrece sobriedad -una cierta norma protocolaria- a la presentación de las piezas, propiedad que las piezas no lograrían por sí mismas.

Por otro lado, la cuestión de que las piezas tengan como propiedad su realización en técnicas de stampa (Huecograbado) alude al hecho de que ningún billete no-oficial -juguete didáctico, promoción comercial, protesta social, falsificaciones- utiliza como herramienta de creación las técnicas de grabado, lo que ofrece a la pieza, calidad de imagen, nitidez y atracción visual, puesto que los billetes no-oficiales están impresos con técnicas de impresión “modernas” como el offset, la impresora de computadora o la fotocopia a color.

Dada la forma en la que se dieron los resultados en la Revolución Mexicana, (en referencia a las múltiples facciones en lucha, traiciones, sucesiones de gobiernos, etc.) los billetes mexicanos no mantienen una línea clara de ideología relacionada con las imágenes de sus héroes, sino que se sirve de todos los vencedores, fueran aliados o enemigos entre sí. Pero los billetes de los países, en los cuales los procesos revolucionarios se han determinado de un modo menos nebuloso, portan imágenes que expresan de manera muy clara la intencionalidad de sus emisores. Algunos ejemplos de papel moneda que corresponden a otras naciones y sirvieron para el desarrollo del proyecto, han sido contribución de muchas personas que han seguido el proceso del mismo, así como las piezas facsimilares o de propaganda de otra índole, algunos otros; fueron adquiridos para tal efecto, auténticos o no.

El material que sirvió para el desarrollo del capítulo referente al Libro Alternativo en su mayor parte fue proporcionado por el Dr. Daniel Manzano Aguila, titular del X Seminario-Taller del Libro Alternativo, impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como por el Maestro Pedro Ascencio Mateos, titular del Taller de Xilografía “José Guadalupe Posada” también de Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Los textos de propaganda, algunos de los textos políticos y algunas de las importantísimas imágenes que sirvieron de base para los retratos de las piezas del Libro, fueron contribución del Sr. Martín González Peñaloza.

El planteamiento de los capítulos se estructuró de manera general de la siguiente manera:

El capítulo 1 comienza con la descripción de los billetes, toda su trayectoria en la historia de México, abordando también la forma de fabricación de los mismos. El carácter propagandístico se aborda en el inciso referente a la propaganda, donde se vincula con el billete, con ejemplares y datos históricos.

El capítulo 2 contiene la descripción e historia de los Libros Alternativos, a lo largo del cual, comienza a darse el vínculo de estos con la temática del proyecto, específicamente en el inciso concerniente a los Libros Alternativos en México.

El capítulo 3 describe el contenido del proyecto y su unificación con el Libro ALternativo, así como todas las posibilidades que se tomaron en cuenta para el desarrollo del mismo, así como las posibilidades descartadas y al final, los resultados obtenidos.

Por lo demás, la nueva descripción propone rescatar los personajes que no son considerados dentro de la normativa de la oficialidad, puesto que “ahí donde hay vencedores hay vencidos, y por razones que a veces no son tan obvias, estos son borrados o, cuando menos, colocados en un rincón de la historia”¹, esta nueva descripción se adecua a los aspectos visuales de un billete oficial, lo transforma y lo devuelve así transformado, para insertar su nueva iconografía dentro del esquema construido por la oficialidad, dentro de una sociedad oficial.

¹ Carlos Martínez Assad, *Los rebeldes Vencidos. Cedillo contra el estado cardenista*, México, UNAM-FCE, 1993 2ª. Edición, p. 13.

Capítulo 1. El Billete mexicano

La Nueva España cuenta con una gran riqueza de metales preciosos que comienzan a explotarse en grandes cantidades durante el virreinato; en el transcurso de los trescientos años de vida colonial en México, todo intercambio económico se realizaba mediante el uso de monedas metálicas de oro, plata y cobre, éste último metal era el menos empleado en la acuñación de monedas, la aparición del papel moneda no se dio sino hasta el siglo XIX, una vez consumada la Revolución de Independencia.

El movimiento de Independencia trastornó el orden político y social del Virreinato de la Nueva España provocando una profunda crisis económica, teniendo como base el abandono de las minas que era el pilar fundamental de la economía Virreinal y la “repatriación de capitales” a España.

A partir de las necesidades surgidas por la escasez de metales en la economía del imperio mexicano surgen numerosas acuñaciones de necesidad, es decir; monedas de metal de menor valor que el representado en su denominación, o que representa una cantidad de dinero que el gobierno no tiene en sus reservas, y el que se puede considerar el primer papel moneda mexicano; el año fue

1813 y el lugar fue San Miguel el Grande, Guanajuato, dichos “proto-billetes” estaban manufacturados en pequeñas piezas de cartón casi cuadrados de color anaranjado con la denominación de medio real, se desconocen con certeza sus emisores.

El 12 de septiembre de 1822, habiéndose consumado la Independencia sólo un año antes, y adoptado en México un gobierno monárquico “encabezado por el caudillo criollo Agustín de Iturbide quién enfrentó una severa penuria económica, producto de los once años de guerra”¹, fue presentado al Imperio mexicano, una iniciativa “para la creación de un banco y la emisión de “cédulas, Pagarés o Haré-buenos”, nombres que se les daba a los billetes que deberían circular en diversas denominaciones: 5, 10, 50, 100, 300 y 1000 pesos, por un valor total de cuatro millones de pesos”²; sin embargo, el proyecto no prosperó a pesar de las sugerencias, modelos e ilustraciones de cómo debían ser los billetes.

Para resolver la situación tan adversa que vivía el Imperio, Iturbide llevó a la práctica diversos mecanismos, concedió grandes facilidades a la producción minera, recurrió a préstamos forzosos, al descuento de los sueldos de civiles y militares y al aumento de los impuestos, los resultados no fueron los deseados para solventar los gastos de la Corte, por el contrario, resultaron tales medidas, contraproducentes “ya que incrementaron el desprestigio del Emperador”³, sólo entonces, después de los proyectos fallidos, recurrió el Emperador a la emisión de papel moneda, y esa fue la primera vez que el país autorizó la producción de billetes, con decreto expedido el 20 de diciembre de 1822, publicado por el bando del 30 de diciembre y reproducido el día 31 de diciembre en la gaceta que publicaba el Gobierno Imperial de México, el cual exponía las necesidades del Imperio para emitir billetes:

“Agustín, por la Divina Providencia, y por el Congreso de la Nación, primer Emperador Constitucional de México y Gran Maestre de la

¹ Banco de México, www.banxico.org.mx/, 16 febrero/2004, p.1 de 5

² José Antonio Bátiz Vázquez, *Historia del papel moneda en México*, Banamex,1987, p. 11.

³ Banco de México, www.banxico.org.mx/, 16 febrero/2004, p. 1 de 5.

Orden Imperial de Guadalupe, a todos los que las presentes vieren y entendiesen, sabed: ... que manifiesta la necesidad de crear cierta cantidad de papel moneda que sirva de pronto recurso para auxiliar en parte al Erario en los pagos de importancia y preferencia, que tiene que hacer en los primeros meses del año próximo, y que se halla interesado el crédito Nacional, sin que baste para ésto la exacción de los derechos establecidos por decretos separados, mediante a ser paulatina la recaudación, ha tenido á bien decretar, y decreta lo que sigue:

- I.- Se autoriza al Gobierno para la creación de cuatro millones de pesos en papel moneda, que ha de durar solamente el año de 1823.
- II.- Esta cantidad se expedirá en dos millones de cédulas de un peso cada una, quinientas mil de á dos pesos, y cien mil de á diez pesos, poniendo en ellas las marcas y signos que estimen necesarios para evitar la falsificación...⁴.

La primera emisión oficial mexicana de billetes era de un aspecto muy rudimentario, considerados entre los billetes, como los primeros provisionales de necesidad impresos por una sola cara, a una tinta, de forma casi cuadrada aproximadamente de 10 x 15 centímetros, firmados, ostentaban la leyenda IMPERIO MEXICANO, con su denominación impresa en letras, y con el sello imperial del águila, emitidos en denominaciones de 1, 2 y 10 pesos, éstos billetes tuvieron el rechazo de los usuarios, jamás fueron aceptados, ya que la gente estaba acostumbrada al uso de la moneda metálica, malos manejos entre funcionarios y pagadores fueron causa de la rápida caída del billete imperial, al igual que la fallida política hacendaria y monetaria, entre otras muchas situaciones, fueron causa de la caída del Imperio Iturbidista.

La República se consolida como tal en 1823, después de la abdicación de Iturbide instauró el Soberano Congreso Constituyente Mexicano, el cual decretó nuevas normas regulatorias con

⁴ José Antonio Bátiz Vázquez, *op. cit.*, p. 13.



Fig. 1.1. Billete iturbidista.

respecto al papel moneda; primero ordenó el retiro de los billetes del Imperio para, posteriormente, ordenar la emisión de un nuevo billete, no sin antes haber cancelado los préstamos forzosos; para con el nuevo billete solventar los gastos y los daños que los errores imperiales habían dejado al país. Para frenar el rechazo de la gente, “se acordó imprimirlo sobre bulas papeles [sic] canceladas, ya que se esperaba su aceptación dada la religiosidad del mexicano”⁵, pero el resultado fue el mismo del que gozó el billete Imperial y pronto fue retirado de la circulación.

Hubo varios intentos más para establecer el papel moneda en las transacciones económicas del país; sin embargo todas fueron partícipes del fracaso de sus predecesores; pero en 1864, durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo, se retomó el proyecto de emisión de billetes, sólo que en ésta ocasión bajo condiciones distintas, ya que el responsable de la emisión sería esta vez un banco privado, el Banco de Londres, México y Sudamérica, los billetes serían de aceptación voluntaria y esta vez el éxito del billete fue satisfactorio y en ciertos ámbitos fue preferido sobre la moneda metálica, dada la comodidad que ofrecía el poder guardarlo y portarlo, además de las nuevas condiciones.



Fig. 1.2. Billete porfirista.

Tras la caída de Maximiliano y la restauración de la República, la circulación del papel moneda contó con gran aceptación y las condiciones más favorables, especialmente durante el gobierno del General Porfirio Díaz, quién gobernó el país de 1877 a 1911.

“Entonces se estableció, conforme a la Ley de Instituciones de Crédito de 1897, un firme, funcional y organizado sistema ban-

⁵ Banco de México, www.banxico.org.mx/, 16 febrero/2004. p. 2 de 5

cario en el que cada estado de la República contó con, cuando menos, un banco privado emisor de billete, además del Banco Nacional de México con presencia en la República entera y del de Londres y México, cuya concesión fue ratificada. De esta manera, México adoptó al billete como medio pago de aceptación generalizada. Los billetes de estos bancos se emitieron, con el respaldo metálico correspondiente, en denominaciones de 1, 5, 10, 20, 50, 100, 500 y 1000 pesos y eran fabricados por empresas extranjeras especializadas como Bradbury, Wilkinson & Company, American Bank Note Company y American Book & Printing Company. Al fin, el billete de banco fue aceptado por el público usuario”⁶.

La Revolución anti-porfirista se inicia en 1910, el movimiento revolucionario es un inminente destabilizador de la economía del país; a raíz de la lucha armada el gobierno retira gran cantidad de moneda metálica y por si fuera poco, resurge el rechazo al billete de banco por las inestables condiciones económicas provocadas por la Revolución.

En mayo de 1911 el General Porfirio Díaz renuncia como consecuencia del triunfo del movimiento maderista; sin embargo la estabilidad del Presidente Madero dura solamente un año y medio, ya que el General Victoriano Huerta, quien a través de un golpe de estado asume la presidencia del país, después de asesinar al Presidente constitucional de los Estados Unidos Mexicanos y al vicepresidente José María Pino Suárez. “tras de llevarse a cabo el acto de perfidia más refinado que registra la historia de México”⁷, la Decena Trágica.

Victoriano Huerta ordena a los bancos privados de emisión la entrega del respaldo metálico de los billetes a su gobierno y a emitir cantidades excesivas de billetes sin ningún respaldo a razón de tres a uno su existencia en metálico con el fin de obtener recursos que lo sostuvieran en el poder, con lo cual el sistema bancario mexicano decayó rápidamente, arrastrado en consecuencia el uso y la aceptación del billete.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ernesto de la Torre Villar, *Lecturas Históricas Mexicanas*, T. V, 2^a. Ed., 1998, UNAM, p. 329.

Esta situación obligó a autoridades municipales, jefaturas militares, comerciantes, mineros y hacendados a emitir piezas de necesidad. De tal forma que de 1913 a 1915 reapareció en México la moneda de necesidad, acuñándose diversas monedas metálicas en distintas partes de la República, pero sobre todo, se multiplicaron las emisiones de papel moneda. “La nación mexicana se levantó en armas protestando contra el incalificable crimen cometido por Huerta y sus secuaces a la voz de aquel varón fuerte y digno que se llamó Venustiano Carranza”⁸, gobernador de Coahuila, Jefe del Ejército Constitucionalista y caudillo de la lucha antihureta; él fue el primero en emitir éste tipo de piezas, quien a su vez, autorizó a sus jefes revolucionarios la emisión de sus propios billetes, vales, cartones para allegarse fondos de campaña a fin de solventar los gastos derivados de la lucha (alimentos, armas, pertrechos, sueldos y uniformes). A tal respecto (las emisiones carrancistas), José Vasconcelos rememora sobre una experiencia de Cabrera: “Antes de la llegada de Carranza, el gobierno de Sonora emitía papel moneda respaldado por un fuerte depósito metálico. Apenas llegó Carranza - continuaba Cabrera -, se apoderó del metálico y ordenó que siguieran haciéndose emisiones, sin límite. Cuando apunté que debiera crearse un fondo de garantía, se me dijo que esas eran ideas de “científicos”, que no era yo revolucionario”⁹.

Las características formales de los billetes revolucionarios son sumamente variables; algunos de tales billetes son de gran calidad y otros de burda factura, y toda esa variedad de emisiones agravaron, en lugar de solucionar, el problema monetario de la República, así los generales y caudillos de la Revolución fabricaban dinero y hacían participar al pueblo en un impuesto de guerra.

Pablo González, Morales y Molina, Caballero, Murguía, se encontraban entre los generales emisores de su billete propio para sufragar gastos de guerra.

⁸ Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, T. III, p. 507.

⁹ *Ibid.*, p. 379.

Mientras que Emiliano Zapata y sus seguidores prefirieron fabricar moneda metálica, ya que contaban con la materia prima suficiente, Villa, Carranza y otros generales optaron por fabricar papel moneda. El papel moneda zapatista se limita al Estado de Guerrero y fue fabricado en poca cantidad: una limitada emisión de vales del Ejército Libertador de Guerrero, con valor facial de un peso y fechado el 6 de octubre de 1914.

Con respecto a las emisiones villistas de billetes, Bátiz Vázquez hace consideraciones que colocan a Villa en una posición bastante irresponsable, al referir que “el general Villa hizo una importante contribución a la billetística nacional: imprimió \$600 millones sin respaldo metálico alguno”¹⁰, para después agregar: “cuando sus colaboradores le informaron de la necesidad urgentísima de dinero, el cándidamente contestó:

-Si necesitamos dinero, vamos haciéndolo”. Y efectivamente, lo hicieron”¹¹, la objetividad de estas aseveraciones se ve enfrentada con los escritos que realizó John Reed acerca del mismo acontecimiento, John Reed, periodista norteamericano que pasó seis meses en México durante la lucha revolucionaria con las tropas villistas y al lado de Villa, que conversó con él y conoció su pensamiento, pone en duda la candidez de la que habla Bátiz. Efectivamente, Reed confirma que Villa no era una persona aviesa en las cuestiones político-económicas y que el mismo Villa se reafirma a sí mismo como sólo un combatiente, “Villa se proclamó gobernador militar del estado de Chihuahua, comenzando el extraordinario experimento, extraordinario porque no sabía nada acerca de todo esto, de crear un gobierno para 300,000 personas”¹², sin embargo, Villa hacía críticas a sus consejeros (Silvestre Terrazas, el secretario de estado; Sebastián Vargas, el tesorero y Manuel Chao, el interventor, entre otros), así como correcciones y sugerencias, cuando al fin tocaban un punto que le era molesto

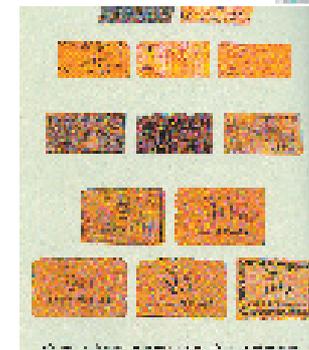


Fig. 1.3. Billetes revolucionarios.

¹⁰ José Antonio Bátiz Vázquez, *op. cit.*, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 81.

¹² John Reed, *México Insurgente*, 6ª. Reimpresión, Editores Mexicanos Unidos, 2001, p. 132.

“decía:

-¿Porqué hacen eso?

Entonces se le explicaba con lujo de detalle el porqué. La mayoría de los actos y usos del gobierno le parecían extraordinariamente innecesarios y los criticaba. Por ejemplo, sus consejeros le proponían financiar la revolución por medio de la emisión de bonos estatales que le varan 30 o 40 por ciento de interés.

-Yo puedo entender que el Estado deba pagar algo a la gente por la renta de su dinero, pero ¿cómo se les va a regresar tres o cuatro veces?-

dijo.

de
prác

No podía entender porqué se debían dar grandes extensiones de tierra a los hombres ricos y a los pobres no. Toda la compleja estructura de la civilización era algo nuevo para él. Se debe ser un filósofo para explicarle cualquier cosa a Villa; y sus consejeros sólo eran hombres prácticos”¹³

Al hacer mención del marco referencial expuesto por Reed, es comprensible que su ignorancia legislativa no le permitiera comprender el porqué de algunas cuestiones administrativas, pero echa por tierra de un empujoncito la candidez propia de Bátiz, en este punto, Reed describe las condiciones sociales que obligan a Villa a tomar tan importante decisión (la emisión de billetes propios).

que aquellos cerrados, y no había nada que se pudiera trocar por comida. Así es que, como una plaga, la parálisis de la producción de alimento comenzó y la escasez atacó a todas las poblaciones”¹⁴

¹³ *Ibid.*, pp. 132-134.

¹⁴ *Ibid.*, p. 134.

Por tanto, Villa pretende solucionar la problemática del estado, obligando de algún modo la reactivación económica, así como el comercio interno del estado - que fue exclusivamente para lo que imprimió su dinero- y luchando contra los obstáculos industriales mencionados por Reed, mención que además describe perfectamente el porqué del estancamiento económico: no habían fábricas ni dinero.

“Recuerdo haber oído vagamente muchos planes altamente elaborados para aliviar esta condición, propuestos por los consejeros de Villa, quien declaró:

-Pues si todo lo que necesitan es dinero, imprimámoslo”¹⁵ , pero la diferencia con Bátiz se encuentra en lo que describe Reed enseguida,

“así, entintaron la imprenta del sótano de palacio de gobierno y emitieron dos millones de pesos en papel grueso, estampados con las firmas de los oficiales de gobierno y con el nombre de Villa impreso a través del billete en letras grandes.

El dinero falso que después inundó El Paso se distinguía del original por el hecho de que los nombres de los oficiales eran firmados en lugar de estampados.

La primera emisión de moneda estuvo garantizada sólo por el renombre de Francisco Villa. En un principio se imprimió para revivir el comercio interno en el estado de manera que la gente pobre pudiera obtener comida. Y casi de inmediato los bancos de El Paso lo pagaron a 18 y 19 centavos de dólar porque Villa lo respaldaba.

Desde luego que él no sabía de las formas aceptables de introducir el dinero a la circulación; comenzó a pagar al ejército con él. El día de Navidad mandó llamar a la gente pobre de Chihuahua y les dio 15 pesos por persona. Después emitió un corto decreto ordenando la aceptación de su dinero por todo el estado.

El siguiente sábado los mercados de Chihuahua y otros pueblos cercanos se atestaron de granjeros y compradores.”¹⁶

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 135.

Así Villa resolvió de manera eficaz, pero temporal, el problema de la alimentación en el estado, el comercio activo nuevamente, el reajuste de precios y las proclamas de su gobierno, presionaban a los poseedores de la plata y el dinero de banco para que lo pusieran en circulación nuevamente, puesto que el comercio interno estaba resuelto de forma momentánea, pero el comercio exterior estaba detenido completamente,

“Villa lanzó otra proclama, fijando el precio de la carne de res a siete centavos el medio kilo, la leche a cinco centavos el cuarto y el pan a cuatro centavos la pieza. No había hambre en Chihuahua. Pero los grandes comerciantes, que tímidamente reabrieron sus tiendas por primera vez desde su entrada en Chihuahua, etiquetaron sus productos con dos precios: uno para el dinero en plata mexicano y billetes, otro para “el dinero de Villa.” Villa detuvo esta acción con otro decreto ordenando que se castigaría con sesenta días de cárcel a cualquiera que discrimi- nara su moneda. Pero aún así, la plata y los billetes de banco se negaban a salir de la tierra. Villa los necesitaba para comprar armas y víveres para su ejército, de manera que simplemente anunció a la gente que después del primero de febrero la plata y los billetes de banco mexicanos se tomarían como dinero falso, declarando que antes de este tiempo deberían cambiarse por su dinero a la par en la tesorería del estado. Pero las grandes sumas de los ricos todavía se le escapaban. La mayoría de los hombres de negocios declararon que todo era y lo retuvieron. Sin embargo, en la mañana del primero de febrero, apareció un decreto pegado a las paredes por toda la ciudad de Chihuahua, anunciando que a partir de ese momento toda la plata y los billetes de banco mexicanos se convertían en moneda falsa y ya no podrían ser cambiados por moneda de Villa en la tesorería; cualquiera que intentara pasarlos se le castigaría con sesenta días de reclusión en la penitenciaría. Se levantó un gran revuelo, no sólo de los capitalistas, sino también de los míseros avarientos de los poblados distantes.”¹⁷

A partir de lo cual, todos los morosos deseaban cambiar la plata y el billete de banco por los billetes villistas, Villa se mostró inflexible con los que llegaron a su casa a pedir prórroga para realizar el cambio, que no lo habían hecho por considerar que el gobierno de Villa no duraría mucho o por pensar que sólo alardeaba, sin embargo, les ofreció otra oportunidad para cambiar el dinero por consideración a la gente pobre de los poblados de los que venían los hombres que querían otra oportunidad, Villa les dijo:

“-Les daré otra oportunidad -dijo- no por ustedes, sino por la pobre gente de su pueblo que no puede comer nada. El próximo miércoles al mediodía tráiganme todo su dinero, hasta el último centavo, a la Tesorería y veré lo que se puede hacer.[...]; el miércoles a mediodía no se podía pasar por la puerta de la Tesorería pues una ansiosa muchedumbre se agolpaba ahí.”¹⁸

De esa manera Villa logró hacerse del dinero federal y la plata que los hombres de negocios enterraban, sin ser el personaje cándido que parecía parecer para Bátiz, puesto que los propósitos que pretendía eran vislumbrados a mediano o largo plazo, mas que ser medidas de la inmediatez que deslumbraron a Bátiz, alrededor de 70 años después. Y así, con la extensa mención de los escritos de John Reed, se busca destruir los modelos estereotípicos que se han asumido para Francisco Villa, que no concuerdan con lo registrado por Reed, hombre que vivió una temporada entre las tropas del General, estereotipos como los que frecuentemente pretende avivar y reforzar gente como Enrique Krauze como aquel que otorga a Villa la curiosa cualidad de ir a luchar por “el gusto festivo de incorporarse a la bola”.

Villa se hace cargo del gobierno de Chihuahua, mientras su jefe Carranza se aproximaba a hacerse cargo del gobierno federal. El 24 de septiembre de 1913, Carranza, en un discurso, hace mención de lo que su gobierno planea hacer con las instituciones bancarias:

“Cambiaremos todo el actual sistema bancario, evitando el monopolio de las empresas particulares, que han absorbido por largos años las riquezas de México; y aboliremos el derecho de emisión de billetes o papel moneda, por bancos particulares. La emisión de billetes debe ser privilegio exclusivo de la Nación. Al triunfo de la Revolución establecerá el Banco Único de Emisión, el Banco del Estado, propugnándose de ser preciso, por la desaparición de toda institución bancaria que no sea controlada por el Gobierno”¹⁹.

Carranza en el territorio que se encontraba bajo su dominio, rechazó los decretos proclamados por Huerta, decretando a su vez

¹⁸ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹ Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, T. III, p. 60.

otros alternativos, prohibió la circulación de los billetes de banco, “vales” impresos por los comerciantes, exigió el respeto a la Ley General de Instituciones de Crédito y liquidó los establecimientos bancarios en su jurisdicción.

Durante el período ya mencionado de 1913 a 1915, existió en circulación una gran variedad de emisiones de papel moneda, tantas eran las facciones revolucionarias y gubernamentales que emitían su propio billete, que la población llamó genéricamente a los distintos billetes “bilimbiques”. Se contabilizan varias versiones sobre el origen de la palabra bilimbique, sin embargo, se menciona una, la más antigua, de 1915, reproducida originalmente en el Boletín de la Sociedad Numismática de México, del señor Jesús Ávalos:

“Hace años apareció un pagador americano [sic] en la Mina Green de la Cananea Company, llamado William Weeks, quien acos tumbraba extender una especie de vale o cheque a los mineros poco previsores, con el fin de mantenerlos trabajando con él hasta el día de pago. Para conservar la contabilidad dentro de la legalidad, tales cheques no pasaban por la Caja, pero sí eran aceptados, a cambio de mercancía, por los comerciantes de la comunidad minera, al igual que la moneda corriente. Los mexicanos encontraban difícil pronunciar la letra W de William, la cual pronunciaban como B y la letra K muy poco usada en la lengua española, la pronunciaban como que, por eso la gente en lugar de llamar a los cheques William Weeks pronunciaban [sic] Bilimbiques [...] Desde entonces la palabra BILIMBIQUE se aplicó a cualquier vale o promesa de pago, y por consiguiente se asignó a las nuevas emisiones de billetes revolucionarios”²⁰.

Los bilimbiques se devaluaban continuamente, ya que sólo valían en tanto su emisor ejerciera el poder, y su poder liberatorio era regional, además aparecieron nuevas emisiones, tales como la del Gobierno Provisional de México, emitidos en Veracruz o la de la Convención Revolucionaria de la ciudad de México, dichas emisiones fueron ampliamente falsificadas, lo cual acrecentó el problema monetario y el descrédito de los billetes.

²⁰ José Antonio Bátiz Vázquez, *op. cit.*, p. 85.

Las emisiones de necesidad, las múltiples emisiones revolucionarias y las transacciones internacionales (que obligaban a los bancos a trabajar con vales expedidos por préstamos impuestos por generales del Ejército Federal, recibos y monedas de oro extranjeras consideradas a valor de mercado); menguaron de manera significativa las reservas metálicas de los bancos.

A mediados de 1915 el General Victoriano Huerta huyó del país y la situación bancaria se encontraba en la ruina, ya que las reservas metálicas habían bajado significativamente, por el atesoramiento y la fuga de capitales; la circulación de billetes se había elevado y los créditos eran prácticamente incobrables, así la movilización antihuertista de Carranza lo llevaba a la presidencia.

La facción carrancista comienza a consolidarse y emprende varios intentos para solucionar el problema monetario del país, decreta que habrá un único papel moneda válido para todo el país: el billete carrancista, la fabricación la realiza la American Bank Note Company, empresa de Nueva York, con la finalidad de evitar las falsificaciones, se ponen en circulación dichos billetes en mayo de 1916, a la par que se retiran las otras diversas emisiones, estos billetes carrancistas son conocidos como infalsificables, y también sufrieron de las devaluaciones, como los billetes revolucionarios y para finales del mismo año, prácticamente eran ya inútiles.

Para fines del mismo 1916, Carranza decretó que los pagos realizados por su gobierno fueran en moneda metálica, reactivando las labores de la Casa de Moneda de México.

La consolidación política y militar de Carranza comienza a rendirle cuentas, ya que se estabiliza como gobierno y con ello, su moneda; parte de esa consolidación se refleja en ciertas medidas, por ejemplo, la declaración en quiebra de los antiguos bancos porfirianos y el establecimiento de un nuevo banco emisor.

En la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada en 1917 por su gobierno, se establece, en el artículo 28 que: “No constituirán monopolios las funciones que el Estado ejerza de manera exclusiva en las áreas estratégicas a las que se refiere este precepto: acuñación de moneda; correos, telégrafos...”²¹, “se establece que el monopolio de la emisión [de papel moneda y acuñación] corresponderá a un Banco Único, bajo control gubernamental; sin embargo, siete años hubieron de transcurrir antes de la fundación de este Banco”²² .

1.1 El Banco Único de Emisión.

En 1925 se consolida el establecimiento del Banco de México, los ajustes presupuestarios y la organización de la Secretaría de Hacienda, hacen realidad el proyecto, durante el gobierno y apoyo del Presidente Plutarco Elías Calles. Calles desde luego, tuvo su billete, a pesar de que su inocencia queda en duda tras el asesinato de Obregón, puesto que él fue el principal beneficiado, por ello; en las calles de la Ciudad de México, se escuchaba la pregunta:

-¿Quién mató a Obregón?

Con su respectiva respuesta:

- ¡Calles...e!

Formalmente se inauguran las funciones del Banco de México el 1 de septiembre de 1925. “El acto fue presidido por el primer mandatario, Plutarco Elías Calles”²³ , y a la recién formada institución se le otorgan las facultades exclusivas de acuñación de moneda metálica y emisión de papel moneda.

²¹ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, México, 1990 [90ª. Edición], Porrúa, p. 35.

²² Banco de México, www.banxico.org.mx/, 16 febrero/2004. p. 3 de 5.

²³ *Ibid.*, p. 2 de 10.

El Banco Central, en sus inicios tiene que vencer una serie de adversidades que derivan directamente de los antecedentes del papel moneda, es decir, debe vencer el déficit y la problemática económica del país; y la desconfianza de la población en el uso del papel moneda, consecuencia que arrojó la lucha revolucionaria. Así, a lo largo de seis años, funcionó el Banco Central - como inicialmente se llamó- como institución de crédito, emisor y asesor del Gobierno Federal, a pesar de que la circulación de sus billetes aún era débil.

A partir de julio de 1931, como consecuencia de la llamada recesión del 29, se promulga una Ley Monetaria, mediante la cual se ordena la desmonetización del oro en el país, por lo cual, ya que la escasez de moneda fue tan grande, se realiza un movimiento a favor de la aceptación del papel moneda e “incluso, algunos empezaron a preferir el billete a las piezas acuñadas”²⁴.

Después de la aceptación y consolidación del papel moneda como medio de pago, y la ampliación de funciones del Banco Central, en 1935, se enfrentó una crisis que tuvo su origen en la elevación del precio de la plata en forma ininterrumpida, el peligro que corría el Banco Central, residía en el hecho de que el valor intrínseco de la moneda fraccionaria, superaría su valor facial, es decir, el valor del metal sería superior a la denominación de la moneda (que estaba conformada por piezas de un peso y moneda fraccionaria o de apoyo). “La crisis se conjura mediante dos medidas: emitir piezas con menor contenido de plata, y poner en circulación billetes de esa denominación que por largos años se conocieron como *camarones*”²⁵

En 1936, la balanza de pagos de México sufre continuos deterioros, hasta 1938, año en el cual, se retira el Banco de México (o Central) del mercado, ya que el tipo de cambio peso-dólar pasó de 3.60 pesos por dólar, a 5 pesos por dólar, debido a dichos deterioros y a la fuga de capitales que tuvo como consecuencia la expropiación petrolera.

²⁴ *Ibid.*, p. 3 de 10.

²⁵ *Ibid.*, p. 4 de 10.

En 1939, el inicio de la Segunda Guerra Mundial, modifica la economía mundial, incluyendo la mexicana, “México se ve inundado con los capitales flotantes o golondrinos que buscan refugio bancario en nuestro país”²⁶ , por lo cual, en junio de 1941 surge una nueva Ley Bancaria y una Nueva Ley Orgánica de Banco de México.

El período comprendido de 1940 a 1945 (años que se distinguieron por la Guerra Mundial que los abarcó), el Banco de México desarrolló “mecanismos de regulación apropiados para un Banco Central que operaba en un medio donde no existían mercados financieros dignos de nombre”²⁷.

En 1952 el Banco de México es dirigido por Rodrigo Gómez durante 18 años, periodo en el cual, se encargó de regular la inflación y estabilizar las funciones del Banco de México. Trabajando junto a Antonio Ortiz Mena, Secretario de Hacienda, Rodrigo Gómez se encargó de sustentar esa estabilidad hasta 1970, tal período “se conoce como el desarrollo estabilizador”²⁸, a pesar de que el cambio monetario con respecto al dólar se encontraba a 12.50 pesos por 1 dólar, el cual se mantuvo, evitando una mayor disparidad.

En el transcurso de las décadas setenta y ochenta los problemas a los que se enfrentó el Banco de México “tuvieron su origen en la aplicación de políticas económicas exclusivamente expansivas”²⁹, ya que al Banco de México le fueron aplicadas obligaciones para extender créditos, a fin de financiar los deficientes fiscales en que entonces se incurrió (con las políticas neoliberales de José López Portillo y Miguel de la Madrid Hurtado, que después continuó Carlos Salinas de Gortari) y a partir de 1983 los esfuerzos del Banco de México se han dirigido a la regulación de la inflación y a corregir los desequilibrios económicos, dichos esfuerzos, se intensificaron a partir de 1987.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 6 de 10.

²⁹ *Ibidem.*

En 1993 al Banco de México se le otorga su autonomía, el hecho tiene importancia por “la muy especial relación que existe entre el crédito del Banco Central y los movimientos del nivel general de precios. Ello porque el Banco Central es la única entidad que puede aumentar el poder de compra en la economía, aunque nadie produzca más”.³⁰

El Banco de México ostenta además la rectoría de los sistemas financiero y monetario y las funciones regulatorias en materia monetaria y la fundación de diversas instituciones desde 1937.

Hasta esta fecha los símbolos de la economía mexicana, como tradición europea traída a la Nueva España, ya se mostraban como instrumentos con finalidades más allá de las económicas, desde el trastorno del orden político y social provocado por el movimiento independentista, hasta la introducción de billetes por Iturbide, quien se rebela contra España hasta en la imagen de su billete.

Las sucesivas transiciones del sistema de gobierno entre república e imperio llevan dentro de sus respectivos planes de gobierno la implantación de un nuevo diseño de billete el cual debía ostentar características propias de cada grupo de poder, hasta la llegada del gobierno de Porfirio Díaz; el periodo comprendido de 1877 a 1911, tenía billetes que hacían referencia a alegorías griegas, tal vez como una especie de ocultamiento de la realidad vivida en la nación mexicana, puesto que sus imágenes no eran de tipo histórico, sino mitológico.

El inicio del movimiento de revolución contra Porfirio Díaz vuelve a erigir al símbolo como tema principal del billete; las emisiones revolucionarias tienen características peculiares que deben considerarse implícitas que son retornadas en el proyecto del Libro Alternativo:

De acuerdo al sistema gobernante en el momento en que surge la Revolución, tales emisiones eran ilegales.

³⁰ *Ibíd.*, 8 de 10.

- El billete revolucionario era en sí un símbolo, puesto que representaba la rebelión y la resistencia contra el sistema de gobierno mediante un trozo de papel o cartón. era la representación por ese medio de un grupo de individuos que realizaban movilizaciones armadas con la intención de modificar ese sistema de cosas.

- Por otro lado, el económico, usurpaban los privilegios y funciones propios, en cuanto a las emisiones de dinero y recaudación de metales, así como el intercambio de bienes y servicios por esos billetes.

- También eran símbolo de dominio territorial, portadores de proclamas y contra proclamas.

Dentro de las características propias del Libro Alternativo el proyecto del billete propagandístico es un tipo de emisión no autorizada, que mediante un trozo de papel representa a un grupo de individuos históricamente importantes para el desarrollo revolucionario, esa representación se dedica a rescatar e insertar en la conciencia colectiva la importancia de reconocer todas las facetas referentes a la Revolución.

En cuanto a la emisión de dinero, derecho propio del gobierno, no usurpa su cualidad económica, pero sí usurpa sus diseños y sus propiedades físicas y visuales, en cuanto a su tamaño e imagen.

1.2 Los billetes del Banco de México.

En el año de 1969, se estableció la Fábrica de Billetes del Banco de México, con la fundación de dicha fábrica, México empezó a producir sus propios billetes, el estilo impuesto por la American Bank Note Company, se abandonó por completo, esta empresa neoyorkina elaboraba billetes para muchos países latinoamericanos y prácticamente utilizaba el mismo diseño para todos sus clientes, sólo modificando los motivos, adecuándolos a cada país de acuerdo con sus costumbres y cultura.

Desde que la Fábrica de Billetes comenzó a producir sus propios billetes, introdujo los más modernos modelos europeos en sus imágenes.

La Fábrica de Billetes ha emitido cinco series desde su fundación, (billetes tipo AA, A, B, C y D) de las cuales, actualmente se utilizan dos, los tipos C y D, que tienen las características siguientes de acuerdo a la información oficial del Banco de México. Los predecesores de las actuales emisiones son las emisiones tipo AA, A y B, y son las siguientes:

Billetes tipo AA

\$5.00

Anverso: A la derecha, el busto de tres cuartos de perfil izquierdo de la Corregidora, Doña Josefa Ortíz de Domínguez, promotora de la Independencia de México; al centro, entre rosetones, el numeral "5" y los títulos y, en la parte inferior izquierda, un águila mexicana.

Reverso: Vista de la ciudad de Querétaro, sede de la conspiración independentista de la que formó parte la Corregidora, con dos magueyes en primer plano y el águila mexicana a la izquierda.

Los colores dominantes en este billete son el verde y el sepia.

\$10.00

Anverso: Busto de Don Miguel Hidalgo y Costilla, iniciador de la Independencia de México en 1810, a la derecha y, a la izquierda, la campana de Dolores.

Reverso: Parroquia de Dolores, Guanajuato, donde Hidalgo ejercía su ministerio y desde la cual convocó a la rebelión independentista y, en la parte inferior central, una cabeza de águila.

Color dominante: verde.

\$20.00

Anverso: Busto de José María Morelos y Pavón, caudillo insurgente, con el edificio del ex-Colegio Nicolaita en Valladolid - actual Morelia, Michoacán -, cuna del prócer insurgente; a la izquierda el monograma de Morelos utilizado en sus monedas (arco, flecha y la palabra SUD); en la parte inferior y al centro un sable con su funda.

Reverso: Templo de Quetzalcóatl, Teotihuacan, Estado de México; al lado izquierdo, una cabeza del mismo dios y, a lo largo del borde inferior, una serpiente emplumada.

Color dominante: rojo.

\$50.00

Anverso: Busto del presidente Benito Juárez, defensor de la Independencia nacional, artífice de las Leyes de Reforma y restaurador de la República; como fondo se observa al Palacio Nacional de México, D.F., a mediados del siglo XIX.

Reverso: Al centro, urna zapoteca y, como fondo, fachada del Edificio de las Columnas de Mitla, Oaxaca, estado natal de Juárez.

Color dominante: azul

\$100.00

Anverso: Busto de Don Venustiano Carranza, Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, a la izquierda; La Trinchera, mural de José Clemente Orozco, al centro.

Reverso: Chac Mool como motivo central con jaguares y coyotes en procesión al fondo, ambos elementos provenientes de la cultura tolteca.

Colores dominantes: tonos violetas.

\$500.00

Anverso: A la izquierda, busto de Francisco I. Madero, iniciador de la Revolución de 1910, en la marca de agua, a la derecha, el propio héroe.

Reverso: la Piedra del Sol como motivo central, con fragmentos de la Piedra de Tizoc como fondo (cultura mexicana, México, D.F.).

Colores dominantes: verde y café.

A partir de la serie CJ, se eliminó la marca de agua y, para ocupar este espacio, se imprimieron grabados y fondos acordes con los diseños originales de este billete.

\$1,000.00

Anverso: Imagen de Juana de Asbaje con sus manuscritos en el Convento de San Jerónimo donde tomó el hábito como Sor Juana Inés de la Cruz; como motivos complementarios, ornamentos de hojas de acanto y a la izquierda, en filigrana, busto de la monja jerónima.

Reverso: Plaza de Santo Domingo, México, D.F.

Color dominante: café.

Desde la serie VR desaparece la marca de agua y en su lugar aparece un tintero estilizado.

Billetes tipo A (153 x 66 mm)

\$2,000.00

Anverso: A la izquierda, busto del Don Justo Sierra, destacado historiador, político y educador, que contribuyó al establecimiento de la Universidad Nacional cuya Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, México, D.F., aparece a la derecha.

Reverso: Patio interior del edificio que en el siglo XIX ocupó la antigua Universidad, en el que figura la estatua ecuestre de Carlos IV.

Color dominante: verde.

\$5,000.00

Anverso: Los jóvenes cadetes del Colegio Militar conocidos como “Niños Héroes” de la Guerra de Intervención de 1847, con la bandera del Batallón Activo de San Blas al centro y, en filigrana a la derecha, el busto de Juan de la Barrera.

Reverso: Castillo de Chapultepec, México, D.F., sede de la gesta heroica de los cadetes del Colegio Militar.

Colores dominantes: rojo, azul y verde.

A partir de la serie GC se sustituyó el papel azul pálido por otro color crema y se eliminó la marca de agua, extendiéndose los diseños de anverso y reverso.

\$10,000.00

Anverso: Retrato del General Lázaro Cárdenas del Río, quien decretó en 1938 la expropiación petrolera, sobre una composición de la planta refinadora de petróleo La Cangrejera; y a la izquierda, marca de agua con el busto del propio presidente Cárdenas.

Reverso: Presenta hallazgos del Templo Mayor, centro de la Ciudad de México, con el monolito de la diosa Coyolxauhqui, al centro, y un caracol sobrepuesto a la imagen del Templo Mayor.

Colores dominantes: azul, verde, naranja y rojo.

Con la serie LS desaparece la marca de agua, extendiéndose los diseños, y se sustituye el papel verde pistache por otro de color crema.

\$20,000.00

Anverso: Busto de don Andrés Quintana Roo, escritor y político, con las ruinas mayas de Tulum, en el actual estado de Quintana Roo, como fondos. A la izquierda, filigrana con la imagen del prócer.

Reverso: Como motivo central dintel de Yaxchilán y, al fondo, grabado del mural de Bonampak, ambos elementos de la cultura maya.

Colores dominantes: diferentes tonos de azul.

Desde la serie CC desaparece la marca de agua, ampliándose los diseños del anverso y del reverso.

\$50,000.00

Anverso: Retrato ideal de Cuauhtémoc, último tlatoani mexica y, como elementos secundarios, un disco solar fusionado en corte diagonal con el glifo “águila que cae” tomado del Códice Laud; a la izquierda, marca de agua del busto del emperador mexica.

Reverso: Fragmento de La Fusión de dos Culturas, mural de Jorge González Camarena y un bracero ceremonial perteneciente a la cultura mexica.

Colores dominantes: varios tonos de violeta y ocre.

\$100,000.00

Anverso: Retrato del presidente Plutarco Elías Calles, fundador del Banco de México, junto a la fachada del Edificio Principal del propio banco, México, D.F.; el busto del general Calles aparece, además, en filigrana en la parte derecha.

Reverso: Cabeza de un venado cola blanca como elemento principal, integrada a un paisaje sonorenses - tierra natal del general Calles -, en el que predomina un conjunto de sahuaros y al fondo el puerto de Guaymas, Sonora.

Colores dominantes: diversos tonos cafés y naranja.

Billetes tipo B (153 x 66 mm)

Con motivo de la promulgación del decreto del 18 de junio de 1992, mediante el cual se creó una nueva unidad del Sistema Monetario nacional: el “Nuevo Peso”.

De conformidad con tal decreto, se pusieron en circulación billetes de 10, 20, 50 y 100 nuevos pesos, cuyos diseños fueron similares a los de las piezas precedentes de 10000, 20000, 50000 y 100000 pesos (tipo A), con los cambios correspondientes a la inclusión de nuevas denominaciones.

1.3 El arte en el papel moneda.

Los últimos avances tecnológicos en los “campos de la fotografía, impresión, digitalización de imágenes, etc., hacen que cada día sea más fácil y barato acceder a esas mismas técnicas, que sólo hace unos años estaban al alcance de un muy reducido número de posibles usuarios. El resultado es que hoy en día permanecen muy pocas cosas irreproducibles e inviolables y, como es lógico, es el dinero, en sus más variadas presentaciones, uno de los principales objetivos del mundo de la falsificación.

La moneda ha sentido la mano de los falsificadores desde el mismo día en que fuera inventada, ya que con los anteriores sistemas de pago también se sufrió la falsificación. Esto ha ocurrido siempre, a pesar de las grandes penas de cárcel que a lo largo de los siglos han ido sufriendo los que se atrevían a “emitir” moneda por su cuenta, o, lo que es lo mismo, a apropiarse de una de las prerrogativas más importantes del poder gobernante.

Se puede hablar fundamentalmente de dos tipos de perjudicados al hacer referencia la existencia de moneda falsa en circulación. Por una parte, todos los usuarios que sufren el fraude cuando, sobre todo, les es rechazada una moneda o billete que previamente les ha sido infiltrada. En el otro lado está la hacienda del estado, a la que, mientras no sea una falsificación masiva, no se le perjudica en exceso, y que hará del tema una cuestión meramente policial.

Ha ocurrido algún caso, como por ejemplo el de los famosos duros “sevillanos”, en España en el que la moneda se reproducía con metal de igual o superior calidad al de la pieza original, con lo que el usuario ni se enteraba y el único perjudicado era el estado al perder su parte del “señoreaje” (diferencia entre el valor intrínseco y extrínseco de la moneda, menos su coste de acuñación), que pasaba a ser el beneficio del falsificador.

Frente al ingenio que demostraban tener los falsificadores de moneda, las cecas se vieron en la necesidad de ir añadiendo, en el caso de la metálica, una serie de elementos que aunque no impedían el cercén de la cantidad de metal fino o la reproducción de la pieza en otro metal de menor valor, sí que denunciaban la manipulación - limado o corte del borde -, con lo que la moneda podía perder su valor extrínseco, o no hacían rentable su imitación, respectivamente. Inventos como la cerrilla para marcar el Cordoncillo o nuevas técnicas de acuñación que dieron a la pieza una forma y relieve más homogéneos son muestra del interés por parte de las autoridades en dificultar la labor del falsario, siempre y cuando no fuera él mismo, lo cual no ha sido muy extraordinario, precisamente. En el caso del papel moneda, se utilizaron por parte de los poderes emisores, dada su teórica mayor facilidad para sufrir manipulaciones y,

en general, la causa de su superior valor con respecto a la metálica, que pudiera justificar la acción ilegal; y dentro de las posibilidades de cada momento, técnicas de impresión y de fabricación de papel que ponían muchas trabas al trabajo del “artista” o no hacían rentable el mismo. En cuanto a la impresión, la técnica que ha resultado a lo largo de los años más difícil de reproducir es la calcográfica “estampación hecha a partir de una plancha de metal grabada a buril, ya que si se pretende, copiar a mano una plancha original” se necesitaría contar con un grabador burilista de un gran talento y habilidad - los que hay en el mundo se pueden contar con los dedos de la mano- ya que es muy difícil imitar y seguir el trazo que otro grabador ha realizado. Por otra parte, las tintas son de una densidad, textura, color, etc. especiales. Además, y lo que hoy es muy importante, el grabado a buril se reproduce fotográficamente muy mal, a causa de que las líneas hacen “aguas” al imprimirse de nuevo el grabado. El papel fue considerado desde siempre parte importante en la lucha contra la falsificación, y desde un principio, se le añadieron texturas, y marcas de agua, también llamadas filigranas, con este fin. En sus departamentos de, diseño y grabado, los mejores artistas y especialistas en la materia que hoy se puedan encontrar trabajan para que los billetes respondan a las más altas exigencias de diseño, seguridad y calidad de producción. Como, se ha mencionado, la historia de un nuevo billete o moneda empieza en los tableros de dibujo de los diseñadores. En el caso del papel moneda, a lo largo de muchos meses se trabajará sobre diferentes bocetos hasta que la idea final se vaya perfilando; es en este momento cuando, varios de éstos, se presentan para que las autoridades encargadas de decidir el diseño definitivo hagan su elección. Cuando ya se sabe la apariencia que tendrá el nuevo billete, se empieza a trabajar en la realización de los fondos, que suelen ser impresos en “offset” (y que son muy importantes ya que se suelen imprimir con unos colores especiales que “engañan” a las fotocopiadoras en color), y en el grabado de las planchas con los motivos principales (retrato, valor, rosetas, etc.) del anverso y el reverso. Mientras tanto, y en la Fábrica de Papel de Seguridad, ya se trabaja en la preparación del papel que servirá de base para el nuevo billete: la marca de agua que lucirá, los elementos de seguridad (fibras luminiscentes, pegamentos especiales para darle al papel, hecho a base de algodón puro, una textura y color especiales, bandas magnéticas...) insertos en la propia masa durante el proceso de fabricación, etc. En cuanto a la moneda metálica, después del diseño de los motivos de la futura pieza, se modela el mismo en plastilina o en una materia plástica para darle el relieve y la apariencia definitiva.

Este modelo, que se habrá pasado a escarola o resina, para darle mayor consistencia, se reducirá en un pantógrafo de corte continuo, realizándose un punzón a tamaño real y en positivo, que, previo retoque de los relieves por el grabador y templado del acero, será hincado para obtener los troqueles, en hueco, que servirán para acuñar en las prensas la nueva pieza. Hoy en día, se trabaja en los laboratorios de investigación y desarrollo en la obtención de nuevas aleaciones que aseguren una mayor duración y resistencia de las monedas y a un menor precio, dado que aunque la moneda fiduciaria ya no vale lo que expresa en su superficie, y como resultado suele haber un alto beneficio para el estado emisor, sí cuesta hacerla; y al cabo de millones de piezas, los costes de producción son importantes. La investigación en el campo de la fabricación de moneda es constante, existiendo los comités técnicos internacionales correspondientes para el intercambio de experiencias entre las distintas casas de moneda del mundo. En esta línea, la incorporación a los procesos de diseño e impresión de las más sofisticadas tecnologías, como es el láser, lleva a la constante adopción de nuevos sistemas de protección para los billetes (se empiezan a sustituir en algunos países las marcas de agua por hologramas láser, que dan sensación de tridimensionalidad) que hacen cada día un poco más complicada la falsificación monetaria.

El proyecto del Libro Alternativo, obviamente dentro de su justa dimensión, es decir, dentro del ámbito artístico, no usurpa funciones económicas, pero se erige como propuesta alternativa dentro de las características de selección de personajes retratados por el Banco de México, de la revisión de los propios personajes que sí retrata el Banco de México surge el análisis de ellos como consecuencia de la exclusión de otros personajes importantes en el transcurso de la historia mexicana, como los retomados en los billetes del Libro Alternativo, para así lograr su rescate histórico.

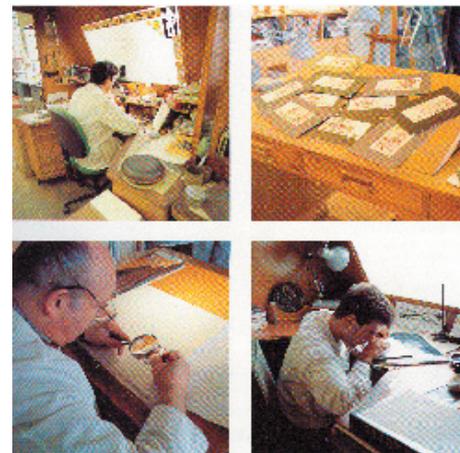
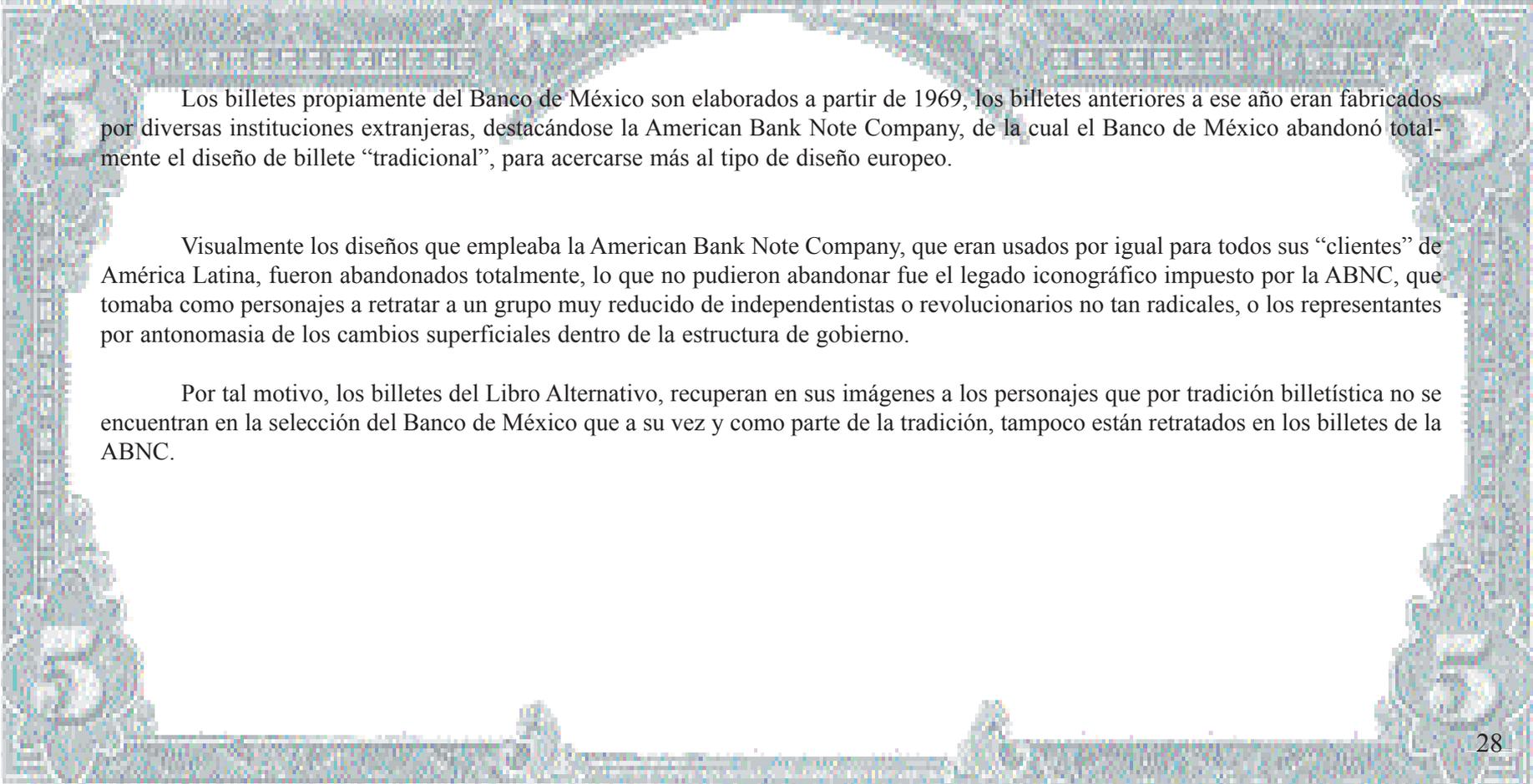


Fig. 1.4. Distintas etapas en el grabado de billetes.



Los billetes propiamente del Banco de México son elaborados a partir de 1969, los billetes anteriores a ese año eran fabricados por diversas instituciones extranjeras, destacándose la American Bank Note Company, de la cual el Banco de México abandonó totalmente el diseño de billete “tradicional”, para acercarse más al tipo de diseño europeo.

Visualmente los diseños que empleaba la American Bank Note Company, que eran usados por igual para todos sus “clientes” de América Latina, fueron abandonados totalmente, lo que no pudieron abandonar fue el legado iconográfico impuesto por la ABNC, que tomaba como personajes a retratar a un grupo muy reducido de independentistas o revolucionarios no tan radicales, o los representantes por antonomasia de los cambios superficiales dentro de la estructura de gobierno.

Por tal motivo, los billetes del Libro Alternativo, recuperan en sus imágenes a los personajes que por tradición billetística no se encuentran en la selección del Banco de México que a su vez y como parte de la tradición, tampoco están retratados en los billetes de la ABNC.

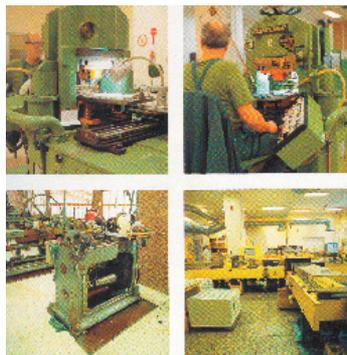


Fig. 1.5. Máquinas impresoras y cortadoras de billetes.



Fig. 1.6. Incorporación de características infalsificables.

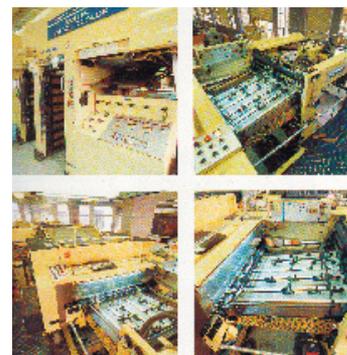


Fig. 1.7. Máquina de impresión de varios cuerpos.

1.4 El contenido de los billetes.

Además de ser el objeto identificable como medio de transacciones económicas que ha simplificado el sistema de comercio de la sociedad, el papel moneda es un objeto que contiene una significación visual, ya sea como medio de identificación o como medio de difusión mediante imágenes grabadas e impresas, donde dichas significaciones responden a condiciones de técnica y contenido.

“Historia, arte, religión, geografía, economía, comercio, cultura: el patrimonio de la civilización de un país a través de sus monedas y billetes, una visión vívida y variopinta de las costumbres y tradiciones de un pueblo, desde las raíces de su pasado hasta el presente”³¹

Éstos aspectos son los motivos de contenido a representarse en los billetes, se anexan también a éstos aspectos los motivos, los personajes, la imagen de personas que, generalmente, son individuos que han realizado actos de importante relevancia en el desarrollo de su país o de la civilización, o en el momento dado, que ostenta el poder, el gobierno; mas la figura femenina ha sido la imagen más representada en el billete mexicano, la cual es mostrada la mayoría de las veces mediante alegorías que aluden a la danza, la agricultura, el comercio, la industria, la astronomía.

1.4.1 Descripción técnica de los billetes de actual circulación en México.

Billetes tipo C (153 x 66 mm)

En 1994, al cumplirse el 25 aniversario de la fundación de la Fábrica de Billetes del Banco de México, se puso en circulación una nueva familia de billetes que es ejemplo de los altos niveles artísticos y técnicos alcanzados.

Las denominaciones y características de esta nueva familia son las siguientes: diez, veinte, cincuenta, cien, doscientos y quinientos nuevos pesos. Los billetes de las tres primeras denominaciones se imprimieron en un tamaño de 129 x 66 mm.; mientras que las tres últimas conservaron las medidas de los billetes anteriores (153 x 66 mm.).

³¹ José María Prats, Sallám, Villacampa, Guía del coleccionista, conocer y coleccionar monedas y billetes de todo el mundo, introducción, f.1, mensual, España, 1994.

Una nota generalizada dentro de la selección iconográfica de esta serie de billetes es la consecuencia entre el motivo principal y los fondos de ambientación, asimismo la serie tiene un mismo estilo aun cuando los grabados pertenecen a distintos artistas. Los grabadores que han elaborado los billetes mexicanos actuales son: \$10: J. Peral, \$20: M. Sasian, \$50: Anverso: J. Peral, S. Moreno, \$100: J. Peral, \$200: Anverso: J. Peral. Reverso: M. Sasian, \$500: Anverso: Imagen central José R. Cusachs, J. Peral grabó. Reverso: S. Moreno, \$1000: Anverso: L. R. Hernández diseño, S. Moreno grabó. Reverso: M. Hernández diseño, M. Sasián grabó.

El papel moneda cumple una función de gran utilidad en nuestra comunidad al servir como medio de pago para las transacciones comerciales que a diario se efectúan en México. Por tal motivo, es muy importante conocer las características de los billetes que actualmente se encuentran en circulación en México. Ésta información es también documentación oficial emitida por el Banco de México.

Con la finalidad de que el público conozca mejor los billetes, en esta sección se dan a conocer los elementos de seguridad incorporados en las distintas denominaciones existentes.

Diez*, veinte y cincuenta pesos



Fig. 1.8. Emiliano Zapata, 10 pesos.

Hilo de seguridad

Mide aproximadamente 1 milímetro de ancho. Es fácilmente visible al observar cada billete a trasluz. Se encuentra dentro del papel en el área señalada con el número 1.

*Fuera de circulación.

Registro perfecto

A trasluz, se puede observar que algunas impresiones de ambos lados del billete, coinciden con exactitud y forman el número de la denominación. Este elemento se localiza en el área señalada con el número 2.



Microimpresión

En la línea que enmarca el frente de los billetes, así como en las dos líneas paralelas del reverso, están impresas repetidamente las palabras “BANCO DE MEXICO”. Debido al tamaño reducido de las letras de esa impresión, se requiere de una lente de aumento para poder leerlas. Este elemento se señala en la imagen, con el número 3.



Código de bloques

Está formado por pequeños rectángulos oscuros de tinta magnética que sirven para procesar los billetes con equipos automáticos. Este elemento se encuentra en el área señalada con el número 4.

Impresión intaglio

En el frente de los billetes se incluye, entre otras, la impresión conocida como intaglio. Este tipo de impresión confiere a la superficie del papel un relieve que es perceptible al frotar la yema de los dedos, principalmente sobre las palabras “BANCO DE MEXICO”, la efigie del prócer correspondiente y los números que indican la denominación. Este elemento se encuentra en el área señalada con el número 5.

Fibrillas de colores

Son pequeñas fibras incrustadas en el papel y distribuidas al azar. Algunas de estas fibras son visibles a simple vista, mientras que el resto son fluorescentes y sólo pueden ser observadas bajo luz negra (ultravioleta).



Tinta Fluorescente

En la impresión del “reverso” de los billetes, se incluye tinta fluorescente que resalta a la vista cuando es observada bajo luz negra (ultravioleta).

Papel no fluorescente

Todos los billetes son elaborados con papel especial NO fluorescente. Esto significa que, bajo luz negra, el papel de los billetes no “brilla” como los papeles de uso común.



Cien, doscientos y quinientos pesos



Marca de agua

Es una imagen que se agrega en el papel al momento de su fabricación. Dicha imagen corresponde a la efigie con que se ilustra cada billete. Este elemento es fácilmente visible al observar cada billete a trasluz. Se localiza en el área señalada con el número 1.



Hilo denominativo

Mide un milímetro de ancho. Se le llama “denominativo” porque, al ser observado a trasluz, en él puede leerse la denominación del billete que le corresponde. Se encuentra dentro del papel en el área señalada con el número 2.



Hilo de seguridad

Mide aproximadamente 1 milímetro de ancho. Es fácilmente visible al observar cada billete a trasluz. Se encuentra dentro del papel en el área señalada con el número 3.

Registro perfecto

A trasluz, se puede observar que algunas impresiones de ambos lados del billete, coinciden con exactitud y forman el número de la denominación. Este elemento se localiza en el área señalada con el número 4.



Microimpresión

En la línea que enmarca el frente de los billetes, así como en las dos líneas paralelas del reverso, están impresas repetidamente las palabras “BANCO DE MEXICO”. Debido al tamaño reducido de las letras de esa impresión, se requiere de una lente de aumento para poder leerlas. Este elemento se señala en la imagen, con el número 5.



Impresión intaglio

En el frente de los billetes se incluye, entre otras, la impresión conocida como intaglio. Este tipo de impresión confiere a la superficie del papel un relieve que es perceptible al frotar la yema de los dedos, principalmente sobre las palabras “BANCO DE MEXICO”, la efigie del prócer correspondiente y los números que indican la denominación. Este elemento se encuentra en el área señalada con el número 6.

Confeti iridiscente

Son pequeños círculos brillantes que cambian de color al ser observados desde ángulos diferentes. Se localizan en una banda sobre el anverso.

Fibrillas de colores

Son pequeñas fibras incrustadas en el papel y distribuidas al azar. Algunas de estas fibras son visibles a simple vista, mientras que el resto son fluorescentes y sólo pueden ser observadas bajo luz negra (ultravioleta).



Tinta Fluorescente

En la impresión del “reverso” de los billetes, se incluye tinta fluorescente que resalta a la vista cuando es observada bajo luz negra (ultra-violeta).

Papel no fluorescente

Todos los billetes son elaborados con papel especial NO fluorescente. Esto significa que, bajo luz negra, el papel de los billetes no “brilla” como los papeles de uso común.



El Banco de México a partir del 15 de Octubre de 2001 puso en circulación una nueva emisión de billetes, a los cuales les fueron agregados elementos de seguridad nuevos, esta nueva emisión recibió el nombre de “La seguridad ¡Está a la Vista!”. Estas nuevas medidas de seguridad se suman a las que ya tienen los actuales billetes de las denominaciones de 50, 100, 200 y 500 pesos que se identifican de la siguiente manera:

50 pesos

Nueva banda iridiscente, dentro de la que se aprecia su denominación, en color azul.



100 pesos

Nueva banda iridiscente, dentro de la que se aprecia su denominación, en color oro.



100 pesos

Numeral en la esquina superior derecha con tinta que cambia de color magenta a verde.

200 pesos

Nueva banda iridiscente, dentro de la que se aprecia su denominación, en color verde.



200 pesos

Numeral en la esquina superior derecha con tinta que cambia de color verde a oro.

500 pesos

Nueva banda iridiscente, dentro de la que se aprecia su denominación, en color violeta.



500 pesos

Numeral en la esquina superior derecha con tinta que cambia de color magenta a verde.

Características del Nuevo Billete de Mil Pesos

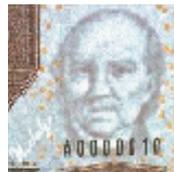


Número Impreso con Tinta que Cambia de Color.
Elemento que visto de frente presenta color oro y al inclinarlo presenta color verde.



Marca de Agua

Imagen de Miguel Hidalgo y Costilla, formada en el papel, visible a contraluz, en tonos claros y oscuros, acompañada por la firma de dicho personaje, también visible a contraluz, en un tono claro.



Hilo de Seguridad

Hilo que cruza verticalmente el billete, el cual se ve bien definido a contraluz.



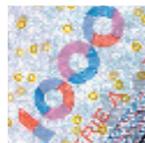
Hilo Microimpreso

Hilo que cruza verticalmente el billete, que al observarlo se lee el texto “MIL”.



Registro Perfecto

Está formado por impresiones en ambas caras del billete, de tal manera que al observar el billete a contraluz, se forma la imagen del número 1000.



Banda Iridiscente

Banda brillante de color oro que contiene varias imágenes del número 1000 y cruza verticalmente el billete.



1.4.2 Descripción de contenido de los billetes de actual circulación en México.

N\$10.00*

Anverso: A la derecha, el retrato del General Emiliano Zapata, caudillo agrarista de la Revolución de 1910; en la esquina inferior derecha, sobre una mazorca estilizada, aparece en caracteres pequeñísimos la impresión de la rúbrica del general Zapata. El campo central está ocupado por una viñeta que presenta dos manos que sostienen varias mazorcas de maíz, la del centro germinada; los fondos, con dibujos geométricos, presentan un juego de elementos que parten de la descomposición de los granos de las mazorcas. Los colores dominantes: azul verdoso, naranja y verde.

* Este billete ya no está en circulación, pero se incluye en esta sección porque fue parte de la misma emisión.

Reverso: El motivo central es la estatua ecuestre del caudillo suriano ubicada en Cuautla, Morelos; en el fondo los volcanes Iztaccihuatl y Popocatepetl y varias siluetas representan las haciendas de ese estado de la República. Los colores del reverso son el azul verdoso, verde y terracota.

NS\$20.00

Anverso: La efigie del presidente Don Benito Juárez en la parte derecha; en la esquina inferior derecha se aprecia la rúbrica del prócer de la Reforma, como fondo se ve el águila cuyo diseño sirvió como premio al patriotismo de los soldados que combatieron a la intervención francesa. Los colores predominantes en este billete son azul marino, azul claro, guinda y rojo.

Reverso: Ostenta una composición de la escultura del Benemérito que se encuentra en el Hemiciclo erigido en su honor en la ciudad de México, que aparece en primer término a la mitad del campo; atrás, un grabado esquemático del Hemiciclo y a la izquierda el acercamiento de uno de los leones que custodian el monumento; en el colorido dominan, como en el anverso, los azules esta vez combinados con violeta y naranja.

NS\$50.00

Anverso: Retrato del caudillo insurgente Don José María Morelos y Pavón, bajo cuya dirección tomó un rumbo definitivo el movimiento independentista; su efigie aparece a la derecha y el fondo presenta una viñeta compuesta por varios elementos: el estandarte utilizado por las fuerzas de este general, dos cañones de la época cruzados y el arco, la flecha y la palabra SUD del escudo de Morelos utilizado en sus monedas. Los colores seleccionados para el anverso son: morado, azul ultramarino y azul claro.

Reverso: Paisaje de Michoacán, estado natal del prócer, vista del Lago de Pátzcuaro con las famosas mariposas monarca y dos máscaras utilizadas en la danza de los viejitos. Predominan los colores morado, naranja, azul claro y verde.

N\$100.00

Anverso: Predominan los rojos, guindas, ocre y amarillos, ostenta la representación ideal del poeta y rey de Texcoco Nezahualcóyotl; este motivo principal se complementa con una viñeta del tlatoani identificado como Nezahualcóyotl por su glifo nominal.

Reverso: El dios del canto florido Xochipilli a la derecha, a la izquierda de esta escultura aparece la de Xihuacoatl, serpiente de fuego que se encuentra en la parte sur del Templo Mayor de Tenayuca, Edo. de México; el fondo está cubierto por una silueta del juego de pelota, la vírgula de la palabra y una representación del acueducto terminado por Nezahualcóyotl.

N\$200.00

Anverso: Retrato de Juana de Asbaje más conocida por su nombre religioso, Sor Juana Inés de la Cruz, quien abordó en el siglo XVII, con maestría inigualable, diversos géneros literarios como el auto sacramental, el ensayo y fundamentalmente la poesía. Como viñetas complementarias se observan libros y un tintero, a la derecha la marca de agua reproduce nuevamente el retrato de Sor Juana. Los colores predominantes son diversas tonalidades de verde y naranja.

Reverso: Se repiten las tonalidades de verde que se acompañan de rojo quemado. El campo del reverso lo ocupa la fachada del templo de San Jerónimo con un fondo que incluye diferentes ornamentos arquitectónicos de la época.

N\$500.00

Anverso: Dedicado al General Ignacio Zaragoza quien enfrentó victoriosamente a los franceses al mando del Ejército de Oriente en la ciudad de Puebla; el retrato del héroe del 5 de mayo aparece a la derecha y, a su izquierda, una viñeta de la obra conocida como Fuertes combates en los cerros de Loreto y Guadalupe realizada por el pintor José Cusachs; los colores predominantes en el anverso son café quemado, azul, rojos y amarillos.

Reverso: Presenta una vista del campanario y de las cúpulas de la Catedral de Puebla; el billete tiene una ambientación de elementos decorativos de la región entre los que destaca uno de los famosos ángeles de la balaustrada de Catedral, de donde se ha llamado a esta ciudad “Puebla de los Ángeles”. El colorido de esta cara del billete está dada por un café oscuro, azul y naranjas.

\$1000.00

A partir del 15 de noviembre y con objeto de facilitar al público la realización de algunas de sus transacciones en efectivo, el Banco de México puso en circulación un nuevo billete con denominación de 1000 pesos.

Según las consideraciones del Banco de México, se ha observado que las operaciones comerciales en las cuales se utilizan billetes de 500 y 200 pesos se han incrementado; la nueva emisión de 1000 pesos permitirá que parte de estas operaciones se lleven a cabo utilizando un menor número de piezas.

En las mismas consideraciones del propio Banco de México “es importante señalar [sic] que la mayor estabilidad de precios que vive México en la actualidad es propicia para la emisión de un billete de 1000 pesos, cuya equivalencia actual es de aproximadamente 85 dólares americanos [sic], muy parecida a la que tenía la citada denominación durante la década de los sesentas [sic], cuando el país vivió la mayor estabilidad de precios del siglo XX y en la cual ésta correspondía a 80 dólares.”³²

El billete mencionado fue puesto en circulación a través del sistema bancario nacional.

Anverso: Este lado del billete ostenta como motivo principal el busto de Miguel Hidalgo y Costilla (1753-1811), “Padre de la Patria”, iniciador de la Independencia Nacional y corresponde a una interpretación de la pintura de Joaquín Ramírez, realizada en 1865.

³² Banco de México, www.banxico.org.mx/, 4 de noviembre de 2004, 1 de 1.

La viñeta complementaria es la imagen en perspectiva de la Campana de la Iglesia de Dolores. Esta campana se encuentra actualmente en el Palacio de la Ciudad de México.

Como Fondo de la citada campana, se tiene la imagen estilizada de la fachada de la iglesia de Dolores, cuyo estilo arquitectónico corresponde al Barroco Mexicano del siglo XVIII. Este elemento está compuesto por líneas finas multicolores.

Reverso: La viñeta principal es una vista del edificio de la Universidad de Guanajuato complementada con la Fuente de Baratillo, la cual es parte de la plaza del mismo nombre, ubicada en el centro de la Ciudad de Guanajuato.

Los fondos multicolores de este lado del billete son una composición gráfica integrada por imágenes de los elementos representativos de la Ciudad de Guanajuato.

Billetes tipo D

A partir de 1996 se eliminó el adjetivo “Nuevo” en la Unidad Monetaria de México, por lo que se retomó la emisión de billetes denominados en “Pesos”. Este tipo de billetes conservaron los mismos diseños del tipo anterior (tipo C), modificándose únicamente la denominación como se ha mencionado.

Con el establecimiento de la Fábrica de Billetes del Banco de México en 1969, se inaugura un nuevo concepto en el diseño de los billetes nacionales; el estilo de la American Bank Note Company, prevaleciente desde la fundación del Banco en 1925, se abandona por completo y, en su lugar, se adopta una concepción más moderna. En el diseño de los billetes de fabricación nacional, cuyo motivo principal es siempre un personaje destacado de nuestra historia o de nuestra vida cultural, se procuró la ambientación de los fondos acentuando los escenarios relacionados con la vida, tiempo y acciones del personaje central. Aunque algunos billetes llevan en el reverso

elementos ajenos al personaje, presentan el rasgo común de incluir monumentos arquitectónicos o escultóricos del México Antiguo, Virreinal, Moderno y Contemporáneo.

Algunas de estas características técnicas son reemplazadas en la emisión del Libro Alternativo, la finalidad de recuperar los aspectos técnicos visuales como la banda de color, las líneas de microimpresión, las leyendas correspondientes al Banco de México, números de serie, formato, proporción, color de papel, tintas de colores distintos y disposición del espacio, en los billetes del Libro Alternativo, responden a la necesidad de suplantar los medios oficiales con los medios artísticos, con los elementos propios de la oficialidad de modo visual, puesto que los billetes del Libro Alternativo no representan ningún valor fiduciario real, se transforma en elemento simbólico, mas no económico, puesto que su creación no va dirigida a realizar con ellos un intercambio por bienes o servicios, probablemente dentro del campo artístico, sean un bien o servicio en sí mismos.



Fig. 1.9. 100 pesos, detalle.

1.4.3 La propaganda.

Para tratar la legitimación del sistema de gobierno, es fundamental abordar los causes ofrecidos por la propaganda, principal instrumento para ello, en especial los de la propaganda política.

La definición propaganda encuentra su significado general como “difusión de ideas políticas, filosóficas, científicas, artísticas y de otra índole con el objeto de introducir las en la conciencia social e intensificar la actividad práctica de las masas; en sentido más estrecho, propaganda política o ideológica con el objeto de formar en las masas una determinada concepción del mundo”³³, la cual tiene su raíz en la práctica evangelizadora de la religión católica, la cual era denominada de *fide propaganda* o propagación de la fe.

La propaganda, básicamente es un arma política, ya sea para reafirmar o fortalecer las fuerzas propias o para debilitar las del enemigo, “toda concepción ideológica, sea de índole religiosa o política -es difícil a veces establecer límites en esto- lucha menos en sentido negativo por la destrucción del mundo de ideas del adversario, que en sentido positivo para imponer el suyo propio. Su lucha en estas condiciones es más un ataque que una defensa”³⁴ desde luego la existencia de la propaganda no pertenece al siglo XX, época sin duda, en la cual cobró importancia muy significativa como herramienta principal de ciertos procesos legítimos e ilegítimos. La propaganda existe entonces, desde que las rivalidades políticas existen, “fue una verdadera campaña de propaganda la que Demóstenes realizó contra Filipo, o Cicerón contra Catilina”³⁵. La antigua Grecia y Roma utilizaban por lo tanto las posibilidades de la propaganda como forma de

³³ Propaganda: *Breve Diccionario Político*, URSS, Editorial Progreso, 1983, p. 362.

³⁴ Adolf Hitler, *Mi Lucha*, México, Editorial del Partido Nacional Socialista de América Latina, p. 63.

³⁵ Jean-Marie Domenach, *La propaganda política*, Argentina, EUDEBA, 1962, p. 6.

autenticar lo propio o descalificar lo ofrecido por el contrario, como se hizo con la retórica ciceroniana, que fue “un instrumento de educación, aunque desafortunadamente no sólo para bien sino para mal”³⁶, claramente reflejadas las consecuencias que tuvo para Cicerón su discurso contra el senador Catilina. Y como la griega y la romana, las civilizaciones orientales, donde la elaboración de estatuas o bajorrelieves no tenían solamente la función de inmortalizar la imagen o enseñanzas de gobernantes e incluso promover una piedad religiosa, “sino que servían, además, para inculcar en los que las contemplaban -poblaciones totalmente analfabetas- las ideas que legitimaban el orden existente a través de la representación de las jerarquías sociales”³⁷, las cuales también mostraban en ocasiones el tipo de sanciones o castigos a los que se hacía merecedor aquel que osara la subversión o la resistencia, por ejemplo la columna de Trajano “no sólo es un auténtico “reportaje de guerra” sobre la campaña en Dacia del emperador romano de origen hispano, sino que ha sido calificada de “documento político””³⁸. La función que tenía la piedra se considera que ha sido conservada hasta la actualidad, por supuesto, con sus necesarias transformaciones acordes a las necesidades de nuestros días, “naturalmente con valor subsidiario frente a otros medios de difusión más dinámicos y polivalentes, y como la pintura mural y, posteriormente, el cartel”³⁹, y sobre la pintura mural y el cartel se hacen comentarios posteriormente.

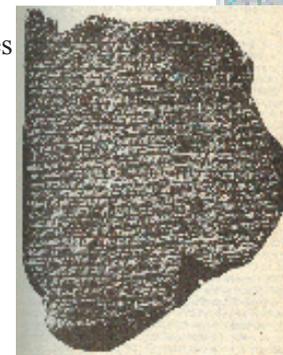


Fig. 1.10. Tableta de arcilla.

En Francia, “Napoleón, muy consciente de los procedimientos que hacen admirar a los jefes y divinizar a los grandes hombres, había comprendido perfectamente que un gobierno debe preocuparse, ante todo, por obtener el asentimiento de la opinión pública”⁴⁰, la visión que tuvo Napoleón acerca de los alcances políticos de la propaganda, lo llevan incluso a organizar “una oficina de prensa que

³⁶ Bulmaro Reyes Coria (Introducción) en: *Marco Tulio Cicerón, De la invención Retórica*, México, UNAM, 1997, p. 9.

³⁷ Gema Martínez de Espronseda, “Del boca a boca a la revolución de internet”, *Muy Especial*, mensual, número 29, México, 14 de octubre de 2002, p. 19.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, pp. 6-7.

llamó, tal vez en algún momento de buen humor, su Oficina de la Opinión Pública”⁴¹ , Napoleón utilizó el ejército, la escuela y las ceremonias, al mismo tiempo que la prensa, los carteles y los discursos⁴².

Y a lo largo del transcurso de la historia la propaganda ha servido para los fines de quien la utiliza, de manera significativa, los personajes que han hecho uso de ella han obtenido beneficios para su causa. Maquiavelo, por ejemplo, realizó un manipuleo de la mente mediante sus escritos dirigidos a su benefactor, cuando Nicolás se encuentra en prisión, para lograr un beneficio de libertad, exaltando a aquel que puede ayudarlo y colocándose él mismo en un nivel de mucha humildad.

La propaganda, como un medio para influir en la opinión de las demás personas, después de una larga evolución tiene su mejor campo de desarrollo durante el siglo XX, anexando a los medios que le son funcionales a su propósito las nuevas técnicas de comunicación e información.

Dentro de las constantes concentraciones urbanas que se unifican y consolidan como poblaciones o naciones en sí, durante el siglo XIX, el ciudadano se ve obligado a ser más participativo en la vida pública, ya sea votando o participando en la guerra, así se amplían sus responsabilidades, no sólo en la política interior puesto que también se hace participativo en la política exterior.

El primer caso a seguir en esa participación, es la masificación de la gente, la creación de la masa, constituida en la aglomeración urbana. La inseguridad, la condición industrial, la amenaza de crisis y la guerra, contribuyen a la uniformación progresiva de la vida moderna, en la cual se incluye la unificación y uniformación del lenguaje y vestimenta⁴³. Básicamente a estos elementos que dan forma a la masa se agregan los medios de difusión de las ideas propagandísticas, que son: los medios escritos, los orales y las imágenes.

⁴¹ Vance Packard, *Las formas ocultas de la propaganda*, México, Editorial Sudamericana, 1986, [1ª. Reimpresión], p. 197.

⁴² Jacques Ellul, *Historia de la propaganda*, Venezuela, Monte Ávila Editores C. A., 1969, p. 127.

⁴³ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, pp. 12-13.

Los medios escritos en un principio fueron un medio limitado, por sus costos de producción elevados, en el siglo XVIII, no obstante fueron un vehículo utilizado por los ideólogos de dicho siglo para transmitir una propaganda revolucionaria mediante libros, libelos e incluso la enciclopedia. Pero a los costos de producción también se anexaban los retrasos de producción y encuadernación, por ello la forma más adecuada de transmitir sus ideas revolucionarias, por costos y tiempos, fue la publicación periódica, el diario. Los diarios de opinión surgieron con la Revolución Francesa, desempeñando un papel activo, pero los diarios fueron muy caros hasta mediados del siglo XIX, puesto que su costo era de casi el 20 % del salario de una jornada de trabajo⁴⁴. El siglo XIX es el siglo del periodismo, y aquí nace también el lenguaje político; aquí la prensa se hace portadora y formadora de la opinión pública y “aspira a ser “el cuarto poder” y asume el papel de vigilante de los tres poderes del estado liberal: Ejecutivo, Legislativo y Judicial”⁴⁵

Los precios del diario se redujeron gracias a la invención de la rotativa, por el aumento de la tirada y la reducción de los costos; la implementación de la publicidad que le ofreció nuevos recursos a la propaganda; la rapidez de la distribución, con el uso del automóvil, el ferrocarril y el avión para realizarla y la rapidez en la información por el uso en un principio del telégrafo y posteriormente el teléfono y otros medios de comunicación.

Los medios orales, el alcance de la palabra, fundamentalmente basan su funcionalidad en la arenga, pero sus limitaciones técnicas se encuentran en el alcance de la voz humana, tal limitación se vio superada con la invención del micrófono, pues permitió que la voz cubriera salas, grandes locales o estadios, y la invención de los aparatos radiofónicos, liberó de cualquier limitación el alcance de la voz humana, puesto que puede transmitirse a cualquier parte de mundo mediante las emisiones radiofónicas, y éstas lograron sobrepasar los alcances de los medios impresos y sus costos incluso; la radio, por ejemplo, fue el medio que consolidó el poder de la palabra de Hitler y concretó sus intenciones y su poder político, además de todo un estudio y estructuración en lo respectivo a la propaganda dirigida a las masas para obtener de las mismas, la gracia de la aprobación, “...pronto debí darme cuenta de que la conveniente aplicación d

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁵ Gema Martínez de Espronseda, *op. cit.*, p. 21.

recurso de la propaganda constituía realmente un arte”⁴⁶. Sus reflexiones acerca del buen aprovechamiento de la propaganda sobre las masas denota que “la aportación de Hitler- Goebbels a la propaganda moderna es enorme. Ya hemos visto que no la inventaron, pero la transformaron, y no nos atrevemos a decir que la perfeccionaron”⁴⁷, pero entendieron las necesidades principales que debían aplicar para obtener los mayores resultados de ella, tales necesidades son las más simples,

“toda acción de la propaganda tiene que ser necesariamente popular y adaptar su nivel intelectual a la capacidad receptiva del más limitado de aquellos a los cuales está destinada. De ahí que su grado netamente intelectual deberá regularse tanto más abajo, cuanto más grande sea el conjunto de la masa humana que ha de abarcarse. Mas cuando se trata de atraer hacia el radio de influencia de la propaganda a toda una nación, como exigen las circunstancias en el caso del sostenimiento de una guerra, nunca se podrá ser lo suficientemente prudente en lo que concierne a cuidar que las formas intelectuales de la propaganda sean, en lo posible, simples.”⁴⁸

Durante la misma época, el poder de la palabra también sirvió al General francés Charles De Gaulle hasta llevarlo a la presidencia. Las estrategias surgidas del trabajo Hitler- Goebbels, les dan como resultado la fundamentación para sublimar la efectividad militar de los soldados alemanes. La promoción y publicidad que le dieron a la estrategia del Blitzkrieg elevan la moral militar dando como resultado las “victorias relámpago”, que no era otra cosa que el dominio de ciudades enteras en un período de unas semanas a un mes como tiempo máximo, las victorias relámpago se fundamentaban básicamente en un frente de avanzada profunda que destruía medios de comunicación tales como líneas telegráficas y volaba puentes y líneas ferroviarias, posteriormente la avanzada establecía una base militar mientras más tropas avanzaban hasta ese punto, reparando las comunicaciones para servirse de ellas al tiempo que arengaban a la población para hacerse de aliados mientras que otro escuadrón se hacía cargo del frente para dar descanso a la primera avanzada y permitirles seguir llevando la línea del frente más y más al centro del territorio invadido a fin de dominar las ciudades más importantes. Al invadir la Unión Soviética, lograron llegar hasta los montes Urales en un período de dos meses, pero las condiciones de estrategia

⁴⁶ Adolf Hitler, *op. cit.*, p.64.

⁴⁷ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p 35.

⁴⁸ Adolf Hitler, *op. cit.*, p.65.

militar, la geografía y el clima los detuvo, además de la contra-estrategia de propaganda del Ejército Rojo, “debemos tener en cuenta que el enemigo es inescrupuloso y experto en la decepción y en la diseminación de falsos rumores”⁴⁹.

La radio fue utilizada por la propaganda desde la Primera Guerra Mundial; y alemanes, soviéticos británicos y norteamericanos emitían programación para el enemigo desde emisoras falsas, llamadas radios negras durante la Segunda Guerra Mundial, aparentando ser radios “amigas”.

En lo respectivo a la imagen, el grabado fue difusor principal por su carácter de imagen reproducible; desde billetes, hasta sellos postales.



Fig. 1.11. Radios negras.



Fig. 1.12. Timbres postales polacos sobrecargados con el símbolo nazi.

Sin embargo, los nuevos procedimientos de producción superaron sus alcances, donde la fotografía y el cinematógrafo dieron a la imagen mayor fuerza y poder de credibilidad y por parte del cine, dio veracidad a la imagen, le dio movimiento.

⁴⁹ Joseph Stalin, *On the Great Patriotic war of the Soviet Union*. URSS, Foreign Languages Publishing House, 1943, p. 12.

Y fue concebido como un instrumento bélico más. “Esta industria fue utilizada por los contendientes como un elemento imprescindible para la transmisión ideológica de su pensamiento político”⁵⁰.

La propaganda y la publicidad tienen muchas similitudes en cuanto al aparato de promoción que le da forma a sus estructuras de apoyo, con todo un estilo, simbología, lemas e imágenes, “los partidarios de Boulanger distribuyeron juegos de la oca, como las grandes tiendas, con la diferencia de que las imágenes y leyendas glorificaban al general”⁵¹.

El perfeccionamiento de las técnicas ofreció nuevos cauces a la publicidad, los cuales, buscaron impresionar a la masa más que convencerla, sugestionarla más que explicar, utilizaron la repetición, las imágenes atractivas⁵², transformándose en una industria de la sugestión, propiedad que no tardó en asimilar la propaganda, “la manipulación política efectiva y la persuasión de las masas en estas últimas situaciones tuvo que esperar la participación de los manipuladores de símbolos”⁵³, que tuvo su auge en la segunda mitad del siglo XX. “La capacidad de asimilación de la gran masa es sumamente limitada y no menos pequeña su facultad de comprensión, en cambio es enorme su falta de memoria. Teniendo en cuenta estos antecedentes, toda propaganda eficaz debe concretarse sólo a muy pocos puntos y saberlos explotar como apotegmas hasta que el último hijo del pueblo pueda formarse una idea de aquello que se persigue”⁵⁴.

La repetición de imágenes e ideas básicas fue justamente la estrategia que utilizó el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica para invadir Irak en el año 2001, las ideas básicas que utilizó fueron:

1. Armas de destrucción masivas.
2. Democracia contra terrorismo.

⁵⁰ Gema Martínez de Espronceda, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ Vance Packard, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁴ Adolf Hitler, *op. cit.*, p. 65.

“En el momento en que la propaganda sacrifique ese principio o quiera hacerse múltiple, quedará debilitada su eficacia por la sencilla razón de que la masa no es capaz de retener ni asimilar todo lo que se le ofrece. Y con esto sufre detrimento el éxito, para acabar a la larga por ser completamente nulo”⁵⁵, “el Che consideraba que el hombre es un ser fácilmente moldeable. Esta verdad la había descubierto la sociedad capitalista, por eso nos había educado en el respeto hacia el sistema. En las frecuentes conversaciones que teníamos durante las caminatas o en las exploraciones, nos instaba a eliminar las taras de la vieja sociedad decadente, *tomar conciencia*. La conciencia era para él un valor fundamental [...] La toma de conciencia que significa romper las cadenas que ata al hombre con la sociedad decadente, equivale a su realización plena como criatura humana”⁵⁶ cuando la publicidad ha refinado sus estrategias con resultados controlados y comprobados, “la publicidad del hombre moderno se pone así en evidencia: difícilmente escapa a un cierto grado de obsesión y a ciertos procedimientos de atracción”⁵⁷ no sólo imponiéndole agrado, sino hasta cierta necesidad, la propaganda mediante sus manipulaciones de símbolos, aprovecha la característica de “ser esencialmente influenciable” del hombre medio, sugiere ideas que éste inmediatamente adopta como suyas, cambia ideas imponiendo unas nuevas. Estas características corresponden propiamente a la propaganda de tipo publicitaria, pero más allá de esta existe un tipo de propaganda más influyente, con más poder de convencimiento o sometimiento, esta es la propaganda política, ya que la propaganda publicitaria se limita a procesos como los electorales, de tipo inmediato, mientras que la propaganda política no tiene lapsos intermedios de “descanso”, sino que es “permanente”.

Este tipo de ideología proviene de la Revolución Francesa, donde de las asambleas de los comités revolucionarios comenzaron los primeros discursos de propaganda, fue con la Revolución Francesa donde se emprendió la propaganda de guerra, que unificaba a la

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Idem*, *Mi campaña con el Che*, México, [6a. edición], Editorial Diógenes S. A. 1983, pp. 40-41.

⁵⁷ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 17.

arraigarse en la retaguardia del enemigo, en la población, para hacer surgir en ellos, un tipo nuevo de combatientes: espías, saboteadores, bases de apoyo amigas, y guerrilleros.



Fig. 1.13. Portada del Cubano Libre, Cuba.

“La propaganda que será más efectiva, a pesar de todo, la que se hará sentir más libremente en todo el ámbito nacional y la que llegará a la razón y a los sentimientos del pueblo, es la oral por medio de la radio. La radio es un elemento de extraordinaria importancia. En los momentos en que la fiebre bélica está más o menos palpitante en cada uno de los miembros de una región o de un país, la palabra inspiradora, inflamada, aumenta esa misma fiebre y la impone en cada uno de los futuros combatientes”⁵⁸. Toda la propaganda empleada en los procesos bélicos está ligada a un instinto de poder y de combate, donde los movimientos sociales están representados en forma de imágenes de batallas, en las cuales siempre es su causa la triunfante, “que ejercen en la masa una fuerte acción dinamo-génica y cohesiva”⁵⁹. Con este respecto y dirigido principalmente al trabajo impreso del diario, “consideremos útil que el periódico fundamental del movimiento lleve un nombre que recuerde algo grande y unificador, ya sea el de un héroe del país u otro semejante”⁶⁰.

Ahora bien, el desarrollo de la propaganda busca primero instalar una filosofía en la conciencia de masa, como ejemplo, la propaganda bolchevique utiliza dos vías para consolidar la propaganda en la conciencia de masa, la revelación política o denuncia y la voz de orden, que podría sintetizarse esta última vía como la utilización de un “lema” creador de conciencia de grupo, el cual debe englobar una idea o ideas con la que simpatice la mayoría.

La revelación política o denuncia busca cuestionar el sistema y sus métodos para mostrar a la masa la serie de abusos, diferencias e injusticias que comete la clase dominante contra ella.

La voz de orden es una representación verbal de una fase de la táctica revolucionaria.

⁵⁸ Ernesto Che Guevara, *La guerra de guerrillas*, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales, 1985 [2ª. Reimpresión], pp. 137-138.

⁵⁹ Jean-Marie Domenach, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Ernesto Che Guevara, *op. cit.*, p. 138.

Y los bolcheviques así inauguraban la propaganda política moderna, particularmente mediante Lenin y Trotsky. Lenin en 1917 supo conducir las distintas etapas del movimiento dirigido a la conquista del poder; por otro lado Trotsky se dirige a las “masas sufrientes” mediante transmisiones de radio, pasando por encima de sus gobernantes, logrando una entera agitación en los sectores proletario, campesino y militar. Con la Revolución por fin se instaló en Leningrado y Moscú, la actividad propagandística que creció en lugar de reducirse, para llegar a ser parte de la formación del “hombre soviético nuevo”.

La educación escolar, Marx, Engels, Lenin, Stalin, y el Compendio de Historia del Partido Comunista “libro de cabecera de todos los comunistas”, completaban la formación comenzada por la propaganda. En la URSS, después de la consolidación del proceso revolucionario, había que mantenerlo y la propaganda se transformaba para destinarse al desarrollo de la producción. Los discursos, películas, cantos, afiches, gráficos de los progresos, condecoraciones al obrero (udarnik), así como la proclamación de metas logradas o superadas, “crea una mística del plan cuyas variadas manifestaciones invaden la calle y los lugares de trabajo”⁶¹.

Con el trabajo de propaganda en la Unión Soviética sobrevino la propaganda de los Estados Unidos, consolidado como un movimiento de anticomunismo, después de la Segunda Guerra Mundial, durante el periodo conocido como Guerra Fría.

La propaganda anticomunista se basó en el miedo, una especie de terror psicológico o terrorismo de estado, incrustando el odio y el temor al comunismo, principal potencia económica mundial, junto con los Estados Unidos, competidor tecnológico y económico, su rival en la carrera espacial; el temor al comunismo en todos los niveles sociales y en todas las edades de la masa norteamericana creado e impulsado, por ejemplo, las historietas, dirigidas al público adolescente, ya que tenía antecedentes de realizar su trabajo

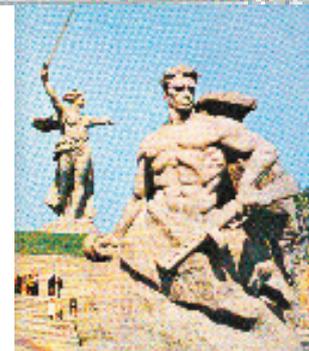


Fig. 1.14. Monumento a los héroes de Stalingrado, URSS.

propagandístico cuando William Randolph Hearst, empresario norteamericano dueño de varios periódicos, después de ver las tiras cómicas europeas, ordenó dibujar historietas para sus diarios, en 1896, Hearst fue “fabricante entre otras cosas de la “guerra” contra España, para quedarse con la isla de Cuba”⁶² .

Conociendo los beneficios obtenidos por la propaganda, los conflictos surgidos en la Revolución y claramente observables en los billetes de cada facción de la Revolución Mexicana como contraataque a los organismos oficiales son fácilmente relacionados con esta sección.

La significación de los medios impresos de la propaganda de guerra para ganar adeptos mediante las imágenes de billetes y timbres postales otorga a quien los realiza, por medio de los símbolos, dominio o el convencimiento, los medios más importantes, como apoyo a los movimientos de transición o revolucionarios son las imágenes, las publicaciones, los panfletos y los discursos; el billete o timbre postal, pueden ser medios secundarios, pero sin duda fungen como tales.

El Libro Alternativo de los billetes, de modo similar, se asocia a la propaganda como un medio secundario de apoyo a otro tipo de acciones que puedan proponer la reestructuración real del orden de cosas, pero surge dentro de la representación artística como un medio que rescata los personajes de la Revolución Mexicana, como función primaria como propaganda. Es el apoyo mediante imágenes de una serie de acontecimientos que deben ser promovidos.

Así mismo, los billetes de protesta social promueven ideas dentro de los medios propios de la propaganda, ciertas ideas o planteamientos útiles a sus fines particulares, los billetes del Libro Alternativo promueven la imagen de los rebeldes vencidos, como

⁶² Eduardo del Río, *Los Agachados*, T. II, México, Editorial posada, 1974, p. 18.

propaganda que los rescate del olvido selectivo de la oficialidad, esa es su función principal como objeto artístico.

1.4.4 Legitimación del sistema de gobierno mediante el contenido del billete.

Con la Revolución Industrial, se dio la complejización de las estructuras sociales, “generó una estricta división del trabajo en los procesos de producción destinados a satisfacer las necesidades masivas por medio de la producción en serie”⁶³, como parte de la masificación.

En México, el movimiento muralista pretendió realizar cambios que convergían en la transformación estilística, proponiendo la producción de un arte público. Surge de una serie de condiciones históricas muy peculiares; la Revolución Mexicana, con sus distintas sucesiones y asesinatos de líderes, “los regímenes “emanados” de la Revolución al afirmar que en ella se dieron dos corrientes: la radical, con Flores Magón, y la “liberal y por tanto equilibrante” que da el tono con los regímenes posteriores a 1911 ¡sin mencionar siquiera al zapatismo!”⁶⁴ la llegada de Trotsky a México, la consolidación de la Revolución Rusa concretan las bases del muralismo.

Sin embargo; los propósitos de los endebles gobiernos que se sucedían en México, habrían de apoyarse en el muralismo para consolidarse y legitimarse, “el movimiento muralista mexicano comporta un proyecto de transformación cultural que se enfrenta, en la etapa correspondiente al arranque de los regímenes posrevolucionarios, a ciertas formas de producción artística que fueron dominantes en Europa y México”⁶⁵, pero el levantamiento de De la Huerta, con la consecuente renuncia de Vasconcelos, “mostrando de esa manera

⁶³ Esther Cimet Shojjet, *Movimiento Muralista Mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

su afinidad con la facción rebelde”⁶⁶, terminan por debilitar el movimiento muralista.

“Con el asesinato de Zapata, la trágica muerte de Carranza, y la derrota de Villa, los conflictos internos llegan a su fin. Se debían principalmente a rivalidades personales y a las diferentes concepciones de la Revolución, y pusieron en movimiento a las fuerzas del Norte contra las del Centro que a su vez peleaba [sic] contra el Sur”⁶⁷. Cada uno de éstos líderes, más allá de la confrontación personal, representaba a un particular sector de la sociedad con antagónicos intereses y afinidades distintas “las cuales motivan que Carranza haga asesinar a Zapata y Obregón a Villa. Su supervivencia era vista como una amenaza para el proyecto de desarrollo político y económico que, encabezando a cierta fracción de la burguesía, Carranza y Obregón comenzaron a poner en marcha en aquellos años. Son las derrotas inflingidas a dichas fuerzas las que permiten la “pacificación” del país.”⁶⁸

Tal situación demuestra en consecuencia que el sistema de poder tomara la decisión de utilizar la imagen de Carranza (impulsor y redactor de la Constitución de 1917 aún vigente), en la billetística nacional desde la década de los 70, y la imagen de Zapata, asesinado por mandato suyo (de Carranza), apareciera, después de una serie de acontecimientos trascendentes en el país, en la década de los 90, más de veinte años después, para durar en circulación solamente un año aproximadamente, mientras que la imagen de Carranza circuló aproximadamente veinte años, hasta la aparición de una nueva edición.* Situación que corresponde enteramente a la propaganda.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 66

⁶⁷ Antonio Rodríguez, *El arte genuino*, en: Esther Cimet Shojjet, *op. cit.*, p. 118

⁶⁸ *Ibidem.*

* La emisión a la que pertenece el billete de 100 pesos de Carranza circuló de 1971 a 1992, correspondiente a los billetes tipo AA; mientras que el billete de 10 pesos correspondiente a Zapata circuló en el año 1994 y fue retirado el mismo año de 1994, poco tiempo después del levantamiento guerrillero del EZLN, este billete corresponde a los billetes tipo C, que tenían la leyenda “pagaré a la vista al portador” debajo de la de “el Banco de México” y la leyenda “nuevos pesos”, los billetes tipo D son iguales, sólo eliminando la leyenda “pagaré a la vista al portador”, cambiando “El Banco de México” por “Banco de México”, y cambiando “nuevos pesos” por “pesos”.

Esa medida que pretende autentificar el seguimiento gubernamental de una línea política iniciada por Carranza (autor intelectual del asesinato de Zapata) mediante la puesta en circulación de un billete con su imagen es el modo que adopta el gobierno para “informar” que lleva la continuidad política del hombre que proporcionó una Constitución aún vigente a la nación.

El enmarañado rumbo que tomó la Revolución Mexicana permite que cualquier hecho o imagen referida de esa etapa, sea válida, y por lo tanto justifique cualquier acto vindicatorio. Por ello es que las emisiones de billetes mexicanos, reúnan en una misma serie a Carranza que a Madero, o más aún, en una misma moneda a Carranza, Madero, Villa y Zapata, los cuatro antagonistas de un mismo movimiento, lo mismo da, es un acto sin importancia en México, por el mismo origen laberíntico de la revolución. Pero el mismo hecho de que la sucesión de poderes y facciones políticas era tan caprichoso, de algún modo obliga a los manipuladores de imágenes a asirse de algo más estable como lo es -en México, como en muchos lugares del continente y de todo el mundo- la independencia de la nación. Por ejemplo, el reverso del billete de dos dólares de Norteamérica, ilustra la firma de la carta de independencia de 1776; al igual que el billete de 20 quetzales de Guatemala, el cual también retrata el acontecimiento en el país. Mientras que el gobierno golpista de Pinochet requirió ir más atrás, probablemente al no poder apoyarse en el acto independentista al cien por ciento, recurrió a apelar al origen europeo de Chile; en el reverso de los billetes de ½ y 1 escudo, se ven retratadas las escenas de la llegada de Almagro a Chile y la fundación de Santiago de Chile, respectivamente, aunque sus anversos tengan los retratos de Bernardo O’ Higgins y Arturo Prat, mientras que la moneda metálica de 10 pesos chilenos ostenta la imagen terrible de la alegoría a la libertad, ilustrada por una mujer alada reventando unos grilletes de sus manos con la fecha 11-IX-73 para legitimar el derrocamiento y asesinato de



Fig. 1.15. Imagen de la firma de la carta de independencia en el billete de 2 dólares de EE. UU.



Fig. 1.16. Imagen de la firma de la carta de independencia en el billete de 20 quetzales de Guatemala.

del Dr. Salvador Allende, presidente electo democráticamente por sufragio legítimo en elección popular; mediante el ilegítimo y violento acto del golpe de estado militar.

Cuando en 1959 triunfa la Revolución Cubana, el nuevo gobierno cubano cambia los billetes del anterior go-bieno, encabezado por Fulgencio Batista, Batista, en sus billetes retrataba a los personajes de la independendia, mientras que los billetes revolucionarios, al no tener la necesidad de ganar la simpatía del pueblo, puesto que más allá de tenerla ya, el mismo pueblo ayudó a los combatientes revolucionarios para derrotar a Batista; además de retratar a personajes de la independendia como José Martí, retrataron también a los revolucionarios caídos que eran bien queridos por el pueblo, como Camilo Cienfuegos y después a Ernesto Guevara. El reverso de los billetes de Batista tenía una especie de alegorías sugerentes al trabajo y producción tecnológica, en cambio los billetes revolucionarios relataban en imágenes, acontecimientos revolucionarios como la entrada triunfal de Fidel a la Habana en 1959 o el desembarco de los revolucionarios del Granma en 1956.



Fig. 1.17. Chile,

Batista recurría sin embargo, a apelar a las enseñanzas de José Martí y Benito Juárez, para reafirmar la hermandad de México y Cuba, indudable entre sus pueblos,

“nunca nuestra isla toma más la forma de unos brazos abiertos que cuando llegan a este suelo los hijos de México, de México tan querido allá como aquí, tierra estremecida de patriotismo desde la entraña hasta la cumbre de sus volcanes, y que al ser hijos de la cuna de Hidalgo y Morelos unen la honrosa condición... Dificilmente haya dos países en la tierra que estén unidos por una vinculación espiritual tan indestructible como Cuba y México, creo sinceramente que así como cada cubano parece obligado a ser digno; enteramente digno ante el juicio de los mexicanos, también cada hijo de México ha de sentirse llamado a entera dignidad ante los hijos de Cuba y ese sentimiento recíproco ha de hacernos seguramente por las enseñanzas que nos legaron a ambos pueblos aquellos



Fig. 1.18-19. Propaganda destinada a descalificar a los revolucionarios de Cuba.

grandes, aquellos grandes que se nos hicieron inmortales: Juárez y Martí para guías de nuestros pueblos y gloria de nuestro mundo”.⁶⁹

al tiempo que “bombardeaba” la conciencia del cubano con ataques anticomunistas contra los revolucionarios. Y después de la lucha de liberación de Cuba encabezada por el Comandante Fidel Castro Ruz, huir a Miami y no a México o quedarse en Cuba, como pudieron dictárselo talvez las “enseñanzas” de Juárez y Martí.

Fig. 1.19.



La necesidad que tiene el sistema gobernante mexicano de hacerse genuino, aglutina las ideas revolucionarias en un solo pensamiento legitimizador, el movimiento muralista, se desarrolla como un movimiento contestatario; sin embargo, el nuevo gobierno permite la concreción del mismo, sirviéndose a su vez de él, las condiciones sociales nacionales y mundiales permiten esa consolidación también; sin embargo, la propuesta de los billetes del Libro Alternativo lo que busca es desmenuzar esa mezcla, colocar cada una por separado y retomar la imagen de los personajes con las ideologías que buscaron los cambios verdaderos, que sin embargo, fueron los vencidos.

La inconsistencia de ideologías del gobierno lo obliga -antes y ahora, antes por necesidad de unidad y validez y ahora por tradición o principio del menor esfuerzo- a aglutinar toda ideología que le fuera útil para hacer su proceso legítimo, por ello utilizan la imagen de Zapata, Villa, Carranza y Obregón como símbolos unificados a pesar de ser todos antagonistas. Y en la imagen del dinero resulta que en 1985 el gobierno federal mexicano por medio del Banco de México pone en circulación una moneda que conmemoraba el 75 aniversario de la Revolución Mexicana, con valor facial de \$200.00, la cual tiene acuñados los bustos de Carranza, Madero, Villa y Zapata con el Monumento a la Revolución en el fondo. Es innegable que como protagonistas del movimiento revolucionario, todos ellos estuvieron ahí; sin embargo, no todos

⁶⁹ Entrevista con Fulgencio Batista grabada en la Ciudad de la Habana, Cuba a mediados de 1958 y transmitida el 1 de enero de 2001 en la Ciudad de México por radio 690 am, “la 69”.

combatieron juntos. sino entre ellos; así Zapata apoyó a Madero, pero después lo enfrentó, posteriormente fue asesinado por el gobierno carrancista, Carranza era jefe de Villa, pero cuando Villa discrepó con él, lo enfrentó, lo venció y luego lo mandó asesinar, al asesinato de Madero y Pino Suárez, Victoriano Huerta se nombra presidente y Carranza entonces lo enfrenta, por no estar de acuerdo con la “usurpación del poder”, y de todos ellos quien resultó vencedor fue Carranza, ocupando el poder siendo electo presidente constitucional, pero por poco tiempo, porque fue asesinado.

Las únicas formas que sirven de apoyo son las imágenes representativas de la nación (y las naciones) como las actas de independencia, único apoyo visible y real que representa un cambio total de administración en la forma de emancipación y confrontación de un nuevo gobierno independiente.

1.4.5. Cultura visual, vida cotidiana.

Desde tiempos remotos, se le ha asociado al dinero con el poder, Francisco de Quevedo en una de sus famosas letrillas confiere al dinero el tratamiento de don, “poderoso caballero es Don Dinero” y aunado a la relación dinero-poder, se anexa el valor de las personas, Shakespeare, inspirándose en Plutarco “nos pinta al opulento Timón rodeado de aduladores hasta que su cambio de fortuna le hace quedarse solo y convertirse en misántropo”⁷⁰ y Honore de Balzac, en su costumbrista novela *Eugenie Grandet*: “El señor Grandet inspiraba, pues, la estimación respetuosa a que tiene derecho un hombre que nunca debió a nadie”⁷¹ , luego, “Nadie le veía pasar sin experimentar un sentimiento de admiración mezclado de respeto y de terror”⁷² , por la gran fortuna en luses de oro que se contaba poseía el señor Grandet. Pero bien se sabe que: de dinero y calidad, la mitad de la mitad.

⁷⁰ Rafael Fería, *Historia del Dinero*, España, 1991, Lunwerg editores S.A., p. 11.

⁷¹ Honore de Balzac, *Eugenia Grandet*, México, 1983, Editorial Origen S.A., p. 14.

⁷² *Ibidem*.

Sin embargo, el experimentar sentimientos de admiración, respeto y terror por el dinero, implica también la envidia de quien lo tiene. La mayoría de las personas busca dinero, las más para satisfacer sus necesidades, las menos para atesorarlo.

El dinero ha cambiado su identificación con lo malo y lo corruptible, puesto que ahora no se hace tan estrecha la relación de riqueza con vicio o libertinaje y pobreza con virtud, “el asemejarse a Jesús había de ser el máximo anhelo del franciscano y su pobreza, su afán misionero y su mismo martirio debía de guiar su vida”⁷³, tal búsqueda de espiritualidad ha perdido su asociación con esa pobreza. La asociación que no ha perdido, es aquella de tanto tienes, tanto vales, ya que la posesión monetaria ofrece también posición social, precisamente por la asociación dinero-poder.

Ese poder que confiere el dinero, permite a quienes lo poseen, el sometimiento o el avasallamiento de otros, que esperan dádivas por cierta clase de servicios prestados a quien lo posee, base fundamental de la plutocracia -”poder de los ricos, dominio del dinero”⁷⁴ -. Relación que ha existido desde siempre, “en la Antigua Roma hallamos patricios, caballeros, plebeyos y esclavos; en la Edad Media señores feudales, vasallos, maestros, oficiales y siervos y, además, en casi todas estas clases todavía encontramos gradaciones especiales”⁷⁵, de los cuales, las clases, fundamentalmente básicas existentes desde entonces hasta ahora, son burgueses y proletarios, “por burguesía se comprende a la clase de los capitalistas modernos, [...] por proletarios[...] la clase de los trabajadores asalariados modernos”⁷⁶, es decir, los que tienen y los que no tienen, hablando de dinero, y por consecuencia, de poder económico.

Dentro de la cultura popular, tal relación con el dinero, en una dirección talvez lúdica o de inconformidad, se ve absorbida, asimilada y devuelta con una nueva significación y el sometimiento al poder del dinero toma nuevas formas, visuales y de significado. Así, la figura visual del billete se transforma y se torna en una herramienta de protesta o promoción, según las intenciones del transformador,

⁷³ Antonio Rubial, *La hermana pobreza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 [1ª. Reimpresión], p. 103.

⁷⁴ Plutocracia, *Breve Diccionario Político*, URSS, Editorial Progreso, 1983, p. 341.

⁷⁵ K. Marx, y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, URSS, Editorial Progreso, 1990, p.28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

además, hasta su formato y tamaño son útiles para el nuevo mensaje que se pretende dar, así como su iconografía original o transformada, parodiada, ridiculizada o exaltada. Tan cotidianas para nosotros son tales imágenes que, basta caminar por el mercado para ver billetes de juguete en un puesto o local, basta internarse entre la marcha de una manifestación para recibir de un inconforme, una réplica de billete retrabajada, basta pasar por la entrada de algún local comercial o teatro para recibir de igual forma, un billete transformado, basta con mirar el periódico, la televisión, los libros de arte, para encontrar dinero transformado, sin cavar fosas para sacar el tesoro, los billetes falsos al igual o más que los reales, están a la vista al portador.

De la utilización del dinero como bien de intercambio comercial, se traslada la imagen del billete a otro campo, es ya un instrumento de ridiculización o resignificación lúdica, las relaciones sociológicas le encuentran otra utilidad, aplicada también en el campo del arte, puesto que en esa otra utilidad se basa la transformación del billete como objeto en el proyecto del Libro Alternativo.

Conclusión del capítulo 1.

La trayectoria del papel moneda en México vista en este capítulo, desde el primer intento hecho para introducirlo en la economía mexicana, presenta una intención ulterior, más allá de la simple transacción económica, y estrechamente relacionadas, presenta también una serie de problemas que tienen su origen en la estrategia política.

Como preámbulo, la historia y desarrollo del papel moneda mexicano, se ha visto rodeado de condiciones adversas de orden político, social y necesariamente económico, ante los obstáculos surgidos de esas condiciones, se ha pretendido que tenga una carga iconográfica e ideográfica como medio de autenticación.

Primero Agustín de Iturbide que, como primer emperador del Imperio mexicano, debía destruir cualquier tipo de relación que ligara

al naciente imperio del reino español, ordenó imprimir billetes por dos razones fundamentales:

1. los once años de guerra contra España mermaron la economía del país e Iturbide buscaba echar a andar el aparato monetario mediante el billete, haciéndolos circular y atesorando las reservas metálicas en oro.
2. la economía es independencia, entonces Iturbide deslinda el vasallaje de México a España de forma iconográfica; poniendo en circulación los billetes con el emblema que representaba a su imperio, el águila coronada, que también representaba poder, emblema que también representa la ascendencia americana de los mexicanos, deslindándose totalmente de su ascendencia europea.

En condiciones políticas similares, se realizaron varios intentos más, Maximiliano de Habsburgo también lo intentó, obviamente con la simbología y diseños propios de su gobierno, pero quien dio la estabilidad a la billetística mexicana fue el General Porfirio Díaz, tras instaurar la República a la caída del Imperio de Maximiliano, durante sus 34 años de gobierno.

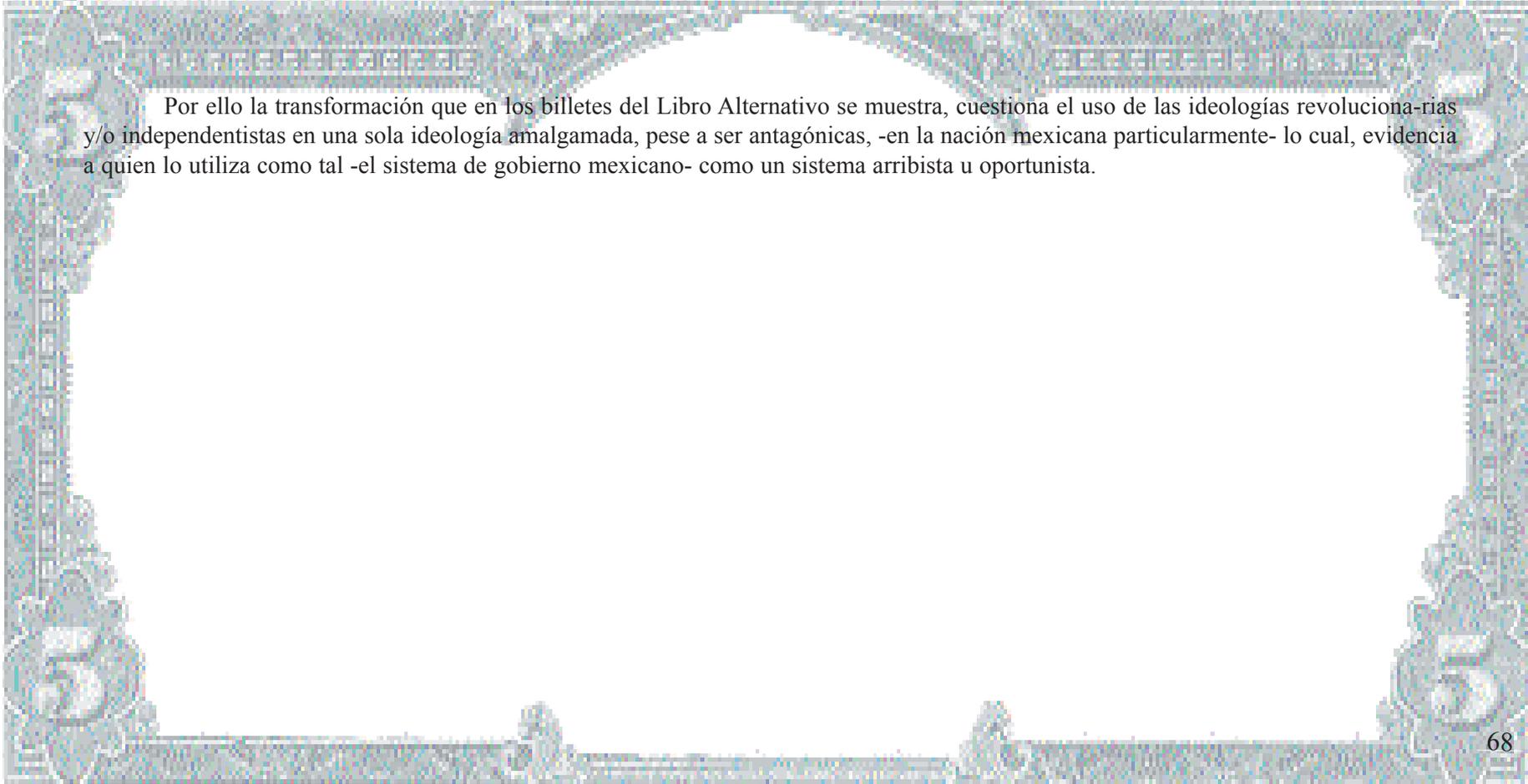
En este punto de la Historia, lo que hace evidente que la lucha por el poder político está visualmente representada por la situación económica, es la aparición de los billetes emitidos por cada facción en lucha durante la revuelta armada denominada como Revolución Mexicana -siendo que quien emitía papel moneda, tenía respaldo metálico en oro y dominaba la zona donde circulaba su dinero, puesto que muchas emisiones eran locales o estatales-, así villistas, carrancistas, zapatistas, obregonistas o gobierno federal presionaban al enemigo con las armas y con decretos y anulaciones a nivel económico, donde no hay que olvidar que las distintas emisiones principalmente servían para allegarse impuestos de guerra con los cuales sostener la lucha revolucionaria.

Sobre la trayectoria del billete mexicano descrita en este capítulo; la descripción hecha de los acontecimientos que lo rodean se basa

en información oficial, y como contraparte, es decir; información no-oficial se encuentran recopilados también en el capítulo, pero desgraciadamente en menor cantidad, sobre los acontecimientos que causaban alguna especie de conflicto entre lo oficial y no-oficial, la solución fue redactar ambas descripciones del mismo hecho, para no hacer una descalificación de contrapartes; como el caso del General Francisco Villa y sus billetes, acontecimiento que para la historia oficial representa un hecho de consecuencias irresponsables, concepción que se enseña en las escuelas primarias y toda la población tiene como verdad absoluta la irresponsabilidad del General Francisco Villa; como contraparte, está incluida en el capítulo, la descripción del hecho realizada por John Reed, que acompañando a Villa en sus campañas en el norte del país, recopiló un bitácora periodística que posteriormente publicó con el título de *México Insurgente*.

La cuestión de haber trabajado la sección del Banco de México en el capítulo con información oficial le confiere al mismo hasta cierto punto, una subjetividad que no necesariamente intencionada, pero el hecho de que el Banco de México sea una institución oficial, necesaria y hasta inevitablemente requería de información oficial, publicada por la misma institución, la cual describe su historia, sus necesidades y problemas desde el punto de vista oficial. La información en ocasiones no requiere de una contraparte no-oficial, como los nombres de presidentes del Banco o fundadores, año de establecimiento o fechas de implementación de normas y reglamentos o emisiones, puesto que por cualquier vía, son datos fácilmente comprobables.

Sobre la designación de imágenes para cada pieza, obviamente no es una cuestión aleatoria, la exaltación a los héroes de Independencia en cualquier nación, significa en primer lugar la independencia política y la cuestión de la autodeterminación, por lo cual, es el único acontecimiento en el cual, bajo el argumento de nacionalismo, cualquier gobierno o movimiento aspirante al gobierno, legitima cualquier acción; la independencia, con el cambio de administración le quita a unos el poder para otorgárselo a otros de procedencia local, por lo demás, es el único cimiento útil de autenticación para cualquier movimiento y es utilizado en casi todos los billetes del mundo en algún momento de la historia del país correspondiente, valiéndose no sólo de los héroes, sino de escenas de actos de trascendencia crucial para un rumbo determinado en la nación.



Por ello la transformación que en los billetes del Libro Alternativo se muestra, cuestiona el uso de las ideologías revolucionarias y/o independentistas en una sola ideología amalgamada, pese a ser antagónicas, -en la nación mexicana particularmente- lo cual, evidencia a quien lo utiliza como tal -el sistema de gobierno mexicano- como un sistema arribista u oportunista.

Capítulo 2. Libro alternativo.

La verdadera escritura tiene una historia de 6000 años aproximadamente, que empleaba un lenguaje ideográfico; y jeroglíficos; que se trataba de un lenguaje basado en trazos, dibujos de tipo realistas, simulando la silueta de animales, plantas u otra clase de objetos, de éste modo; el sentido de la escritura se ha desarrollado muy estrechamente relacionado a la evolución del arte; la escritura surge primero como representaciones dibujísticas, los caracteres ideográficos, se asemejaban a la escritura china, que “se halla impregnada de un sentimiento estético”⁷⁷ .

Los caracteres jeroglíficos subsistieron casi hasta los comienzos de la era cristiana, cuando fueron sustituidos por la escritura alfabética conocida gracias a los griegos y en su forma conocida como copta, es decir; egipcia, apta para un idioma más evolucionado.

Al cabo de un milenio se creó una escritura cursiva, con caracteres que dejan de semejar objetos, puesto que se crea un conjunto de signos más abstractos; dejan de ser reconocibles e identificables como elementos figurativos que satisfacen la necesidad de una escritura más fluida, donde cada signo obtiene un valor individual.

⁷⁷ Hipólito Escolar, *De la escritura al Libro*, España, 1976, p.22.

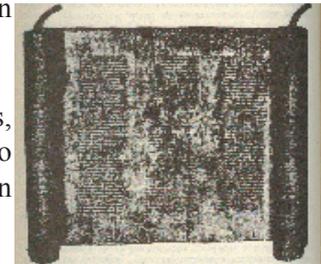


Fig. 2.1. Rollo de papiro con escritura griega.

En el Cercano Oriente surgió una evolución de la escritura que partía de los principios del lenguaje sumerio y acadio, hasta ser en sí lo que se conoce como escritura cuneiforme, de significados aún menos concretos y más abstractos, por basar su fundamento a un principio silábico.

Dos milenios después se produce la invención del alfabeto también en el Cercano Oriente, constituido por una escritura fonográfica basada en la descomposición de las palabras hasta sus elementos más básicos: las letras; de trazo simple y abstracto, en un número de caracteres de apenas veinte elementos.

La historia del libro se extiende sobre un período de más de 5000 años, aunque “de los dos primeros tercios de este período restan sólo escasos y dispersos hechos que puedan servir a quien intente hacerse una idea de la situación bibliográfica de esos tiempos remotos”⁷⁸, el libro se ha erigido como el vehículo, el instrumento perfecto, el objeto comunicante de ideas, y el poseedor del conocimiento.

El nacimiento del libro tiene su origen con la más extensa diversidad de formas, desde los rollos, papiros, tablillas de arcilla y de madera, pasando por el códice, el hueso, y los muros, hasta los libros encuadernados como hoy día se conocen; hechos a mano y escritos a mano, los manuscritos fueron superados con la invención de la imprenta de tipos móviles metálicos en Alemania, por Johann Gutemberg alrededor de 1439, pero ya en el siglo II “el sistema de producir ejemplares de un libro por medio de la impresión fue descubierto, al igual que la fabricación del papel, en China”⁷⁹, los chinos contribuyeron en gran medida al desarrollo de las artes gráficas, así como al proceso de fabricación de libros “en su forma moderna: un texto impreso con tinta negra sobre papel blanco”⁸⁰, incluso la invención de los tipos móviles se debe a los chinos (aproximadamente 400 años antes que Gutemberg) que es atribuido a Pi Sheng alrededor del año 1040. “Sheng modelaba los tipos en arcilla, uno por uno, y luego los cocía para endurecerlos, la forma que se deseaba

⁷⁸ Svend Dahl, *Historia del Libro*, Ediciones Altaya, Barcelona, 1997, p.11.

⁷⁹ *Ibid.*, p.90.

⁸⁰ Hipólito Escolar, *op. cit.*, p.49.

imprimir era armada tipo por tipo sobre una base cubierta con cera caliente. Al enfriarse, la cera se endurecía y los tipos quedaban unidos y fijos⁸¹; sin embargo, ésta técnica no tuvo una amplia aplicación, debido al gran número de signos empleado por los chinos, ya que se necesitan de 4000 a 5000 signos diferentes para poder componer un libro corriente. Con técnicas de grabado en piedra, y más tarde con páginas grabadas en madera, con signos en relieve, los chinos trabajaron, hasta llegar a los tipos móviles metálicos de la imprenta del ya citado Johann Gutemberg, luego, Gutemberg perfeccionó la técnica, fabricando los tipos móviles en plomo, que eran obtenidos de un molde hecho en bronce fabricado por él y con la introducción del uso de prensas como medio de impresión, le permitió imprimir libros en un volumen de hasta 300 ejemplares; la utilización de los tipos móviles metálicos “le permitieron a la imprenta alcanzar dimensiones de industria”⁸², los libros eran impresos y encuadernados bellamente con hierros y cubiertas de piel, con lo cual dieron lugar en el siglo XV, al florecimiento del mismo. Después de que Gutemberg imprime la Biblia de Maguncia o también llamada la Biblia de 42 líneas, por estar compuesta cada página de 42 líneas de escritura impresa, Peter Schöffer imprime el Salterio, un libro que contiene los Salmos en el año de 1457, donde son presentadas las iniciales que antes eran elaboradas a mano, totalmente realizadas en grabados e integradas a la composición tipográfica; mediante tal proceso, es como el arte entra totalmente en el proceso tipográfico.

Existieron también muchos intentos para introducir el grabado en cobre dentro de los procesos de impresión; como en la edición de Dante de 1481, y con muchas dificultades para imprimir (ya que en el grabado en cobre la zona de impresión se localiza en el surco; y en el grabado en madera, como en los tipos móviles, la zona de impresión está en la superficie)

⁸¹ El maravilloso mundo de la tecnología: la imprenta, T. V, México, 1980, p. 13.
⁸² *Ibid.*, p.24.

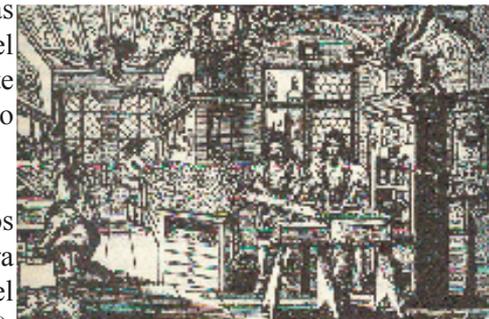
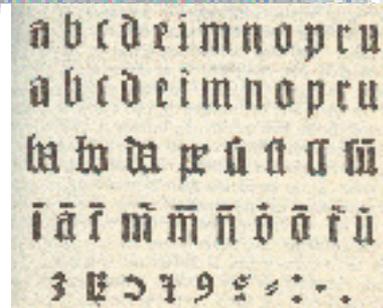


Fig. 2.2. Tipos de Gutemberg e imprenta del siglo XVII.

introducirse junto con la xilografía, en los libros impresos durante los siglos XVII y XVIII. Las letras capitulares con diseños complicados y ornamentos barrocos, invaden al libro un siglo después, también se inventan, gracias a Didot en Francia y Bodoni en Italia; los tipos móviles del “nuevo estilo”, mientras William Blake se encarga de crear un libro realmente único, en el cual; él mismo interviene como poeta, ilustrador e impresor.

Los libros, posteriormente “amenazados por la inminente industria”⁸³ fueron perdiendo su carácter majestuoso, cediendo lugar las cubiertas de piel y metal, a las cubiertas de papel y cartón, en pos de un mayor tiraje de impresión.

Después de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución de 1917 aparecieron ediciones de concepción nueva; apelando a la voluntad de renovación como principio fundamental. La tradición y la innovación se ven fundidas en una nueva orientación del arte del libro, llevadas a cabo en un movimiento: el constructivismo, que ve su etapa de mayor desarrollo en la década de los 20, más concretamente de 1920 a 1929, con una fundamentación basada en la utilidad por encima de la plasticidad; reivindican la belleza perdida del libro; así bajo este planteamiento, proponen, no “arte”, sino construcción de la página impresa, no “adorno”, sino composición con caracteres de distintos tamaños, con orientaciones diferentes de los renglones y reintroduciendo la utilización del color rojo en la impresión con tinta negra.

En los últimos años, la significación que tuvieron los libros “incunables” del siglo XV se recobró “y lo mismo atrajeron artistas plásticos que editores independientes en los años ochenta del siglo XX”⁸⁴.

A partir de entonces, el libro aborda nuevos caminos, y tiene nuevas características y posibilidades, desde la perspectiva de

⁸³ Raúl Renán, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, UNAM, México, 2ª. Edición, 1999, p.9.

⁸⁴ *Ibidem*.

Ulises Carrión, el libro deja de ser libro, para transformarse en una obra plástica, ahora es llamado arte nuevo o libro alternativo, tras ser despojado de su primordial función: la de comunicar ideas escritas, la principal intención es ubicarlo en una nueva función, que es la de convertirse en un objeto de arte, puesto que deja de ser el receptáculo de una obra literaria solamente, para ser “considerado como una realidad autónoma, que puede contener cualquier lenguaje (escrito), no sólo el literario”⁸⁵.

Los artistas y editores independientes transformaron el libro en el objeto artístico porque, además de mutar la facultad de comunicación que le era propia, se han encargado del proceso total de creación del mismo, es decir; de la total elaboración del libro, desde concebir las ideas, hasta su impresión y encuadernación.

Con tales transformaciones, el libro supone en sí mismo, un nuevo vehículo de comunicación, también un nuevo lenguaje, que parte desde la elección de los materiales a emplear, hasta la producción final, como emisor de su mensaje, que es un nuevo mensaje que emplea nuevos signos.

Los materiales en sí mismos son ya elementos comunicantes (los soportes de un libro alternativo son tan variados como las necesidades del mismo, puede utilizarse papel, si es requerido; madera, metal, hueso, piel, agua, cualquier elemento que satisfaga sus necesidades comunicativas), “un papel transparente comunica transparencia, si el papel es áspero, comunica aspereza. Un “capítulo” de papel vegetal, [...]da un sentido de niebla[...]y esto ya es algo que puede ser utilizado como elemento comunicante”⁸⁶. Parte del lenguaje de los materiales, como nuevos elementos comunicantes, también se establece en los caracteres a emplear y en los espacios, puesto que sirven más como elementos plásticos, como elementos visuales, que como comunicantes de ideas escritas; puesto que ostentan la

⁸⁵ Ulises Carrión, *El arte nuevo de hacer libros*, El Archivero, México, 1988, p.2.

⁸⁶ Bruno Munari, *Un libro ilegible* [-----] p. 221.

nueva función de comunicar espacios, comunicar ritmos; que conllevan otro tipo de mensaje. Los espacios en la poesía, son un elemento útil y necesario para la construcción de la misma, en el nuevo libro o libro alternativo, se retoman los mecanismos de la poesía, su tipo de construcción, “la introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literariamente incalculables”⁸⁷ , dentro de la función de comunicar de los materiales, los formatos de página también comunica, “una serie de páginas todas iguales comunica un efecto de monotonía, páginas de diferentes formatos son más comunicativas. Si los formatos están organizados de forma creciente o decreciente [...] se puede obtener una información visual rítmica”⁸⁸, pues el paso de páginas se desarrolla en el tiempo, respondiendo a un ritmo visual- temporal, papeles alternados de colores acentúan el efecto rítmico, cortes verticales, horizontales, diagonales, modifican la composición. Al igual que los espacios y formatos, el lenguaje es un transmisor de ideas, es decir; de imágenes mentales y esta transmisión de ideas responde a una necesidad de comunicar algo, siempre tiene esa intención de comunicar y no de transmitir esa idea mental; por ello, en el libro alternativo se utiliza un lenguaje ya existente o se recrea un lenguaje nuevo que responda a sus necesidades. El pensamiento es sucesivo, porque las operaciones de la naturaleza son sucesivas, la transformación de fuerzas de “agente” a “objeto”, que constituye los fenómenos naturales, ocupa un tiempo. Por lo tanto, una reproducción imaginaria de ellos requiere el mismo orden temporal⁸⁹ para formar una secuencia de signos de orden espacio- temporal que transmiten una idea que más que ser una codificación al lenguaje escrito; sea una codificación al lenguaje plástico, “para poder manifestarse él mismo concretamente, el lenguaje necesita volverse primero abstracto”⁹⁰.

Ahora bien, sobre la base descrita de que los materiales y el lenguaje del libro alternativo es materia extraordinariamente flexible, por su variedad de posibilidades, según sus necesidades, la lectura del libro también es muy variada.

⁸⁷ Ulises Carrión, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁸ Bruno Munari, *op. cit.*, p. 222.

⁸⁹ Véase *Los caracteres de la escritura china como medio poético*.

⁹⁰ Ulises Carrión, *op. cit.* p.12.

“Para leer el arte viejo basta conocer el abecedario”⁹¹, pero la lectura del libro alternativo o “arte nuevo” es distinta, un libro convencional como cualquier otro, se lee de la misma forma, siguiendo el mismo patrón espacio- temporal, según las reglas y normas del lenguaje escrito convencional; el libro alternativo requiere su propia lectura, cada libro es distinto, que necesita ser comprendido y abordado de una forma diferente, según las condiciones que le son propias a cada uno, el lector requiere de percibir, conocer secuencialmente su estructura para poder leerlo, según sus materiales, signos, caracteres, ritmos, lenguaje y estructura. El libro, a través de la historia, ha servido como la presentación de un texto, pero en los “otros libros” se toma la página como espacio visual y la letra como plástico, liberándolo de un orden y progresión fijos, explorando con nuevos materiales duraderos o efímeros⁹², el valor del libro alternativo no radica en el material o la técnica solamente, sino en la originalidad del proyecto que lo compone.

2.1 Antecedentes generales del Libro Alternativo.

En 1908, los artistas de todo el mundo fueron convocados para que, por medio del correo, se enviaran entre sí sus obras. En 1968 el Museo Art y Project de Ámsterdam comienza a exponer trabajos de artistas conceptuales, quienes los enviaban por correo, tanto en los muros como en una carpeta de 27 x 43 cm que se podía doblar y guardar en un sobre de uso convencional.

La época posterior a 1914 representa “la marcha triunfal de la técnica [...] la artesanía del libro ha pasado a ser una industria, pero no ha llegado a ser desplazada totalmente por ella”⁹³, que a pesar de las destrucciones y atrasos de dos guerras mundiales, no ha detenido su desarrollo. Casi en su totalidad, la industria ha realizado la impresión y composición mecánica de los libros; sin embargo, aún se presentan trabajos que requieren de la composición manual “y aunque los talleres de encuadernación emplean en gran medida maquinaria, también es preciso lo que antes se conocía como encuadernación artística y que tan sólo puede realizarse a mano”⁹⁴.

⁹¹ *Ibid.*, p.18.

⁹² Véase -----*Editoriales Alternat.*

⁹³ Svend Dahl, *op. cit.*, p. 260.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 261.

Existen diversos métodos para realizar las impresiones de libros que, pueden llegar a imprimir más de 20,000 impresiones en una hora, tales como el offset, con imágenes policromas idénticas a una fotografía, contra estos métodos mecánicos de impresión, de los cuales, la mayoría se basa en la fotoquímica, los antiguos métodos de impresión e ilustración no pueden competir, “el grabado en madera, sin embargo, ha comenzado de nuevo en nuestros días ha tener importancia en un campo limitado, porque hoy como en los siglos pasados es la forma ilustrativa que casa mejor con la imprenta”⁹⁵. En un amplio número de países, diversos artistas retomaron el grabado en madera para realizar la ilustración de la misma forma como se ilustraron los incunables, pero con un estilo artístico más personal, algunos artistas también se dedicaron al aguafuerte y la litografía para los mismos fines, aunque difícilmente alcanzaron resultados totalmente homogéneos, por ser métodos de impresión distintos al de la imprenta. Las publicaciones hechas por los artistas aparecen en los antecedentes de la Historia del Arte gracias a los futuristas, puesto que el pensamiento del movimiento futurista apelaba a que la creación de un libro de artista constituía en sí una obra de arte. Filippo Tommaso Marinetti publica en 1909 el manifiesto futurista en “Le Figaro”, en el cual hizo que se gestaran ideas cuya culminación fue una crisis en el pensamiento. El manifiesto es un análisis temporal de la materia, es el cambio por el cambio⁹⁶, Marinetti apela posteriormente a la visualidad de la página con el uso de todos los recursos tipográficos: en el libro “Zung- Tumb Tumb”. Mientras, en Rusia, siete años después de consumada la Revolución, los futuristas rusos experimentan con el uso de la tipografía y el libro, basándose en el principio de la libertad creadora al servicio de la cultura proletaria para crear una nueva sociedad.

El Lissitzky y Vladimir Maiakovsky proponen en 1923 la localización y entonación de lectura de poemas, con el libro “Para leerse en voz alta” que contenía trece poemas de Maiakovsky con diseño tipográfico de Lissitzky.

La precisión en la disposición de la tipografía, el fotomontaje como sustituto de la ilustración demasiado elaborada y la reforma de los cánones académicos referentes a la estética, fueron el arranque en la URSS para revolucionar la antigua estructuración del

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 261-262.

⁹⁶ Véase *Editoriales Alternat*.

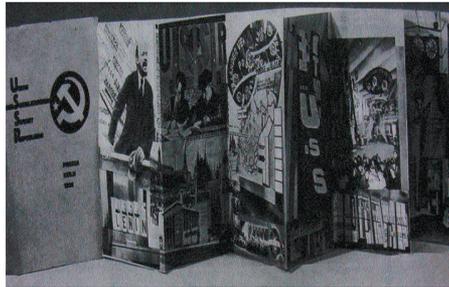
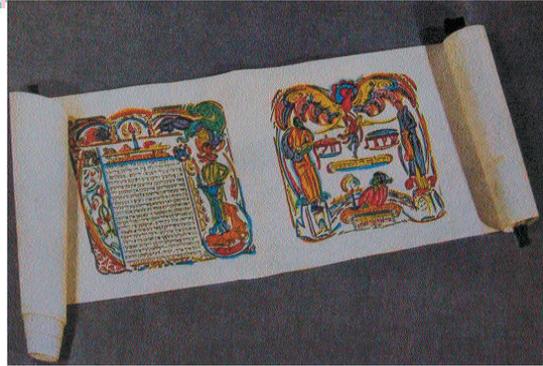


Fig. 2.3. Distintos tipos de libro elaborados por Lissitzky.

libro, principalmente por A. Rodtchenko, quien realizó maquetas a las obras de Maiakovsky. Otro ruso, S. Telingater, combinó la construcción pura de Lissitzky con el fotomontaje.

También con tendencias innovadoras, se proponía que el libro aspirara a construir un objeto de belleza, de adorno, que al mismo tiempo fuera tradicional y novedoso; esto se intentaba utilizando las nuevas técnicas de edición, así inició la carrera triunfal de la ya mencionada técnica del offset. A mediados del siglo XX, comienza la búsqueda de la unidad en el proceso de la edición, donde los ilustradores tratan de concebir de manera personal la presentación artística del libro en todas sus partes: desde la portada, la encuadernación, e ilustración de los textos, así como subtítulos y viñetas.

El libro de artista, en su forma de producción heterogénea, se remonta a la década de los 30, a mediados de ésta década, Georges Hugnet se encargó de encuadernar los poemas-objeto que realizaron los surrealistas, así transformados, Hugnet los bautizó como libros-objeto, que en su mayoría “son fruto del encuentro entre el escritor -que provee el texto, en algunas ocasiones impreso sobre papel artesanal- y un artista que crea una envoltura-escultura para el libro”⁹⁷. Dentro de la misma corriente de los surrealistas, Marcel Duchamp, publica en 1934 *La Caja Verde*, bajo un pseudónimo, *La Caja Verde* era un contenedor, puesto que Duchamp colocó en la caja fotografías, diagramas, sobres; todo el material, incluyendo notas, que recopiló para la creación del *Cristal Grande*. *La Caja Verde* es en primera instancia el boceto para el *Cristal Grande*, que fue transformada en un libro-objeto con todos los materiales obtenidos, siendo en sí una obra independiente del *Cristal Grande*.

⁹⁷ Manzano, *Introducción a los libros de artista*, p.5.

2.1.1 Antecedentes del Libro Alternativo en el extranjero.

A raíz de la Segunda Guerra Mundial, los procesos de impresión progresaron de manera importante, especialmente el offset; procedimiento que fue empleado en las necesidades de papeleo y propaganda del ejército de los Estados Unidos, ya que los portaaviones norteamericanos, tenían instaladas máquinas de offset, para facilitar la impresión de documentos mientras se trasladaba la infantería de un sitio a otro, y en la etapa de posguerra, la economía de impresión de offset facilitó a las industrias y a los artistas, un medio barato y útil para trabajar.

Entre 1940 y 1947 los artistas que trabajaban en París se trasladan a Nueva York, aprovechando dichas posibilidades que estaba ofreciendo en el momento la técnica del offset.

En la década de los 50, Dieter Rot inicia la publicación de los libros de artista mediante la presentación de sus libros-objeto, Rot ve en la página y en el formato del libro, elementos muy flexibles y plásticos para la exposición de sus propuestas, que incluyen la destrucción del mismo libro.

El impresor-editor Muggiani, editó en Italia en 1952 un libro para niños de la experimentación de materiales, llamado *Nella notte buia* que contenía papeles de distintos colores y cortes diversos que cuando se pasaban, sus páginas formaban un paisaje nocturno.

En 1956, Dieter Rot presentaba *Kinderbuch* (libro para niños), un libro que consta de 28 páginas y formas geométricas, con impresiones de tipo a distintas planchas y cortado en dados y encuadernado con tornillos, el mismo año aparece *Picture Book*, que contenía páginas de plástico coloreadas y transparentes con agarraderas en forma de dado, donde el lector puede apreciar imágenes distintas que se forman al pasar las páginas. Los libros de Dieter Rot presentaban una gran variedad de combinaciones visuales, también experimentaba

con los materiales; desde los soportes, la impresión y la descomposición de la forma.

A principio de los 60, Erick Dietman y Marcel Broodthaers, deslindan las propiedades directas y principios del libro de su función, sus obras se encargan de despojar al libro de su funcionalidad, tales características son propias del Dadá. Así, el libro-objeto es más objeto que libro, acentuando sus características estéticas, (aspecto, material) por encima de sus características de contenido (texto, información), perdiendo así, su función de comunicación textual y exaltando sus funciones escultóricas o pictóricas.

Desarrollándose dentro de los movimientos vanguardistas de la década de los 60, Rot presenta ya al libro de artista casi como una obra escultórica, así el libro y el performance comparten la característica de transformar un soporte no-artístico (el libro o el cuerpo), en un medio de creación, cuyo valor no radica en el material o en la técnica, sino en la propuesta plástica; pues en el período comprendido de 1961 a 1970, Rot, recopiló y recortó libros y revistas alemanas, los recortes los humedecía y aglutinaba en una solución de agua, gelatina y especias para después “encuadernar” esta literatura salchicha en tripa de embutido. En el mismo año de 1961, Rot, encuaderna hojas de cuadernos para colorear, viñetas y recortes de periódico; tomados tal cual de los medios de comunicación masiva fueron encuadernados, numerados y firmados, descontextualizando así las funciones mismas de los medios masivos y del arte; estos libros, así eran de un espíritu neo-dadaísta, cada libro producido; era en sí un libro nuevo, puesto que las imágenes, dibujos y fotografías, no se repetían en cada libro editado.

Rot también produjo libros-escultura como *Bok 3b and Bok 3d*, que se componía de imágenes de dibujos animados dispuestos en una composición de arriba abajo y de abajo arriba perforadas, también experimentó con materiales y papeles de distinto tipo, tamaño y peso, como *Copley 1966*, encuadernado en una caja.

En el mismo período, los artistas Fluxus realizaban experimentaciones con la desmaterialización del objeto artístico; como

ejemplo, está el libro de Robert Rauschenberg titulado *Comida abundante para un pensamiento estúpido*, el cual estaba formado por tarjetas que eran enviadas hasta hacer desaparecer el libro. En esta etapa Roy Jonson retoma el arte correo (Art Mail) y en 1964 Dick Higgins funda Something Else Press, que se erige como la primera casa editorial de Libros de Artista en Nueva York, con el objetivo de producir obras adecuadas para librerías normales y llegar así a un número más amplio de lectores. La importancia que el amplio público representó para el movimiento, se ve ejemplificado en Grapefruit de Yoko Ono, que concretó las ideas futuristas de expansión alrededor del mundo, también en 1966 el norteamericano Edward Ruscha publicó un libro titulado *Todos los libros de Sunset Street*, libro para “público corriente” que contenía fotografías de un atardecer. En 1962, Ruscha ya había abordado el Libro de Artista de una forma distinta, pues publicó *Twenty-six Gasoline Stations*, que constaba de 26 fotografías de gasolineras, en una edición ilimitada y sin firma, con lo cual presenta su apoyo al principio mínimo de libro, pues se trataba de imágenes sin contenedor ni pretensión estética alguna. Al movimiento Fluxus se debe la democratización del arte desarrollado en Europa y Estados Unidos a partir de 1962 basados en el principio dadaísta que afirma, se debe abolir la distinción entre arte y vida cotidiana, rechazando la separación entre creador y espectador, olvidándose de la jerarquización en el arte, y es en los impresos y especialmente en el libro, donde encuentran el medio ideal para rechazar las concepciones aristocráticas del arte.

A pesar que la vanguardia de los 60 e incluso los movimientos surgidos de la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, abordan las propiedades del libro y desarrollan distintas posibilidades para su presentación artística, no existió fundamento teórico hasta 1970 con un ensayo del germano Celant sobre el tema y es hasta 1977 cuando se monta una exposición de Libros de Artista con una resonancia real a nivel internacional; presentada dentro del marco de la Sexta Documenta.

La aparición del Libro de Artista en los 60 y su desarrollo en los 70, converge con diversos factores ideológicos y tecnológicos, de los cuales, los proyectos artísticos tomaron posturas variadas para su explotación.

El desarrollo del Libro Alternativo, por su carácter de “obra editable” se enfrentó a los modelos elitistas del arte único, es decir; la pieza única que reposa sobre la premisa del “gesto creador” único, en esos años y contra tal premisa, se alentó la promoción de lo múltiple (grabados, objetos e incluso pinturas). Dense René adoptó el término de lo múltiple, con el cual se refiere a las obras que son consecuentemente reproducibles, pero por el carácter limitado de su tiraje, no pierden su definición de obras “originales”, se plantea así la voluntad de algunos artistas (como Fluxus) de dirigirse a un público más vasto, incluso medios masivos en plena expansión en esos años, es decir, utilizan el libro, pero también el disco, el cassette y el video, puesto que tales medios son altamente explotables, ya que su fabricación y distribución más convencional y altamente utilizable no requería del uso de fotografías o grabados originales, numeración o firma, por lo tanto su adquisición representaba un bajo costo económico y era de fácil circulación; de esta manera, el libro no necesitaba de la participación de las instituciones artísticas, como lo son los museos o galerías y utiliza medios de distribución totalmente ajenos al mercado del arte: librerías o vía postal, el Art Mail ya mencionado.

El offset y la copiadora, representaron para los artistas visuales de todo el mundo, una posibilidad muy accesible y económica para explotar el libro y sus formatos, por su carácter inmediato, por su portabilidad y fácil acceso. El libro fue la primera obra de “técnica mixta”, en la cual los artistas han sido calígrafos, encuadernadores, fabricantes de papel o iluminadores. La copiadora ha permitido a los artistas producir libros con imágenes a color, obteniendo nuevas posibilidades a partir de la experimentación, recurriendo a nuevas formas. La máquina de escribir y los estenciles también han contribuido a la creación de libros, de libros conceptuales, libros sin palabras, libros de narración visual, libros sólo de palabras. De la experimentación derivada de las posibilidades táctiles y visuales del libro como un objeto, en 1980 surgen los prelibros publicados por Danese en Milán. Los prelibros, básicamente son libros para niños, que mediante el tacto y la vista, se pretende captar la atención de los niños, invitándolos a familiarizarse con los libros aún antes de aprender a leer, desarrollan además las capacidades mentales y motrices de los niños, para crear una conciencia educativa tendiente a la lectura, despertar el interés por los libros desde temprana edad. Los prelibros pretenden ser simétricos, portada y contraportada ostentan el título de “LIBRO”, así, de cualquier forma que se tome el libro, siempre estará de pie, no existe un prelibro al revés.

El interior es también simétrico para que cuando, se tome el libro no importando la posición siempre tenga un nexo lógico. Estos libros pretenden ser estímulos visuales, táctiles sonoros, térmicos y matéricos⁹⁸. De estos libros, el niño recibe distintas informaciones a través de todos sus receptores sensoriales, y se encuentra frente a estos objetos que se llaman libros, donde cada libro contiene una información distinta, en función de los materiales que lo componen, colores, texturas, formas, etc.

El Libro de Artista se ha erigido ya como una corriente cultural irreversible, desde el punto de vista económico y artístico, en cuanto al artístico, la renovación es constante, contando con la participación de más artistas alentando la difusión y montando talleres de producción; en cuanto al económico, como obra de arte, algunos Libros de Artista han alcanzado precios muy elevados, como El Apocalipsis de San Juan, que fue publicado en París, anunciado como el más costoso; está compuesto de 250 hojas de pergamino (piel de cabra o cordero) que contiene un texto con caligrafía en negro, con títulos trabajados en oro, fue diseñado por Micheline Nicolas, ilustrado por Salvador Dalí, Bernard Buffet, entre otros, quienes trabajaron directamente sobre las pieles, la cubierta fue diseñada y elaborada por Salvador Dalí en bronce con joyería incrustada, clavos, dagas, tenedores, horquillas que simula un ruinoso crucifijo, edición única, fue valuado en 1,000,000 de francos o 200,000 dólares, su valor en la industria crece como lo demuestra el espacio reservado al Libro de Artista en la Feria de Frankfurt desde 1981.

2.1.2 Antecedentes del Libro Alternativo en México.

Durante la década de los 60, México dio los primeros síntomas de fracaso de un modelo económico implementado por Miguel Alemán. El llamado “milagro mexicano” se vino abajo hundiendo al país en “un creciente endeudamiento con la banca internacional, concentrando la riqueza entre la industrial trasnacional capitalista y la burguesía nacional”⁹⁹, lo cual generó una gran división económica entre la población, pobreza, marginación y brotes de descontento en los sectores más afectados, tales como obreros, ferrocarrileros,

⁹⁸ Véase Bruno Munari, *op. cit.*

⁹⁹ Cristina Rodríguez García, et. al., *El grabado: historia y trascendencia*, México, UAM,

campesinos, médicos, maestros y estudiantes universitarios que, ante tal situación se organizaron de modo independiente al Estado, para intentar cambiar la situación y lograr a la vez un marco de libertades democráticas. La Universidad fue el sitio principal de dichas movilizaciones “que canalizó el descontento generalizado de un amplio sector de la población a través de sus “voceros” los estudiantes, que se autoconsideraron como los representantes del “pueblo” ¹⁰⁰. A este intento de autogestión, el Estado respondió con una represión sistemática que fue lo que contribuyó de manera determinante a los hechos sangrientos de las manifestaciones estudiantiles del 26 de julio y 2 de octubre de 1968.

El 12 de octubre del mismo 68, se inaugurarían los XIX Juegos Olímpicos en México y la represión se llevaba a cabo para impedir que el descontento de dichos sectores de la sociedad, trascendiera al ámbito internacional.

La propaganda publicitaria comercial consideró provechoso importar o en su defecto, formar semióticos gráficos nacionales para crear toda una imagen comercial y patriota que optimizara las condiciones para la llegada de la olimpiada, con todo un programa ilustrativo que diseñara logotipos, mascota y señalizaciones para las competencias deportivas.

Los aros olímpicos y la paloma blanca de la paz, fueron las imágenes que más utilizó el sistema publicitario para ilustrar los juegos; sin embargo, el movimiento estudiantil también vio en aquellos símbolos, el medio adecuado para mostrar el descontento popular y exhibir la represión de que era objeto.

De forma conjunta a la militarización, el Estado organizó una serie de exhibiciones culturales, que atrajeron un grupo de artistas plásticos pro-gobiernistas que tenían como preocupación principal desmitificar la

¹⁰⁰ *Ibidem.*



Fig. 2.4. Cartel elaborado por el CNH, 1968.

“cultura del nopal” dejada por la Escuela Mexicana de Pintura, y no delatar la represión que se extendía sobre la sociedad inconforme.

Aquellos artistas colocados en la cúpula intelectual pretendían crear facciones que sólo compitieran entre la abstracción y el realismo o el figurativismo y el no figurativismo, mediante manifiestos en pro o en contra de tal o cual corriente.

Dentro de la clandestinidad, la gráfica comprometida del 68 como creación combativa y artística, se enfrentó a varias dificultades muy serias que tenían que superar a través de esa atmósfera de represión, ya que su preocupación principal era la de apelar a la conciencia de la población en general.

Durante el tiempo que duró el movimiento, escuelas como la Esmeralda y San Carlos funcionaron como centros de elaboración del material gráfico útil para difundir las consignas, demandas y comunicados del movimiento, donde participaron “desde los no expertos, hasta diseñadores y artistas profesionales”¹⁰¹.

El contenido de la gráfica del 68 se generó como panfleto gráfico de contenido totalmente político; llegó a ser una forma de expresión fresca durante el movimiento, que además daba unidad al movimiento, por medio del panfleto gráfico se denunciaba el ambiente de intolerancia institucional y disolución social. “Durante el Movimiento Estudiantil algunos artistas participaron en diversos actos solidarios, casi todos ellos actos acciones de pintura callejera”¹⁰².



Fig. 2.5. Cartel elaborado por el CNH, 1968.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰² Andrea Ferreyra (coor.), *Arteacción*, México, Impreso, 2000, p. 14.

El control gubernamental de los medios de impresión, provocaba el difícil acceso a la reproducción de carteles, volantes, pegas y propaganda necesaria, lo que obligó a los artistas militantes a hacer gráfica mediante “técnicas artesanales” como el mimeógrafo, xilografía, y grabado en linóleo, de esa manera, hicieron frente a la propaganda institucional difamatoria que se hacía contra el movimiento en prensa, cine y televisión.

Esta gráfica retomó la simbología de los juegos olímpicos, para decodificarla y devolverla con una nueva carga ideológica contraria a la que se pretendía dar, esto es, resemantizaron los símbolos y logotipos creados por aquella industria publicitaria norteamericana para desenmascarar la falsa olimpiada de la paz.

Durante la década de los 70, varios grupos se formaron, surgidos del Taller de la Gráfica Popular, la Universidad veracruzana, la Escuela Nacional de Arte Plásticas; tales como el grupo Suma, Mira, el TAI, Germinal, Tepito Arte acá, que apelaban al trabajo colectivo.



Fig. 2.6. Logotipo del grupo Tepito Arte Acá.



Fig. 2.7. Logotipo del grupo SUMA.



Fig. 2.8. X Bienal de París.

Es durante el movimiento estudiantil de 1968, con las características especiales de movilización social, que se hace un análisis de las circunstancias en que se da el mensaje de los centros de producción, el carácter de los productores, el tipo de soporte empleado y la circulación del mismo.

Quince grupos fundados a mediados de los 70 se establecieron sobre bases propias, con conceptos teóricos, plásticos o recursos técnicos muy diversos.

En 1976 se da el auge de los grupos, además que ese mismo año reciben la invitación a la Bienal de París y se da su reconocimiento público y se analiza la relación arte-política, arte-sociedad y arte-lenguaje. Mediante estas consideraciones comienzan a reordenar su plástica, como el caso del grupo Germinal, cuya labor colectiva fue guiada por la búsqueda de formas plásticas experimentales, quienes renunciaron a la producción de cuadros, para dedicarse a la creación de enormes mantas pintadas de estilo realista, cuyas imágenes retomaron la figuración usual de los medios masivos de comunicación. Suma, por su parte, retomó las calles como sitio de sus expresiones plásticas.



Fig. 2.9. Grupo Germinal.



Fig. 2.10. Taller de Arte e Ideología.



Fig. 2.11. Grupo MIRA.



Fig. 2.12. Grupo el Colectivo.

El trabajo de Mira, se adaptó para presentar en espacios cerrados, trabajos que mezclaban textos e imágenes en secuencias de índole didáctica, mientras que, otro grupo nacido en 1976 (Proceso Pentágono), abordaba conceptos político-estéticos, que experimentaban formas de expresión tridimensionales, que eran capaces de captar la atención de un público acostumbrado a la contemplación pasiva de las obras bidimensionales.

La escultora Helen Escobedo es nombrada coordinadora de la sección mexicana para la X Bienal de Jóvenes de París, decidió ampliar la selección al proponer obras colectivas en vez de individuales.

En 1978 se formó el grupo Peyote y la Compañía, que trabajó en las calles considerando la importancia de los objetos y la cultura popular, su trabajo se componía de montajes eclécticos, hechos con materiales de desecho y acciones efímeras.



Fig. 2.13. Grupo Peyote y la Compañía.

El período comprendido entre 1976 y 1983, al cual los críticos han llamado la “Edad de Oro” de lo que Raúl Renán denomina “los otros libros” puesto que en esos años es cuando florece el “fomento editorial que ve aparecer a los otros editores, produciendo con obstinación y energía las más variadas concepciones de los otros libros”¹⁰³, es también cuando los Libros de Artista tuvieron en México su época de desarrollo.

Básicamente, la generación de artistas del 68, es el punto de partida de dos corrientes que contienen características en común, el Libro Alternativo y el Performance, puesto que ambas posturas proponen la transformación de los soportes de la plástica, que parte de lo subterráneo de la normatividad académica, como ejemplo de “desacademización” del arte, J. Luis Cuevas, en 1976, sobre un soporte

¹⁰³ Raúl Renán, *op. cit.*, p.15.



Fig. 2.14. Grupo Proceso Pentágono, 1979.

de anuncio espectacular, monta su mural efímero, ironía que hace “referencia al agotado movimiento muralista”¹⁰⁴, según él.

Muchos de los artistas que participaron en la creación del Libro Alternativo en los 70, conjuntamente realizaban acciones de performance y partieron del trabajo de los grupos, como es el caso de Felipe Ehrenberg, que militó en el grupo Proceso Pentágono y que en 1970 se declara en Londres, obra de arte, presentando su cuerpo y en Brasil, con motivo del Salón Nacional de Arte Moderno, Antonio Manuel declara *Meu corpo e’ a obra* (mi cuerpo es la obra), fue rechazado por el jurado; sin embargo, Mario Pedroza afirmó que la propuesta de Antonio Manuel, era la cosa más revolucionaria que ha hecho la creatividad “Usted deshizo todo el reglamento del Salón, toda la burocracia del arte. Usted deshizo la mística, el mito de hacer arte...”¹⁰⁵ y después agregó: “los otros se quedan siempre en una especie de representación -es la representación de una idea. Usted hace la realización de una idea- una conclusión de una idea”¹⁰⁶.

1973 fue un año clave para los movimientos con relación al homenaje a André Bretón, Felipe Ehrenberg realiza la muestra “Chicles, chocolates y cacahuates”, en la Galería José María Velasco, donde se presenta como obra marcada por el conceptualismo, el arte-objeto, acciones y actitudes; en octubre, también muestra Ehrenberg, “Variedades garapiñadas”, acción participativa; en julio del mismo año, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, base del grupo Proceso Pentágono -junto con Ehrenberg- inician “A nivel informativo”, arte-objeto y acciones callejeras. Ehrenberg fue gran impulsor de la pequeña prensa elevándola al nivel de artesanía, también fundó otro grupo de trabajo colectivo, “Polígono” y fundó conjuntamente con otros artistas Beau Geste Press, entre ellos, Martha Hellión, que permitió publicar y editar libros, entre los cuales se encuentra el de Ulises Carrión, fomentando Fluxus y Flux Shoe, base de movimientos vanguardistas.

¹⁰⁴ Andrea Ferreyra, *op. cit.*, p.13.

¹⁰⁵ *Ibid*, p.14.

¹⁰⁶ *Ibidem*.



Fig. 2.15. Felipe Ehrenberg.

Un trabajo notable de Ehrenberg, por su originalidad, que aparece en el Guinness Book of Records, es el haber impreso en un ferrocarril (iba de Londres a Edimburgo) un libro memorial con el insólito nombre de Edición del centenario de Thomas Alva Edison. Ésta publicación reunió las opiniones, expresiones y ocurrencias de los 108 artistas mundiales que viajaban invitados al Festival de la Música Experimental Ices, celebrado en 1972, en Edimburgo.

Al volver a México, construyó un mimeógrafo de madera, retomando la idea de la construcción del modelo original Ciclostyle. Sus obras eran ilustradas, impresas, formadas y editadas por él, llevando sus enseñanzas de la pequeña prensa a todos lados como herramienta política y cultural.

Es autor de la máquina portátil de imprimir, ejerciendo “el oficio de impresor en la verdadera y legítima prensa manual”¹⁰⁷, fundamento necesario para la creación de los Libros Alternativos.

Así como existió el trabajo de los grupos, también sobresalió el trabajo individual, como el de Marcos Kurticz que desarrolló acciones, instalaciones y performance, desde la segunda mitad de los 70, Kurticz realizaba acciones rituales muy integrados a la vida cotidiana, por sus conocimientos, comienza a laborar para un trabajo editorial en el Fondo de Cultura Económica, iniciando un proceso de encuentro con el género libresco; fue “artista de triple cause: plástico, gráfico e impresor”¹⁰⁸, en sus libros se encargaba de representar ideas mediante fábulas, que ilustraba él o su hija Anna, también presenta libros únicos y efímeros, mediante actos histriónicos o histriónico-funambulescos -tal vez como una manera de unificar los conceptos libros-performance-. Los “libros-performance” más representativos de Kurticz, son: La rosa de los vientos, realizado en el Museo de Arte

Medano, imprimiendo con las

¹⁰⁷ Raúl Renán, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

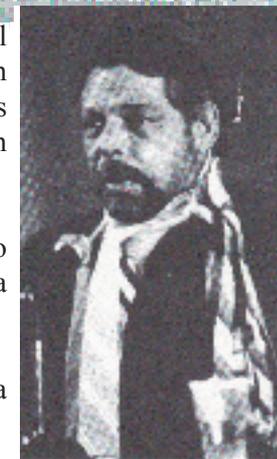


Fig. 2.16. Felipe Ehrenberg.

partes del cuerpo humano, pliegos de papel que hacen el libro humano; Acción al mediodía, impreso en Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en el cual, el hombre nace del libro y surge para derramar tinta mensajera sobre todo el papel blanco y La muerte de un impresor en el Auditorio Nacional, que dramatiza la pasión del oficio de imprimir y la persecución del oficiante hasta su ejecución porque ha de nacer otra vez, se ha llamada a Marcos Kurticz, el hombre libro o el libro personificado.

Martha Hellión, por su parte, ha contribuido a la difusión e impresión de libros de artista, como cofundadora de diversas editoriales para estos libros, quien además se vio profundamente influida por Ulises Carrión, cuando él radicó en Holanda con quien impulsó la exhibición de libros, así como su edición, Carrión, autor de El arte nuevo de hacer libros, también influyó en Hellión cuando es fundado “El Archivero”, espacio creado por un grupo de artistas, incluida Hellión, proyecto también para fomentar la exposición de libros de artista; su primer exposición se realiza en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, es heredera de las bases plásticas y teóricas de Ulises Carrión, ha pretendido unificar la corriente de los libros desde los 70, hasta la actualidad, apelando a las inagotables posibilidades de creación ofrecidas por el libro. Su afán de unificar los libros en un solo movimiento ha llegado hasta la actualidad, en 1999, realizó una exposición de “Libros de Artista”, Hellión fue la curadora, montada en la Biblioteca México.

Por otro lado, con motivo de la conmemoración en Maguncia del nacimiento de la imprenta, en Valencia, España, se realizó una serie de exposiciones, la razón de ubicar esta serie de exposiciones internacionales en la sección de los antecedentes en México se debe a que en estas actividades participó una cantidad considerable de artistas mexicanos conjuntamente con los artistas españoles; tales



Fig. 2.17. Marcos Kurticz, La víbora que camina.



Fig. 2.18. Marcos Kurticz, Tres serpientes verdes.

actividades bajo el título de “Gutenberg 2000” que conmemoraban mediante objetos y textos con base principal el papel y la tinta, tuvieron la participación de los otros libros.

Las actividades realizadas mediante el Libro Alternativo entre México y España cuenta con más de 10 años con la visita del Dr. Daniel Manzano a la Universidad Politécnica de Valencia, que tenía como base principal, la realización de libros, partiendo del “interés común por el grabado y por la imagen impresa”¹⁰⁹, de aquella visita surgió la muestra coordinada por Daniel Manzano denominada “encuentro de dos mundos. Obra Gráfica Monumental”, en la cual participaron muchos artistas-profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, expuesta en la Universidad Politécnica de Valencia en 1992 con motivo de la celebración del V Centenario del “encuentro de dos mundos”. Con esa muestra la relación académica y cultural se estrechó “entre dos centros homónimos: la Escuela de San Carlos Mexicana y la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia”¹¹⁰.

“Encuentros en el Zócalo” fue la muestra que respondió al trabajo coordinado por Daniel Manzano por parte de la Universidad Politécnica de Valencia, en la cual los artistas-profesores de la Politécnica de Valencia trasladaron “su obra gráfica a la Universidad mexicana”¹¹¹.

A partir de entonces el intercambio entre ambas Universidades ha sido productivo, de este intercambio han partido artistas-profesores mexicanos a Valencia como Pedro Ascencio, Ma. Eugenia Quintanilla, entre otros.

¹⁰⁹ José Manuel Guillén (introducción) , *Libros alternativos, los otros libros*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 7.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹¹¹ *Ibidem.*



Fig. 2.19. Daniel Manzano.

Así, los libros alternativos se presentaron en una exposición titulada “mirar y tocar” en la sala de exposiciones Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia donde las propuestas producto del Seminario Taller del Libro Alternativo”[...]son verdaderamente excepcionales en cuanto a forma y contenido, ya que en ellos se replantea el concepto de libro como un todo único, con una secuencia espacio-temporal¹¹².

En el Seminario Taller de Investigación y Producción del Libro Alternativo la idea principal que se impulsa es la de mantenerlo como espacio de investigación y producción donde puedan elaborarse “libros que no respondan a una necesidad del mercado, [...] que estos sean producto de una necesidad de expresión y experimentación visual”¹¹³. De tal manera se ha mantenido el Seminario Taller como un espacio de creación de objetos con una amplia diversidad de propuestas y proyectos que: están dispuestos a emprender el camino de la reflexión creativa en los procesos plásticos con el fin de desarrollar una actitud libre como elemento vital dentro del proceso creación-recreación de la propia sensibilidad ¹¹⁴.

Actualmente se lleva a cabo el X Seminario Taller del Libro Alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, a cargo del Dr. Daniel Manzano Aguila, en el cual se desarrolla una diversidad de piezas plásticas en base al principio estético del libro bajo fundamentos plásticos y teóricos mantenidos como idea principal desde hace más de 10 años.

¹¹² Daniel Manzano, (introducción) , *Libros alternativos, los otros libros*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p.14.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁴ *Ibidem.*



Fig. 2.20. Daniel Manzano.



Fig. 2.21. Daniel Manzano, X Seminario Taller de Libro-Alternativo.



Fig. 2.22. X Seminario Taller de Libro-Alternativo.



Fig. 2.23. Daniel Manzano, X Seminario de Libro-Alternativo.

2.2 Características y definiciones del Libro Alternativo.

Las características que pretenden dar un sentido de clasificación a los libros alternativos son muy variadas. Raúl Renán le otorga una “doble dimensión, la del conocimiento y la de la reciprocidad”¹¹⁵, y todo lo que implica ésta doble dimensión: diseño, producción, divulgación y adquisición, “el libro es conocimiento. Es reciprocidad, posibilidad de libre y fundamental intercambio”¹¹⁶. Todos estos aspectos, básicamente se refieren a un sentido de correspondencia comunicativa con el lector; puesto que los aspectos visuales, plásticos, de materiales y de contenido son muy variados, dependen de la intención que pretende el autor enviar al lector mediante el libro “sus señas

anárquicas principian con las fuerzas que los generan. Es decir, sus autores”¹¹⁷. Renán expresa que el libro alternativo tiene una

¹¹⁵ Raúl Renán, *op. cit.*, p.7.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.14.

personalidad distinta a la de los libros convencionales, además suele estar distante de su modelo original, es decir, visualmente el libro puede tener cualquier forma, incluso aquella que deje totalmente de parecer libro.

Todas aquellas obras que no cumplan con las condiciones o características que requiere la industria editorial convencional.

Las características visuales y materiales del Libro Alternativo, son difícilmente clasificables, pero existen algunas características que tienen en común los Libros Alternativos que los distinguen de los libros tradicionales, algunas de ellas corresponden al proceso de elaboración y algunas pueden mostrar modificaciones debido al espíritu cambiante del libro mismo. Estas son las características:

-El artista se convierte en el responsable de todo el proceso de impresión del libro, es responsable de la edición, encuadernación, elección de materiales o incluso la fabricación de sus propios materiales (como sería la elaboración de papel artesanal).

-El Libro Alternativo puede llevar texto o no, según sus requerimientos, según su mensaje o intención, el texto, en estos libros no es la base principal del producto final, como lo es en el libro tradicional, es sólo otro instrumento de producción.

-Otra característica es el tipo de lectura, en los Libros Alternativos el tipo de lectura es especial, cambiante, el autor controla la lectura que debe realizar el lector-espectador, ya que la lectura es distinta a la del libro convencional.

-El libro es un objeto que responde a una secuencia espacio-temporal, característica de lectura y contemplación, no de aspecto o valor estético.

-El Libro Alternativo puede elaborarse con un número indeterminado de materiales, según los requerimientos de su mensaje y desarrollo, a diferencia del libro tradicional, que en sus materiales sólo necesita un número limitado de ellos, puesto que su mensaje principal está en el texto, así que sólo necesita papel y tinta para el contenido y cartón o piel, en algunos casos muy específicos para su cubierta.

-El Libro Alternativo hace participar al lector en su dinámica, puesto que tiene características distintas a las requeridas por los libros tradicionales, puesto que estos sólo necesitan de la lectura del texto, el Libro Alternativo involucra además sus aspectos táctiles,

visuales, contenido, color, ritmos, composición, temática, etc.

-El Libro Alternativo cuestiona todo, incluso se cuestiona a sí mismo desde su concepción, desarrollo, hasta la producción final.

2.2.1 Características del Libro-objeto.

Al libro-objeto, en algunas ocasiones, se le ha clasificado como libro de artista, por ser concebido por un artista, pero sus connotaciones tienen algunas diferencias.

El libro-objeto, históricamente, responde a dos tendencias como concepciones, con algunas diferencias; ambas en sí responden a una producción heterogénea.

La primera tendencia histórica proviene de la década de los 30, con los ya mencionados poemas-objeto surrealistas, que fueron encuadernados por Georges Hugnet, con sus encuadernados con características escultóricas, fueron denominados por él como libros objeto. La segunda tendencia corresponde a los años 60, estos libros resultan ser el producto del escritor y el artista, muy próximos en apariencia al libro ilustrado, pero con materiales tan variados en su contenedor, como el aluminio, acrílico, poliestireno, etc., incluso; materiales de recuperación como los utilizados por el Arte Povera.

Los libros-objeto han sido liberados de cualquier preocupación literaria, despojados de la función del libro; es decir, la lectura que ofrecen sus páginas, el contenido textual es una parte de su proceso. Las posibilidades de su tridimensionalidad y cómo resolverla es la cuestión fundamental a tratarse como elemento plástico, como una pieza escultórica o pictórica, ya que es precisamente la apariencia exterior lo que define a este libro como tal, puesto que está



Fig. 2.23. Daniel Manzano.

catalogado como objeto que como libro, tanto a lo referente a su contenido como a su forma exterior.

El libro-objeto ofrece su información transmitida mediante conductos diferentes a los utilizados por el libro tradicional, la experiencia táctil, visual, etc. La decodificación del mensaje es distinta ya que no se decodifica el mensaje escrito de los signos (alfabeto, palabras) sino el lenguaje a decodificar es el visual, de tacto, de composición, forma e intencionalidad, y así el concepto o el contenido pasan a un segundo plano de importancia. El libro-objeto, a diferencia del libro de artista, no requiere la lectura efectiva y un trabajo de comprensión e interpretación.

El libro-objeto fundamenta sus bases en las vanguardias artísticas “literarias” y estéticas, son ejemplares hechos a mano que basados en la experiencia de las posibilidades visuales y táctiles, y como ejemplares únicos se reafirman a sí mismos mediante su apariencia, que como libro en sí.

2.2.2 Características del Libro de Artista.

El libro de artista contiene un espíritu neodadaísta, al contrario del libro ilustrado -que contiene textos de un escritor e imágenes de un artista- aquí el artista es el autor de los textos que deberán guardar una relación directa y estrecha con las imágenes, es el resultado de la utilización de cualquier medio, ya sea gráfico, electrónico, pictórico o multimedia y de acuerdo con el proyecto artístico que lo sustente, será la convergencia de factores ideológicos y tecnológicos que los medios de reproducción y comunicación puedan ofrecer: el libro, el cassette, el disco, el video -en el caso de la época de su aparición, los 60- y actualmente, el CD-ROM, el Internet.

El proyecto que sustenta al libro de artista es muy ambicioso en cuanto a la concepción artística se refiere, puesto que el artista que lo concibe, se encarga de toda la producción, desde la estructuración de la idea, hasta su encuadernación, la responsabilidad

total de su ejecución y edición recae completamente en el artista, su producción se realiza mediante los procedimientos convencionales de la imprenta industrial, realizada sobre papel convencional.

Como diferencia directa del libro ilustrado, producto considerado como la obra de un escritor que generalmente es un poeta y solamente ilustrado por un artista, está la condición multidisciplinaria llevada a cabo por el artista en la producción de su libro, puesto que el libro, si es que contiene textos, son completamente realizados por el artista. Además de los textos, las imágenes realizadas, también corresponden a esa función multidisciplinaria, puesto que el libro de artista puede ofrecer fotografías, dibujos, grabados, etc., ya sea impresos o presentados como collage.

El artista entonces, deja de ser pintor, escultor o grabador, para pasar a ser, por el carácter multidisciplinario del libro, pintor, grabador, escultor, fotógrafo, impresor, encuadernador, editor, tipógrafo e incluso cineasta, empleando materiales inéditos, según sus requerimientos. Incluso las disciplinas antes mencionadas, se aglutinan simultáneamente en el proceso de producción, haciendo del libro de artista el producto final, la parte visible de todo un proceso de creación y realización del proyecto.

Todo libro firmado por un artista, no es necesariamente un libro de artista, por ejemplo, el libro que contiene reproducidas las imágenes de la obra de un pintor, no es un libro de artista, puesto que ese libro sólo es el contenedor de la documentación de la obra de éste pintor; sólo cumple la función de documentar al igual que los libros que contiene las fotografías del arte-acción, puesto que cumplen como una documentación o bitácora de realización de acciones, el libro no cumple como obra artística en sí, sino como difusor de la obra del artista. El libro de artista en ese caso, no es el contenedor de la obra, puesto que es una obra el libro mismo.

2.2.3 Características del Libro transitable.

Ser unas piezas tridimensionales que sobrepasan cualquier apariencia física de libro convencional o tradicional, caracteriza a los libros transitables; estos libros conservan su modo de lectura en ocasiones.

Los libros transitables, en cierto modo; involucran al lector físicamente en la obra, puesto que se convierte en una obra “envolvente” que requiere de la inclusión del lector en la obra, lo requiere dentro de la obra, puesto que dentro de su tridimensionalidad, se convierte en una obra de gran escala.

Como obra tridimensional y de gran escala, que pierde la forma física del libro, no así su tipo de lectura, el libro transitable se transforma hasta cierto punto, en una obra conceptual, casi del tipo de la instalación que, al involucrar al lector, tiende también a acercarse al arte-acción, como lo demuestran los “libros performance” de Marcos Kurticz y las obras de César Martínez, específicamente su obra Infla-acción o el aumento del desorden, presentado en el Tercer Festival de Performance, Ex Teresa Arte Alternativo, el cual, además de la presentación física del artista, expone una obra tridimensional, que sirve de contenedor a la acción del performance, además de tener como tema principal de la pieza, la transformación y el juego con billetes de un dólar.

El hecho de que los libros transitables transformen de tal manera la estructura del libro convencional, no significa que deje de serlo, puesto que las estructuras de lectura -espacio temporales- permanecen, porque la observación, contemplación y asimilación requieren el seguimiento de una secuencia; es el seguimiento secuencial de los aspectos espacio-temporales de la obra, necesitando que el lector circule, transite por la obra.

Conclusión del capítulo 2.

La historia del libro, a partir de 1917, propone la transformación de las estructuras del libro mismo, con el Constructivismo, el período de entreguerras intenta la renovación del libro como arte, una reorientación de sus propiedades, la utilidad y la plástica en conjunto exploran las características espaciales y tipográficas de la página del libro, para obtener una nueva significación más allá del contenido textual, esta nueva significación le confiere al libro nuevas propiedades, las cuales pertenecen meramente a los principios de la plástica, pertenecen a las artes, con lo cual, la propuesta del libro traspasa sus cualidades de forma, contenido y modo de lectura dotándolo de nuevas posibilidades, una cualidad que se mantiene intacta, más allá de sus viejas y sus nuevas capacidades, es la de comunicar, su habilidad de comunicar algo sigue siendo su necesidad principal, sigue siendo el motor impulsor que justifica su existencia, su creación, mas la comunicación, que no se transformó, también se vio dotada de nuevos senderos de experimentación, puesto que no se limitó la comunicación a las letras, sino que obtuvo nuevos lenguajes, incluyendo a todos los sentidos como sus receptores.

El movimiento Fluxus, realizando manifestaciones artísticas, partiendo de reflexiones sobre lo cotidiano y utilizando las nuevas tecnologías para la creación artística, como el caso de Joseph Beuys “que ha trabajado con materiales de desecho realizando obras de fuerte compromiso social y político en su manera de entender la vida relacionada con el arte”¹¹⁸ es como explota las nuevas formas del arte, así como el “movimiento Fluxus, partiendo de lo cotidiano en su concepción artística”¹¹⁹.

¹¹⁸ Juan Carlos Fernández Izquierdo en : Francisco Jordi Caja (coord.), *La educación visual y plástica hoy: educar la mirada, la mano y el pensamiento*, Barcelona, Ed. Graos, [serie didáctica de la educación visual y plástica #157], 2001, p. 173.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 174.

El libro como objeto común, de uso diario, junto con el billete que de igual forma es un objeto cotidiano, partiendo de las posibilidades político-sociales y cotidianas, proporcionan las herramientas del Libro-objeto que, es precisamente de donde obtiene su necesidad y posibilidades de comunicar algo, como el caso de “Wolf Vostell utilizando el televisor como un objeto artístico en su continua lucha contra la manipulación ideológica del aparato electrónico”¹²⁰, donde, precisamente siendo el televisor, el objeto de crítica y el objeto artístico; de igual manera, el billete es el objeto de crítica y el motivo de la creación artística.

¹²⁰ *Ibidem.*

CAPÍTULO 3. Libro Alternativo.

Propuesta del Libro-objeto.

La Revolución rusa, además de plantear el cambio político-social, también generó el desarrollo artístico-cultural, puesto que el cambio modernista también produjo otro cambio en el sentido del proceso socialista.

Este movimiento se desarrolló a la par que las vanguardias europeas y así destacaron los artistas rusos al mismo tiempo que lo hacían los artistas europeos: Chagall y Kandinsky en pintura, Prokofiev, Shostakovich y Stravinsky en música, Eisenstein y Pudovkin en cine; Meyerhold en teatro, Mayakovsky, Anna Ajmátova y Boris Pasternak en literatura; todos ellos como impulsores de la modernidad cultural rusa, en los futuristas y constructivistas, había una fe en la técnica y en el poder liberador de la misma, compartiendo la esperanza en lo racional del proceso de transformación social, puesto que la ruptura del orden social y la suplantación de un nuevo orden en su lugar, debía suponer también la ruptura de las viejas formas; realizar la transformación económico-social al mismo tiempo que la transformación cultural.

Así la plástica rusa en parte, se convirtió en obra de arte útil para que de ese modo se superara la separación del arte de la vida cotidiana. Para Sánchez Vázquez, se intentaba hacer un arte revolucionario que al final de cierto proceso se revolucionaría a sí mismo y que sin embargo, por las condiciones poco propicias no fue posible, puesto que los dirigentes optaron por promover un arte didáctico y no experimental.

En los primeros años de la Revolución esto no fue posible, por la poca influencia y el poco contacto con la gente que les fue permitido, muy difícilmente se desarrolló un proceso de socialización del arte como democratización de la cultura, puesto que los obstáculos fueron difíciles de superar por el choque con la política educativa que representaba la burocracia. Esta consideración al arte ruso a partir de la Revolución del 17, sirve como preámbulo para el planteamiento del Libro-objeto de los billetes, porque estas piezas proponen además de la fusión de las consideraciones político-social con el desarrollo artístico-cultural el planteamiento el arte útil mediante las consideraciones histórico-políticas.

Pero este planteamiento es una cuestión que debe repensarse, puesto que puede intentarse hacer un trabajo de vinculación con el pueblo, puesto que “nunca como antes en ningún lugar del mundo, éste esfuerzo representó para las fuerzas de izquierda una posibilidad real de reorientar la modernidad en un sentido no capitalista”¹²¹. A pesar de las circunstancias desfavorables debe reorientarse la función del arte: “en algunos casos históricos puede ser utilizada con fines de dominación. También puede servir para fines de liberación cuando, por ejemplo, se plantea integrar el arte a la vida a través de un nuevo uso de los medios de comunicación”¹²².

El planteamiento de tal reorientación del arte, se refiere ya a la inclusión de todas las herramientas disponibles para el bien común, básicamente ese bien común, ese arte público, va dirigido a la utilización de los billetes como herramienta, como instrumento artístico de difusión propagandístico. No es meramente un medio de comunicación, pero es un objeto que se encuentra entre nosotros, y cumple indirectamente con esa función, además de su principal función, la de servir como utensilio necesario para las operaciones económicas de cualquier persona. Ahora bien, la amalgamación pretendida entre el libro alternativo y la billetística mexicana ofrece una amplia diversidad de posibilidades; puesto que el libro tiene un carácter didáctico, útil, ya que no se trata de un arte para contemplar, sino para ejercer una lectura visual y plástica, de gusto y de imagen; incluyendo al lector, invitándolo a participar, a ser parte de la pieza,

¹²¹ Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad*, FFyL, UNAM, 2000, p. 177.

¹²² *Ibid.*, p.163-164.

además, la lectura de un billete siempre es directa, puesto que representa una imagen no conceptual, generalmente es totalmente figurativa y alusiva a un hecho histórico concreto, vinculado a un personaje específico y reforzado con leyendas y símbolos alusivos, las piezas alternativas, mediante el Libro-objeto, están planteando una suplantación de ideas, mas no de utilidad fiduciaria, es una invitación a la reflexión y el cuestionamiento a las imágenes de los billetes oficiales.

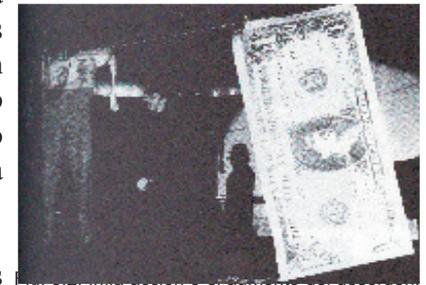
Personajes dentro del ámbito del arte-acción, muy ligado al libro-objeto, como el caso de Cildo Meireles y Cesar Martínez, han trabajado con la estructura del billete como base para sus propuestas plásticas, visiblemente vinculadas con una clara intención política, así como el argentino Ral Veroni, quien utiliza billetes devaluados, en desuso, de distintos países de América Latina, para imprimir Xilografías sobre ellos para así, devolverles de ma-nera artística, el valor económico perdido. En sus imágenes toman, transforman y devuelven la iconografía con otra intención. Un caso particularmente similar es el de los grupos del año de 1968 en México, que tomaban la iconografía de los carteles que eran realizados por el Estado con motivo de los XIX Juegos Olímpicos, para transformarlos y devolverlos con una nueva carga ideológica contraria a la pretendida por el Estado.

México presenta una serie de circunstancias que provienen de su estructura política, insertos directamente en las crisis generadas por las diferencias dentro de su sociedad, algunas de ellas convergen en las relaciones arte-sociedad y de formación social y cultural mexicana, algunas corrientes artísticas dirigen sus planteamientos plásticos hacia un arte público como alternativa para combatir los rezagos culturales de la misma sociedad, sustentándolos en las bases que conciben al arte y la estética como liberación, “el arte tiene una función social determinante ya que posibilita la transformación social”¹²³,

¹²³ *Ibid*, p. 69.



Fig. 3.1. César Martínez.



puesto que el arte puede ser liberador en cuanto permite que la sensibilidad se desarrolle en un sentido no conceptual. En la vida cotidiana se pueden observar distintos ejemplos que utilizan las estructuras de los billetes, estos ejemplos contienen elementos de promoción y propaganda, conservando las características (visuales y de formato) de los billetes.

Dentro de los ejemplos tomados de la vida cotidiana, se encuentran las imágenes de los billetes realizados mediante técnicas de offset, con fines de promoción, didácticos o de protesta. La base de la impresión de este tipo de billetes es el offset, comparativamente, los billetes de emisión oficial y de uso cotidiano, se realizan con base a dos técnicas de impresión generalmente, estas técnicas son el offset para los fondos y la técnica de buril para las viñetas y los personajes y paisajes (que por lo general son los motivos presentados en los billetes mexicanos).

En el caso de los billetes no-oficiales mencionados, la calidad de impresión le resta credibilidad visual y plástica en su propósito de simular o parecer billete, puesto que la calidad de imagen carece de la nitidez necesaria para poderse reconocer como billete, cualidad que ofrece la técnica de buril y además de ofrecer una imagen nítida, ofrece un tipo de relieve reconocible al tacto, la cualidad que el offset no ofrece, su impresión es totalmente plana, insensible al tacto. Por otro lado, estos ejemplos no transforman la imagen o la idea del original, solo son ejemplares facsimilares que tienen el objetivo funcional de fungir como “juguete didáctico sin valor”, los ejemplos de protesta antigubernista, transforman la intencionalidad de la imagen, pero de modo que propone una reflexión de alguna situación inmediata, sin abordar o invitar a la reflexión de tipo histórica. Por otro lado, la parodia es también tema de estas piezas, pero en muy escasas ocasiones se fundamentan y se sustentan sus imágenes



Fig. 3.3. Cildo Meireles, Zero dollar.



Fig. 3.4. Billete real de 20 pesos con "juguetes didácticos".



Fig. 3.5. Billete real de 1 dólar con "juguetes didácticos".



Fig. 3.6. 000 pesos, propaganda política.



Fig. 3.7. Propaganda comercial.



Fig. 3.8. propaganda política del CGH.

3.1 Consideraciones Técnicas de los materiales.

Con base a las características antes descritas, las técnicas seleccionadas para realizar las piezas son sustitutivas, por las características visuales de las técnicas es el aguafuerte en sustitución del buril para la estampación de las piezas, las viñetas y los motivos (personajes o paisajes) estampados al aguafuerte.

En lo referente a las tintas de impresión a emplear, en la fabricación de billetes llevada a cabo por las instituciones de emisión como el Banco de México, tienen particulares características, son “de una densidad, textura, color, etc. especiales”¹²⁴. Para la impresión de las piezas del Libro Alternativo, las tintas utilizadas son tipográficas, de colores; con la finalidad, al igual que los billetes de banco, de acentuar sus características particulares que los hace diferentes entre una denominación y otra, además que son plenamente identificables sólo por el color de cada pieza, así un billete de veinte pesos mexicano es azul o uno de doscientos pesos mexicanos es verde en sus colores dominantes.

Cada pieza del Libro Alternativo, tendrá dos o más colores de tinta diferentes, para semejar una pieza de banco y para que la imagen en conjunto muestre distintos planos definidos por el color, es decir, la imagen se regirá por los planos de color en lo referente a la relación fondo-figura, en el anverso.

En la selección de papel es importante que, dentro de las propiedades que contenga, estas semejen las características del papel moneda oficial, tales como el color, que debe ser de un tono claro de color, no debe ser blanco, debe ser también un papel delgado que

¹²⁴ Rafael Feria, *op. cit.*, p. 148.

sirva apropiadamente para ser impreso. El papel Guarro Super Alpha, por ejemplo, a pesar de ser apropiado para la estampación, queda descartado del proceso, por tratarse de un papel grueso en sus características. El papel Fabriano que también es un papel apropiado para la estampación y es un papel delgado, similar al billete de banco, queda descartado por ser un papel totalmente blanco.

Un papel que se consideró utilizar para la impresión de las piezas del Libro Alternativo es el Cambric, Tisim y Sundan, dentro de sus características se encuentran las necesarias para el aspecto visual de las piezas, pues es un papel delgado que está fabricado con un tono de color, además que tiene una característica muy importante para lograr la semejanza de las piezas del Libro Alternativo con las piezas del Banco de México, esta es que, dentro de su elaboración se incluyen fibrillas de colores que son visibles en la superficie del papel, que es parte de las características de casi todos los billetes de banco.

Las características visuales y táctiles que ofrece este papel (Cambridge), que mide 50 x 90 cm. aproximadamente, son plenamente adecuadas para la realización de las piezas del Libro Alternativo; sin embargo, es necesario realizar pruebas experimentales con la finalidad de conocer la resistencia al agua o al proceso mismo de estampación, puesto que tendría impresas varias tintas de color. Finalmente para la impresión de los billetes alternativos se empleó el papel japonés, que previamente a la impresión, fue teñido de distintos colores para concretar diferenciación de las piezas entre sí. Las impresiones realizadas en el papel japonés facilitaron la concordancia de los registros de las planchas de zinc empleadas (dos por cada pieza impresa), ya que al humedecerse, el papel japonés se torna transparente, el cual al secar, vuelve a opacarse.

En lo respectivo a las dimensiones del papel utilizado en la impresión, serán semejantes a las dimensiones de los billetes emitidos por el Banco de México, es decir 66 x 130 mm. para las denominaciones de veinte y cincuenta y 66 x 155 mm. para las denominaciones de cien, doscientos y quinientos pesos.

Existen tres razones por las cuales las piezas ostentarán sólo la imagen del anverso y no las de ambas caras (anverso y reverso).

1. Los primeros billetes tenían impresa sólo la cara del frente, tanto en México como en otros países.
2. Los billetes actuales mexicanos tienen impreso el anverso en técnica de Huecograbado y el reverso en técnica de offset, por lo cual se deduce que al existir diferencias de impresión, existen pues, jerarquías en las caras impresas y la importancia recae en el frente del billete.
3. Dadas las condiciones del “enmarcado” de las piezas alternativas, la única cara visible del billete será el anverso.
4. La utilización del billete como receptáculo del tema de los rebeldes vencidos de la Revolución Mexicana es un pretexto, la razón de utilizar el billete como pretexto radica en que el billete de banco es un instrumento oficial, y la desoficialización del elemento billete para su posterior “reoficialización” - por el hecho de ser billete; por supuesto, de manera simbólica- con una nueva imagen que no es tomada en consideración por los medios oficiales de emisión de dinero.

3.2 Contenidos de las piezas.

A continuación se redacta una relación de los personajes históricos o mitológicos que han aparecido en los billetes mexicanos, los cuales en su mayoría son recopilados por el José Antonio Bátiz Vázquez, esta relación de imágenes incluye también los monumentos históricos estampados en los billetes mexicanos.

En las primeras imágenes del papel moneda mexicano, se encuentran los retratos de mujeres, sus imágenes eran impresas en los billetes para representar personajes alegóricos de la mitología griega, en algunas ocasiones, y en otras, se les retrataba por su belleza o parentesco con la persona que ordenaba su impresión. Generalmente las modelos que posaban para los retratos de este tipo de billetes, eran familiares -hijas o esposas- de quien los mandaba hacer, este tipo de billetes eran abundantes, puesto que no existía una ley que regulara la emisión de dinero a una sola institución oficial y así los dueños de las compañías mineras, madereras, henequeneras y otras más, se tomaban la libertad de producir su propio dinero, válido para pagar a sus empleados, quienes cambiaban estos billetes, vales y pagarés por productos en las

tiendas de raya montadas por los dueños en cada compañía productora. De esta manera, los dueños evitaban pagar al trabajador con dinero oficial o el equivalente en oro a la jornada trabajada y así obtenían doble ganancia; por un lado la obtenida por el trabajo de los empleados y por otro; pagaban con productos conseguidos a precios inferiores a los etiquetados en lugar de hacerlo con dinero u oro. Además, el símbolo del dominio surge en la forma del valor extrínseco otorgado a su “dinero” y su imagen.

En lo referente a los personajes históricos, los retratos de algunos de ellos son “retratos ideales”; es decir, que al no existir una documentación gráfica de su aspecto físico, se hace una representación ideal. A partir de la invención de la fotografía, las condiciones del retrato se transforman de manera significativa, puesto que para el trabajo del burilista de los billetes, algunos de los modelos para sus imágenes de personajes anteriores a la invención de la fotografía, eran realizadas tomando como modelo, pinturas al óleo, es decir, hacían una interpretación de la interpretación de otro artista:



Fig. 3.9. Distintas interpretaciones y reinterpretaciones del retrato por diversos autores en los billetes Latinoamericanos.

- Netzahualcoyotl; Tlatoani mexicano del Valle de Texcoco, llamado el rey poeta.
- Moctezuma Xocoyotzin; Tlatoani mexicano de 1502 a 1520, año en el que murió.
- Cuauhtemoc; último tlatoani mexicano, en 1521.
- Doña Marina, llamada la Malinche, intérprete de Hernán Cortés.
- Fray Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán.
- Juan Antonio de Urrutia y Arana, marqués de la Villa del Villar del Águila, reconocido como benefactor de Querétaro.
- Sor Juana Inés de la Cruz, religiosa Concepcionista en el Convento de San Jerónimo, desarrolló una amplia obra literaria que supera los 400 temas abordados en todos los estilos, abordó también en sus temas, las ciencias, las artes y la música.
- Pedro Romero de Terreros, fundador del Montepío de Ánimas, actualmente Nacional Monte de Piedad, benefactor de obras religiosas, culturales y de asistencia.
- Miguel Hidalgo y Costilla, llamado el padre de la Patria, sacerdote iniciador de la Guerra de Independencia de México en 1810.
- Ignacio Allende, jefe militar de la Guerra de Independencia de México.
- Josefa Ortiz de Domínguez, precursora de la Guerra de Independencia de México.
- José Ma. Morelos y Pavón, sacerdote insurgente, convoca e instala en 1813 el Congreso de Chilpancingo.
- Vicente Guerrero, insurgente en el sur del país durante la Guerra de Independencia de México.
- José Mariano Michelena, precursor de la Independencia.
- Esteban de Antuñano, introdujo en México modernas técnicas textiles, fundó varias fábricas e introductor de sistemas asistenciales para sus trabajadores.
- Mariano Arista, Presidente Constitucional en 1851, renuncia a su cargo por las molestias que le causaba Santa Ana.
- Miguel Ramos Arispe, independentista, diputado del Congreso Constituyente de 1852.
- Pedro José García Rojas, primer Gobernador de Aguascalientes en 1835.
- Francisco García Salinas, diputado del Congreso Constituyente de 1824, notable por sus actividades en la salud pública y de ideas avanzadas en lo referente a las relaciones Iglesia-Estado.
- José Fernando Ramírez Álvarez, secretario de Relaciones Exteriores de Valentín Gómez Farías y Mariano Arista, desterrado por apoyar el Plan de Ayutla.
- Los Niños Héroes, 6 cadetes del Colegio Militar que murieron en defensa de la capital mexicana contra el invasor norteamericano en el asalto al Castillo de Chapultepec.

- Benito Juárez, Presidente por Ministerio de Ley de México, lucha contra la Intervención Francesa y Maximiliano de Habsburgo, impulsor de las Leyes de Reforma.
- Ignacio Zaragoza, General constitucionalista, dio fin a la Guerra de Reforma y triunfó contra las tropas francesas en Puebla.
- Mariano Escobedo, combatió en la Guerra de Tres Años y en la Intervención Francesa, gobernador de San Luis Potosí y Nuevo León, antiporfirista.
- Ramón Corona, combatió en la Guerra de Tres Años y en la Intervención Francesa, Maximiliano se rinde ante él.
- Juan C. Doria, comandante militar de Linares, organizó un fuerza de caballería con la que se presentó al General Escobedo.
- Juan José de la Garza, partidario de Juárez en la Guerra de Reforma, lucha contra la Intervención Francesa, Gobernador de Tamaulipas.
- Miguel Lerdo de Tejada, político liberal, rompe con Juárez por problemas de carácter exterior, ocupa varios cargos de gobierno.
- Victoriano Cepeda, luchó contra los conservadores en el Ejército del Norte y contra la Intervención Francesa.
- Francisco I. Madero, Presidente Constitucional, fundador del Partido Antireeleccionista, promotor del Sufragio Efectivo no Reelección, inició la Revolución Mexicana con el Plan de San Luis contra el Presidente Porfirio Díaz.
- José Ma. Pino Suárez, miembro del Partido Antireeleccionista, participó en la campaña de Madero y fue Vicepresidente de la República.
- Venustiano Carranza, Jefe del Ejército Constitucionalista, gobernador de Coahuila, Ministro de Guerra y Marina de Madero, desconoce el Gobierno de Huerta, Presidente de la República, pone las bases para la fundación del Banco Único de Emisión, convoca el Congreso Constituyente y establece la Constitución de 1917, aún vigente.
- Abraham González, Secretario de Gobernación de Madero y depuesto al apoderarse Huerta de la Presidencia.
- Belisario Domínguez, con la muerte de Madero, se insurrecta contra Huerta, el Presidente de la Cámara le impide leer sus discursos contra el usurpador.
- General Jesús Carranza, partidario de Madero, combatió a Orozco y a Huerta.
- Justo Sierra Méndez, diputado del Congreso de la Unión, fundador de la Universidad Nacional, magistrado de la Suprema Corte de Justicia y Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, entre otros cargos, nombrado por la Universidad, Maestro de América.
- General Lázaro Cárdenas del Río, Presidente Constitucional, manifestó simpatía por los obreros, campesinos e indígenas, expropió las compañías petroleras en 1938.
- Don Andrés Quintana Roo, escritor y político.
- Plutarco Elías Calles, Presidente de la República, fundador del Banco de México.

El orden de los personajes descritos no obedece de ningún modo al orden de nacimiento de cada personaje o a una cronología que tenga que ver con la época en la que realizó algún acto destacado en la nación, sino al orden en el que apareció por vez primera impreso en un billete mexicano.

Básicamente las alegorías en los billetes mexicanos, son representaciones de personajes de la mitología griega, así como representaciones de los elementos de la naturaleza:

- Agua, representada por una mujer en la montaña.
- Aletheia o la Verdad, hija de Cronos y madre de la Justicia y la Virtud.
- Ambición, representada por una mujer semidesnuda alada con tocado de plumas de pavoreal y un cetro en la mano.
- Apolo, representado en los billetes mexicanos como un niño con una lira.
- Castidad, representada por una mujer con dos pichones a los pies.
- Céfiro, es la brisa del oeste, representado por un hombre alado casi desnudo.
- Ceres, la madre tierra entre los romanos, representada por una mujer con una corona de espinas, con un ramo de amapolas en una mano y una antorcha en la otra, en otras representaciones tiene un manojo de espigas de trigo en la mano derecha y una hoz en la izquierda, con una corona de vides.
- Clemencia, representación de la virtud máxima de Julio César, representada por una mujer con un haz en la mano, insignia del cónsul romano y en la otra un ramo de olivo.
- Efesto o Hefesto, dios del fuego, representado por un hombre con utensilios de la forja, el yunque, el martillo y las tenazas.
- Electricidad, representada por una mujer con un dinamo, del cual saltan chispas electricas
- Eleutheria o la Libertad, representada por una mujer coronada por un laurel, una pica en la mano derecha y un gorro frigio.
- Eros y Cupido, dios del amor representado por un niño alado desnudo con arco y flechas.
- Estudio, representado por una mujer recostada con un libro.
- Eudemonia, personificación de la felicidad, representada por una mujer con una guirnalda de flores sentada en un trono.
- Eutenia, llamada Dione por los griegos, se cree es la personificación femenina de Zeus, diosa de la abundancia, representada como una mujer de pie cargando el cuerno de la abundancia.
- Fecundidad, representada como una mujer con el cuerno de la abundancia o una espiga de trigo junto a un niño.
- Filia, personificación de la amistad, representada como una mujer vestida que muestra uno o los dos senos.
- Flora, diosa de las flores y la primavera, representada como una mujer recostada rodeada de flores.
- Homonoia, llamada por los romanos concordia, representada como una mujer coronada de olivo, con el cuerno de la abundancia en una mano y un haz de varas en la otra, simboliza la unión.
- Irene, diosa de las estaciones del año, representada como una mujer con un caduceo, símbolo del comercio.
- Juno, madre de los dioses, esposa de Zeus, representada como una mujer con indumentaria guerrera.

- Mercurio, mensajero de los dioses, representado como un hombre con alas en los pies, en los hombros o en el caduceo.
- Minerva, es Palas Atenea para los griegos, diosa de la sabiduría, representada como una mujer alada coronada de laureles.
- Niké, sobrenombre de Minerva, es la victoria, representada como la victoria sobre la oscuridad.
- Pluto, dios de la riqueza, representado como un niño que lleva el cuerno de la abundancia.
- Themis, hija del Cielo y de la Tierra, diosa de la justicia, representada como una mujer con una balanza.
- Trabajo, representada como una mujer con un engrane, un yunque y un martillo.
- Tike, diosa del destino, hija de Zeus, representada como una mujer con un cuerno de la abundancia, cargando un niño, Pluto, dios de la riqueza.
- Musas (Clío, Euterpe, Erato, Polimnia, Urania) estas cinco musas han sido representadas en los billetes mexicanos, cada una con el símbolo de las artes que representan.

Los monumentos o edificios históricos representados en los billetes mexicanos son los siguientes:

Bancos.

-Banco Nacional de México.

-Banco de México.

-Nacional Monte de Piedad.

Palacios de Gobierno.

-Palacio Nacional de México.

-Palacio de Gobierno de Colima.

-Palacio de Gobierno de Chihuahua.

-Palacio de Gobierno de Jalisco.

-Palacio Municipal de Monterrey.

-Palacio Municipal de Puebla.

-Palacio de Gobierno Federal de Querétaro.

-Palacio de Gobierno de Tabasco.

-Palacio de Gobierno de Yucatán.

Catedrales y Templos.

- Catedral Metropolitana.
- Catedral de Chihuahua.
- Catedral de Durango.
- Catedral de Monterrey.
- Catedral de Morelia.
- Catedral de Puebla.
- Parroquia de Dolores Hidalgo.
- Templo de San Jerónimo
- Parroquia de Santa Prisca en Taxco.
- Iglesia de San Marcos en Aguascalientes.

Monumentos Históricos.

- Monumento a Cristobal Colón.
- Monumento a Cuauhtemoc.
- Monumento a los Héroes de la Independencia.
- Estación del Golfo, Monterrey.
- Fuerte de Loreto.
- Acueducto de Querétaro.
- Plaza de Santo Domingo.
- Castillo de Chapultepec.
- La Universidad durante el siglo XIX.
- Palacio de Minería.
- Biblioteca central de la UNAM.
- Hemiciclo a Juárez.
- Estatua Ecuestre de Emiliano Zapata, en Cuautla, Morelos.

Obras Prehispánicas.

- Templo de Quetzalcóatl.
- Castillo de Chichen-Itzá.
- Urna Zapoteca.
- Chac-Mool.
- Piedra del Sol.
- Coyolxauhqui.
- Xochipilli.
- Xihuacoatl.
- Representación ideal del Templo Mayor.

La finalidad de enumerar la anterior lista, cobra importancia al hacer su análisis y reflexionar sobre la línea que sigue la lógica representada por el sistema de poder de acuerdo con la época en la cual se emiten los billetes, por ejemplo, las representaciones de las alegorías aquí nombradas, básicamente las realizaban empresas independientes al gobierno en turno, solo para uso de un reducido grupo de personas a nivel regional.

En la etapa de gobierno del General Porfirio Díaz, también existían las representaciones de formas y figuras mitológicas; por otro lado, el General Díaz es la representación misma de la tiranía, según los planteamientos oficiales de la historia oficial de México y no aparece en ningún billete, mientras que Francisco I. Madero, es la representación de la lucha liberadora de la Patria después de la Guerra de Independencia, también para la historia oficial, demostrado en la cantidad de billetes en los que ha aparecido el “Caudillo Civil de la Revolución”, que en total contabilizan seis emisiones distintas, en algunas de las cuales, aparece en los billetes de todas las denominaciones, así como el personaje que más ha aparecido en los billetes representado es el “Padre de la Patria”, Miguel Hidalgo y Costilla, con nueve apariciones en distintas emisiones, por ello es imprescindible contar con esta información, fundamental para realizar la selección de imágenes que se incluirán en las piezas de Libro Alternativo. Ahora, la aparición del billete de mil pesos en la

actual serie de billetes mexicanos programado para ser puesto en circulación en noviembre de 2004, confirma la teoría de la selección de personajes, la cual no es de ninguna forma aleatoria, puesto que el cura Miguel Hidalgo y Costilla vuelve a aparecer en este nuevo billete y el hecho de que Hidalgo pertenece a los personajes considerados como “Héroes de Independencia”, justifican lo descrito en la conclusión del capítulo 1.

3.3 El retrato.

El billete en sus aspectos visuales es también una ilustración o descripción de algo, “las obras exclusivamente de la imaginación pueden utilizarse de otra manera; pero no muestran nada que tenga actualidad”¹²⁵. Esa otra manera, es la alegoría para poder presentar al personaje, “en ausencia de retratos contemporáneos de Cristóbal Colón o de John Harvard, no hay manera de saber cual era su apariencia, como la de John Smith. La falta de prueba es irreparable”¹²⁶.

En la reproducción del retrato, que en este caso está abordada para la representación de un personaje a integrarse en la estructura visual de un billete, se observa que el retrato muestra sólo una parte de la verdad, puesto que la intención del retratista se inclina a lograr el parecido en la fisonomía del modelo, adecuándose a las restricciones y posibilidades de la técnica empleada, teniendo efecto directo en el resultado, los convencionalismos de la composición reducen la efectividad en los resultados de cualquier imagen reproducida en el campo de las artes, “los retratos de John Smibert, pródigos en la exhibición de telas, pelucas y encajes, tienden a ser todos muy parecidos”¹²⁷, y de tal manera, por ese vehículo,

¹²⁵ Oscar Handlin, *La verdad en la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 235.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibid.* p. 234.



Fig. 3.10. Interpretación ideal de Cristobal Colón, retrato del billete de 1 colón, El Salvador.

se llega a la iconografía, al retrato ideal y al modelo establecido como una imagen aceptada por convención social, pasando primero como una propuesta oficial, “los bustos de los emperadores romanos, las pinturas y otros objetos que tienen connotaciones religiosas y hasta las fotografías, pueden revelar la manera en que trabajan los artistas tanto como las de sus modelos”¹²⁸.

“La selectividad es esencial y sólo se puede lograr integrando las pruebas visuales con otras”¹²⁹, con la finalidad de superar las restricciones de los convencionalismos, evitar la reducción de la efectividad visual y la tendencia a los modelos iconográficos, explorando la relación existente entre la función y la forma simbólica, entre el rito y la forma de expresión entre la realidad y la conciencia humana de ella, cada expresión visual lleva en su mensaje una intencionalidad, a propósito o no, mediante colores, formas y expresiones, “la estatua que hizo Daniel Chester French de John Harvard no dice nada respecto a la apariencia real de un ministro puritano del siglo XVII pero sí muestra el tipo ideal del siglo XIX”¹³⁰, es decir un personaje iconográfico ideal partiendo del referente de una persona real, que por las acciones realizadas, se pretende resaltar en una sola imagen superlativa, las cualidades personales reales, “tal como los retratos de Colón revelan a sus pintores, y no al navegante”¹³¹. Esto, al ser un convencionalismo, se convirtió en tradición, los artistas norteamericanos heredaron la tradición que se enfocaba en la realidad externa; es decir, que producían objetos para los clientes que imponían su propia función en la pieza, como modo de aplicarle cierta utilidad, imponían incluso forma y contenido. Gremios, familias o iglesias mandaban a hacer pinturas para tener el retrato de algún miembro, familiar o deidad, respectivamente, con el fin de conservación o veneración religiosa; de la misma manera, descontextualizaban la música, tocándola para acompañar los ritos religiosos, los vínculos entre el artista y su público, eran de carácter social y cultural.

La abstracción hace que esos vínculos se alejen, alejando al artista del público y el contexto con el que trabaja, pero no llega a

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibid.* p.235.

¹³⁰ *Ibid.* p.238.

¹³¹ *Ibidem*.

romperse la vinculación; sin embargo, se ve muy alejado puesto que “los intentos de deducir de las premisas marxistas la conclusión de las formas artísticas no pueden quedar colocadas a mayor altura que la sociedad que las produjo, [...] tienen mucho que ver con los temas y con la forma de expresión, pero poco con la creatividad”¹³². Cuando la pintura se convirtió en decorativa y narrativa, despojó al comprador de la facultad de imponer los rostros y los incidentes que debían aparecer en la pieza, como las imágenes de los primeros billetes mexicanos, que eran concebidos completamente por quien los mandaba emitir y obviamente, tenían en su contenido los personajes deseados por el emisor, los temas de la mitología clásica y de la historia liberaron la imaginación del artista. “A su tiempo, los norteamericanos aprendieron a dar valor a las caras de los modelos desconocidos, tan ciertos como las composiciones de los Antiguos Maestros”¹³³.

Es a fines del siglo XIX cuando los movimientos creadores siguen la premisa de la destrucción de las estructuras académicas, se concebía el artista contra la sociedad, el gobierno o las instituciones establecidas, la burguesía en ciertos casos, los convencionalismos y el orden propiamente visto, como un freno a la creatividad libre e individual.

Al abordar distintos caminos, experimentaron diversos tipos de modernismo, sin embargo, todas las tendencias convergían en la abstracción, “aislando la imagen de su función y tratándola como su propia realidad. El impresionismo se desarrolló por medio de diversas escuelas que sin desviación alguna se alejaban de la representación en la pintura y la escultura”¹³⁴. Con la descontextualización de los elementos no-artísticos, pasándolos a elementos artísticos, como las latas de sopa pintadas por Warhol o las manchas de color de Pollock, el arte se transforma en ilusión y el propósito de comunicar también, de esta manera se refleja sólo la intención del artista, pero no el contexto de la pieza, mas las tendencias generales de lo abstracto no afectaron directamente las formas populares.

¹³² *Ibid*, p.248.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibid*, p. 250.

3.4 Los personajes de las piezas alternativas.

La Historia de México es muy heterogénea, en cuanto a la participación de personajes en la Revolución Mexicana. A diferencia, por ejemplo; de la Revolución Rusa o Cubana que tenían líderes definidos y encaminados en una sola dirección, Lenin y Trotsky en la Revolución Rusa, y Fidel Castro en la Cubana. La Revolución Mexicana tuvo una sucesión de líderes que dejó confuso el camino de la misma, dicho en palabras del comandante Fidel Castro,

“...porque ustedes [los mexicanos] primero tuvieron que luchar para derrocar al régimen, cuando derrocaron al régimen se tuvieron que enfrentar a una reacción militarista, después de la reacción militarista se tuvieron que enfrascar en una serie de luchas internas para poder...hasta que fueron consolidándose las medidas y las leyes revolucionarias en una larga etapa de luchas intestinas. Entonces nosotros, [los cubanos] la misma revolución que derrocamos al régimen, destruimos la fuerza militar de aquel régimen, ya no quedábamos expuestos a ninguna reacción militarista en el país. Segundo, ello trajo como consecuencia una influencia tan grande...vaya, un respaldo tan grande del pueblo que nos ha permitido hacerla en una, yo diría que ustedes la hicieron en sucesivas etapas”¹³⁵.

Por ejemplo, fue el periodista y novelista Ricardo Flores Magón, junto con sus hermanos, un personaje que comenzó el proceso revolucionario con movilizaciones que organizaban a los campesinos y obreros; tildado de anarquista y radical, enemigo del sistema representado por el General Porfirio Díaz, quien no encontró un lugar en la Historia Oficial de la Revolución Mexicana, por ello es materia visual de este Libro, siendo un personaje olvidado entre aquellos que dieron inicio a la Revolución Mexicana.

Los análisis que se realizan a cerca de los personajes que tuvieron participación en la Revolución de México, les confieren, a cada personaje, la categoría de bueno o de malo, según la trascendencia de sus actividades en el ámbito político; tal es el caso del General Porfirio Díaz; al cual se le asignan como calificativos los términos de dictador, asesino, hombre de mano dura o paternalista,

¹³⁵ Entrevista con el Comandante Fidel Castro Ruz, grabada en la Ciudad de la Habana, Cuba, el 26 de julio de 1959 y transmitida el 1 de enero de 2001 en la Ciudad de México por radio 690 am, "la 69".

incluso anti-demócrata. En los libros de educación primaria se menciona la gestión del General Díaz como tiranía, más no se hace mención la participación que tuvo como soldado contra los invasores franceses, o durante su presidencia, tampoco o muy poco, se menciona el impulso y la modernidad que le dio a los Estados Unidos Mexicanos, con la inclusión al país del ferrocarril, los tranvías, el telégrafo, los avances técnicos en el suministro de energía eléctrica, o el inicio de la construcción del Palacio de Bellas Artes o del Paseo de la Reforma con sus distintos monumentos, en lo que respecta a las artes. Todo lo anterior se incluye en la Historia Oficial de un modo despectivo con el adjetivo que engloba todo ese desarrollo de “afrancesamiento” del país. Desde la modernidad hasta la tiranía, todo corresponde a un solo personaje, a él, lo que deslinda la categoría de buenos y malos, puesto que son personajes humanos, con matices, a los cuales no corresponde la jerarquización categórica de ese tipo, y Porfirio Díaz, que no tiene un billete oficial, fue parte fundamental en la historia del país y en el desarrollo de la Revolución Mexicana, sus comienzos. En lo respectivo a los comienzos de la Revolución, a la par que el movimiento magonista en el norte del país; en el centro del mismo, en el estado de Puebla, los hermanos Aquiles, Carmen y Máximo Serdán, que como los hermanos Magón apoyaban el movimiento anti-reeleccionista y en un principio, los preceptos maderistas; comienzan las movilizaciones armadas para el pronto comienzo y desarrollo de la Revolución armada.

Los hermanos Serdán fueron encarcelados por el ejército federal, y Aquiles fue muerto durante el asalto a su casa por los soldados federales, la cual había sido elegida para almacenar el armamento a utilizarse el 20 de noviembre de 1910 para iniciar la Revolución armada, y por tal motivo, junto con Ricardo Flores Magón, verdadero iniciador de la Revolución armada y tema del billete alternativo.

Nuevamente, a diferencia de revoluciones, como la Cubana y la Rusa, la Mexicana desarrolla dos vertientes distintas de lucha, por un lado la que necesitaba solamente un cambio de gobierno, representada por Madero, Carranza, Obregón, Calles; y la que buscaba cambios estructurales radicales de poder, basados en las necesidades de la mayoría, de la masa; representada por Zapata, Villa, los hermanos Serdán, los hermanos Magón; triunfó la primera y no hubo cambios estructurales de poder, y en lo que respecta o concierne

a la Historia, la segunda vertiente, por ser la corriente derrotada, quedó condenada al olvido oficial, porque si bien es cierto que la Historia registra todo, la Historia Oficial es de los vencedores, de quienes escriben la historia, como en el caso de La Verdadera Historia de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo, que fue una respuesta a modo de crítica a Las cartas de Relación de Hernán Cortés y sobre todo a su secretario, Francisco López de Gómara, con su Historia de las Indias y Conquista de México, apología del conquistador y Crónica de la Nueva España, escritos por Gómara cuando ni siquiera estuvo allí, como contraparte, la visión soldadesca que reivindica la posición del soldado de infantería que estuvo y decidió los acontecimientos paso por paso en la lucha que cambió la configuración mundial del siglo XVI.

En el razonamiento propiamente dirigido a la cuestión artística, este Libro Alternativo más que plantear interrogantes, se propone comprobar una proposición en forma de hipótesis, se propone mediante la investigación, comprobar la tesis que confiere al billete una función secundaria, que es la de fungir como propaganda, posteriormente, rescatar mediante una pieza de arte la imagen de los rebeldes vencidos de la Revolución Mexicana, tomando como base el billete para transformarlo y devolverlo con una nueva carga visual e iconográfica, el resultado es el billete alternativo en sí, pero el billete es el pretexto, el tema son los revolucionarios vencidos.

El billete de banco, es en primera instancia, un objeto útil para realizar transacciones económicas, dentro de la economía es una herramienta. En segunda instancia, la que compete al área de las Artes Visuales, es un grabado original impreso mediante matrices metálicas hechas con procedimientos de Huecograbado por un artista. El billete en sí, como motivo a tratar dentro de la temática del Libro Alternativo, ya funciona tal y como es como una pieza artística puesto que no necesita de un enmarcado o presentación tradicional para exponerse. En cuanto a su contenido, es un receptáculo lo mismo de paisajes o alegorías, que de retratos o monumentos, pero las más de las veces, ha sido el receptáculo de ideas políticas. Y si bien es claro que tiene todas las condiciones tradicionales de un grabado -por su elaboración, su carácter de obra múltiple, obra firmada por su autor- que sirve para fines distintos, pero que no niega su carácter de obra artística, también debe considerarse que por esas mismas condiciones, es un objeto que merece descontextualizarse de su función económica para devolverlo a su función artística nuevamente.

Históricamente el billete, como el timbre postal, de manera simbólica, determina el dominio de tal o cual facción política en lucha. Los ejemplos en la historia son múltiples, como los cambios de gobierno de Cuba en 1959 y de Chile en 1973, estos ejemplos son claros, puesto que la transición de un gobierno a otro se dio de modo radical, reflejándose en la imagen de los billetes. Durante la etapa que precedió a la II Guerra Mundial, la invasión del III Reich a Polonia se reflejó en los timbres postales polacos que fueron sobrecargados con la imagen del águila emblemática del Partido Nacional-socialista. Es en sí un símbolo de dominación usado como medio de propaganda.

La propaganda del billete se muestra como un elemento visual y no comparativo, es educacional y cotidiano, su mensaje es permanente mientras dura en circulación, y es reiterativo, que pasa de un individuo a otro cuando cumple su función principal, que es la económica, cuando uno observa su imagen y se detiene a reflexionar sobre su contenido, es cuando cumple su función secundaria, la de adoctrinar al público usuario, porque más allá de la dominación política y militar, también se da la dominación ideológica, estas imágenes existen también como las banderas, como medio visual de identidad.

El billete del Libro Alternativo propone devolver al arte -o a alguna manifestación o corriente dentro del arte- su carácter público, educativo y útil, ser un medio didáctico utilitario, su temática se refiere a esa función y el Libro Alternativo como tal, es un movimiento artístico que incluye al espectador del arte como lector, lo involucra en la lectura del arte invitándolo a manipular las piezas, lo hace participativo al alentar la interacción obra-espectador. Básicamente los conceptos que se manejan dentro del proyecto son:

- 1)El billete.
- 2)La propaganda.
- 3)La transformación de elementos oficiales en elementos críticos.
- 4)La propuesta surgida como resultado de esa transformación.

Finalmente la temática referida a la propaganda-billete-transformación-resultado aborda a los rebeldes vencidos de la Revolución Mexicana, precisamente porque la oficialidad política los excluye de sus preceptos básicos, orillándolos de algún modo al olvido general del planteamiento histórico en manos de la oficialidad política que funge de manera selectiva.

Además de los billetes emitidos por el Banco de México, existen los otros billetes en circulación, no de manera permanente, pero están en circulación, con denominación, pero sin valor económico. Estos otros billetes son los billetes de juguete o piezas didácticas, los billetes de protesta, los de promoción comercial y los billetes falsificados, estos últimos elaborados con la finalidad de sustituir los billetes auténticos de banco de manera ilegal, tomando en cuenta el marco jurídico que rige la República Mexicana mediante los postulados del Banco de México, única institución autorizada para emitir billetes y monedas por medio de la Fábrica de Billetes y la Casa de Moneda.

A continuación se plantea la diferencia existente entre los billetes del Libro Alternativo con esta otra serie de billetes.

La propuesta que del Libro Alternativo surge no pretende ser una edición que se parezca a las piezas didácticas, puesto que esas piezas, conllevan en su elaboración, sólo la reproducción facsimilar, con el propósito de familiarizar por un lado, al infante en el manejo del billete en la vida diaria, y por otro lado, alentar la utilización del billete en las actividades lúdicas de los mismos niños.

Al igual que esas piezas, las piezas de protesta no descomponen o modifican el contenido con una finalidad histórica las piezas de protesta muestran una posición de inconformidad de validez indiscutible en el campo exclusivo y único de la propaganda de protesta, y es indiscutible precisamente porque es una protesta, es una inconformidad válida para quien protesta y expone su subjetiva y particular inconformidad, y catalogarlo de indiscutible no implica su aprobación o reprobación. , pero la reflexión histórica está totalmente olvidada y es el rescate de los personajes históricos de la Revolución Mexicana el tema central del proyecto, vinculado como tema de billete en la forma de propaganda.

mento para otro fin, que no invita a la reflexión histórica, como pretenden las piezas del Libro Alternativo.

En este punto aparecen las piezas falsificadas, la falsificación no transforma, sino que pretende pasar el objeto como un ejemplar real, auténtico, a lo cual, ningún billete alternativo condiciona su existencia, no intenta ser un ejemplar real, sino una opción alterna en lo respectivo a la imagen.

Su pretensión es adquirida cuando se adecua al vínculo establecido entre la política y el arte, su intención es crear una imagen multifuncional partiendo de ese vínculo; esa multifuncionalidad se inicia primordialmente al cumplir los aspectos artísticos y políticos, los artísticos los cumple en cuanto funcione como objeto estético y compositivo; los políticos, cuando cumple con su intención de rescatar la imagen y conciencia hacia los rebeldes vencidos de la Revolución Mexicana.

El Libro Alternativo es una pieza de arte, su función se queda en el arte, su intención también, como un primer paso en la creación de conciencia colectiva.

Sobre lo anterior debemos recordar que: “La Revolución no pasa por la Universidad y esto hay que entenderlo, la Revolución pasa por las grandes masas, la Revolución la hacen esencialmente los pueblos, la Revolución la hacen esencialmente los trabajadores...” dijo el presidente Salvador Allende ante los universitarios chilenos, la Universidad produce básicamente teóricos, estadistas y especuladores críticos de las revoluciones, “...y dictan cátedra y exigen actitudes y critican a hombres que por lo menos tienen consecuencia en su vida...” dijo también el presidente Allende. Los universitarios, versados en diversas áreas del conocimiento no deben ser abanderados que guíen a los hombres con necesidades, pero deben ser el vínculo entre organizaciones sociales, coordinadores de círculos de trabajo, de círculos de lectura, coordinadores de formas adecuadas de protesta y de conseguir mejores condiciones de vida y de trabajo para el que no sabe, enseñarle a saber y a saber cómo.

Este tipo de trabajo se hace paralelamente al quehacer universitario, no se necesita ser revolucionario, izquierdista, científico social o científico político, se necesita ser simplemente individuo comprometido con las condiciones que le han tocado vivir y agradecido socialmente con quien ha mantenido económicamente a su Universidad, puesto que el químico puede dedicarse a la docencia o a la investigación, de acuerdo a las necesidades de su proyecto universitario, pero los conocimientos adquiridos en la misma Universidad, le permiten la posibilidad y las herramientas para enseñar, por ejemplo, a toda una comunidad el método para fabricar jabón a costos económicos muy bajos, los médicos pueden montar clínicas con precios económicos o hacer campañas de sanidad y el artista, puede educar la mirada de los miembros de una comunidad, enseñarles los elementos básicos para recibir del arte un goce estético, la elevación del espíritu. Así los billetes del Libro Alternativo son del arte y en el arte se quedan, porque hay más trabajo que hacer pero es trabajo que se hace paralelamente al quehacer artístico.

3.5 Proceso.

Propiamente el proceso plástico comienza con la preparación de las planchas que serán las matrices de impresión, ya que las imágenes son estampas de Huecograbado en técnica de aguafuerte.

En Huecograbado o grabado en metal, existen dos tipos de técnicas: las técnicas directas y las técnicas indirectas, las cuales se diferencian entre sí por su proceso de elaboración. Las técnicas indirectas requieren de la utilización de ácidos corrosivos, es decir, medios y herramientas químicas para la obtención del hueco, que es la zona que sirve de receptáculo para la tinta de impresión, mientras que las técnicas directas requieren sólo de la utilización de medios y herramientas mecánicas, como lo es la punta de acero, cunas, ruletas, etc. La técnica de Aguafuerte corresponde a las técnicas indirectas del Huecograbado.

3.5.1 Biselado.

El proceso de Huecograbado en técnica de Aguafuerte parte con el corte y biselado de la plancha de metal a utilizarse (que puede ser aluminio, cobre, hierro también llamada lámina negra y zinc; de distintos calibres o espesor), en este caso, se empleó lámina de zinc de 1.5 mm. de espesor o calibre 18.

El corte se realiza con una cizalla para cortar metal, para después biselar la lámina con una lima bastarda para metal, que da a la orilla de la plancha un ángulo de 45° aproximadamente que sirve para facilitar que la plancha pase adecuadamente por el rodillo del tórculo de impresión (del cual se mencionarán sus características y propiedades más adelante) y para evitar que se “lastime” la superficie u orillas del papel a imprimir. Después de dar a la orilla de la plancha la angulación adecuada, se eliminan los surcos e imperfecciones del bisel dejados por la lima bastarda con el raedor y el bruñidor, instrumentos que sirven para alisar o aplanar la superficie del bisel, con la finalidad de evitar que el mismo retenga tinta en los surcos dejados por la lima que queden registrados en el papel impreso.

3.5.2 Pulido.

La plancha se somete a un lijado uniforme, de arriba abajo, en dirección de la veta del metal, cuando la tiene, con una lija para metal o lija de agua muy fina, del número 1500 preferentemente, la cual se frota por la superficie útil con otra, para así “matar” su cualidad abrasiva y hacerla aún más fina, de esta manera se evita que la plancha de metal se raye en lugar de pulirse. Este procedimiento elimina las imperfecciones de la superficie de la plancha que resultan perjudiciales al proceso de impresión, puesto que la veta natural del metal, el grano o sedimento de aleación, manchas de óxido o grasa, son factores que afectan la plancha de metal, provocándole oxidación, carcomiendo su superficie, que en el proceso de entintado retiene tinta y finaliza impreso en el papel. El hecho de suavizar

la veta del metal con el lijado de la plancha es importante, puesto que el no hacerlo provoca que la plancha en su totalidad retenga una pátina* muy pesada, que en este caso, (el de los billetes alternativos) debe evitarse, puesto que es necesario tener una imagen muy nítida; requiere de blancos y eso lo ofrece el lijar adecuadamente la superficie de la plancha, es decir; hasta que ésta, en el reflejo que ofrece, semeje la superficie de un espejo.

Posteriormente la plancha se pule aplicando y frotando pule-metales con una mota de estopa que puede ser en pasta o líquido, en este caso fue utilizado Brasso limpia metales en pasta.

Después de realizar esta parte del proceso de preparación, debe eliminarse cualquier residuo graso de la plancha, limpiándola con aguarrás, luego con alcohol, para posteriormente lavarla con jabón en polvo y agua, secándola después de hacerlo.

3.5.3 Aplicación del barniz para Aguafuerte.

Existen dos tipos de barniz para Aguafuerte, líquido y en pastilla, los cuales en su preparación contienen los siguientes ingredientes:

- Betún de Judea -
- Aguarrás bidestilado o de pino-
- Cera de abeja-
- Goma damar o colofonia-

* La pátina es una película uniforme de tinta que cubre la plancha causada por la retención de tinta en los pequeñísimos surcos de su superficie no pulida.



Fig. 3.11. Lijado de las planchas de zinc.



Fig. 3.12. Pulido de las planchas de zinc.

En este caso se utilizó barniz líquido, el cual se aplica con una brocha de cerdas finas o de pelo, de manera uniforme, para obtener una película cubriente en toda la superficie, la cual evita que el ácido nítrico (que es el utilizado para atacar la lámina de zinc) “muerda” o carcoma zonas no deseadas en la plancha. La proporción de aguarrás contenida en el barniz aplicado debe evaporarse para que el barniz ya seco esté en condiciones óptimas para trabajarse.

3.5.4 Baño de ácido o atacado.

“Atacar” una plancha de grabado es someterla a un baño de ácido, que significa sumergir la plancha en un recipiente que contenga una solución proporcional hecha de ácido nítrico y agua, la proporción del ácido y el agua determina el poder corrosivo de la solución, las proporciones que generalmente se emplean para el atacado de la plancha de Huecograbado son las siguientes con las nomenclaturas asignadas:

- Ácido suave: 1 porción de ácido nítrico por 20 porciones de agua.
- Ácido medio: 1 porción de ácido nítrico por 10-12 porciones de agua.
- Ácido fuerte: 1 porción de ácido nítrico por 5-8 porciones de agua.

El ácido utilizado para el Aguafuerte es el ácido medio, por las características particulares requeridas por la técnica.

Los tiempos de atacado de ácido determinan la profundidad del hueco hecho en la plancha, la cual da como resultado la calidad de línea al momento de imprimir, los atacados que parten de un tiempo de atacado de algunos segundos a uno o dos minutos, ofrecen una línea delgada impresa, con variación de tonos grises (si se entinta con tinta negra); un atacado de 5 minutos ofrece líneas más gruesas con tonalidades gris-oscuro y por ejemplo, un atacado de 10 minutos o más da como resultado la impresión de una línea muy pesada, es decir, muy gruesa con un tono muy espeso de negro.



Fig. 3.13. Plancha barnizada lista para el atacado.

Para el caso de los billetes alternativos, fueron requeridos atacados de 7 y 12 minutos, lo cual concluye en una imagen con variación en sus calidades de línea, esta opción permite que las líneas con menor tiempo de atacado tiendan a crear un plano visual con respecto a las líneas de mayor tiempo de atacado, lo cual fue aprovechado en las piezas del Libro-objeto.

3.5.5 Proceso de impresión.

a) Entintado de las planchas.

Para la impresión de las imágenes, el entintado de la plancha requirió del uso de tintas de colores distintos; el procedimiento de entintado, por las necesidades visuales requeridas por la imagen, se realizó por zonas, es decir; se aplicó entintado local, lo cual permite que en una sola impresión se obtengan varios colores en una imagen.

Para imprimir varias tintas en una sola imagen puede entintarse la plancha por zonas y puede hacerse por niveles de atacado de la plancha, en el cual se utiliza para tal efecto, rodillos de entintado. Para el entintado local se necesita aplicar la tinta en zonas muy específicas, procurando no invadir la zona reservada a otra tinta.

b) Impresión.

El proceso de impresión sobre la superficie del papel (el cual es previamente humedecido para que se flexibilice y registre de manera óptima las zonas grabadas de la plancha) requiere el uso del tórculo de impresión; instrumento de prensa compuesto de las



Fig. 3.14. Entintado de las planchas del Libro A.

siguientes partes básicas:

1. Platina
2. Volante o manivela
3. Rodillo
4. Cuerpo
5. Calibradores de presión

Para imprimir, el primer paso es realizar una prueba de presión, lo que significa nivelar el rodillo con los calibradores de presión, uno en cada extremo del rodillo, el rodillo y la platina presionan la plancha durante la impresión y se necesita la suficiente presión para registrar en el papel, cada línea grabada y no lastimar o reventar la fibra del papel (la acción del rodillo y la platina alcanza una presión de varias tons./ cm.²) además debe ser pareja en los dos extremos del rodillo para obtener una impresión uniforme.

Se procede a realizar un registro de cartulina (opalina o caple) también llamado cama, el cual se coloca sobre la platina, se coloca a su vez, la plancha de metal sobre la cama y el papel de impresión se pone sobre la plancha, cuidando el reverso y anverso del papel, puesto que tienen caras de fabricación, la cara útil es el anverso. Encima del papel de impresión se pone una hoja de papel absorbente, el cual sirve para recibir el exceso de humedad del papel de impresión, y al final encima de todo, se pone un fieltro para uniformar la presión y amortiguar el golpe del rodillo durante la impresión.

Colocado todo lo anterior, se procede a girar el volante o manivela, para hacer pasar la platina al otro lado del rodillo, al finalizar, por el otro lado se retiran los aditamentos y se obtiene la imagen impresa.

3.6 Los revolucionarios.

Previamente se realizó una selección de imágenes con posterior elaboración de bocetos, las imágenes corresponden a personajes revolucionarios, puesto que el período histórico en México que registra el proceso revolucionario está plagado de inconsistencias en lo que se refiere a la dirección de los preceptos revolucionarios, los principios de cambio de estructuras de gobierno y demandas populares.

De acuerdo con la lista de personajes representados en el papel moneda mexicano, ningún personaje seleccionado tiene presencia en la misma, ya que, en conformidad con la propuesta teórica de que la iconografía del dinero es un medio de propaganda de poder; por sus características individuales, de acuerdo a las actividades que realizaron durante el período revolucionario mexicano, son merecedores de la desaprobación por parte de la institución emisora de dinero, por ello son los personajes que se ponen a consideración para seleccionar la imagen de cada billete alternativo.

Mediante la selección se obtuvieron los siguientes personajes, por su respectiva participación en la revolución, a cada uno le fue asignada una denominación distinta que finalizó así:

Ricardo Flores Magón	15.00 pesos
General Francisco Villa	30.00 pesos
John Reed	75.00 pesos
Otilio Montaña	150.00 pesos
Aquiles Serdán	300.00 pesos
General Porfirio Díaz	600.00 pesos

La asignación de las denominaciones hecha para cada personaje se hizo conforme a las siguientes consideraciones:

Dentro de la billetística oficial mexicana, las denominaciones de cada billete se encuentra repartida de la siguiente manera:

General Emiliano Zapata	10.00 pesos (*)
Benito Juárez	20.00 pesos
José María Morelos	50.00 pesos
Nezahualcoyotl	100.00 pesos
Juana de Asbaje	200.00 pesos
General Ignacio Zaragoza	500.00 pesos
Miguel Hidalgo	1000.00 pesos
(*) Fuera de circulación.	

Observando la gráfica anterior y tomando en cuenta la cita número 4 del capítulo 1 que menciona el decreto expedido el 20 de diciembre de 1822 que dice:

- I.- Se autoriza al Gobierno para la creación de cuatro millones de pesos en papel moneda, que ha de durar solamente el año de 1823.
- II.- Esta cantidad se expedirá en dos millones de cédulas de un peso cada una, quinientas mil de á dos pesos, y cien mil de á diez pesos, poniendo en ellas las marcas y signos que estimen necesarios para evitar la falsificación.

Se concluye que las denominaciones más bajas (que en el caso de los billetes actuales era el de 10.00 pesos y ahora es el de 20.00, porque el de 10.00 fue retirado de la circulación) son emitidos en mayor cantidad; mientras que las denominaciones más

altas (que en los billetes actuales era el de 500.00 pesos, y ahora, con la aparición del nuevo billete, es el de 1000.00 pesos) son emitidos en menor cantidad. Lo que significa que los billetes de baja denominación son los billetes de mayor circulación; y está su iconografía en mayor contacto con el usuario, mientras que los billetes de alta denominación son los de menor circulación y está su iconografía en menor contacto con la población o es menor la cantidad de personas que pueden obtener un billete de alta denominación, que en este caso es el billete de 1000.00 pesos con la imagen de Miguel Hidalgo.

Por ello, según la reflexión de mayor y menor circulación de cada denominación, se asignó a cada personaje de las piezas alternativas la cantidad expuesta en la figura 1, tomando en cuenta el caso hipotético de que la emisión no oficial estuviera o se pusiera en circulación.

3.7 Imagen.

La disposición del espacio de la imagen impresa se decidió conforme a los siguientes planteamientos:

La descripción de los billetes oficiales contiene, para sus billetes de tamaño 129 x 66 mm. y 153 x 66mm., algunas características que fueron consideradas para las nuevas piezas.

- En la parte derecha del billete, la efigie del personaje con su nombre.
- En la parte central está la imagen de algún elemento o composición alegórico, alusivo al personaje.
- La línea de microimpresión impresa con las palabras “BANCO DE MÉXICO” que rodea tanto al personaje como la composición central, formada por una línea horizontal, dos diagonales y una vertical
- Código de bloques, formado por pequeños rectángulos negros a la izquierda de la imagen completa.
- La leyenda BANCO DE MÉXICO en la parte superior izquierda.
- Número de serie, ubicado debajo de la leyenda BANCO DE MÉXICO.

- Clasificación de emisión, localizada en la parte superior derecha, a un lado del personaje (para las piezas de 153 x 66 mm. esta clasificación también se localiza en la parte inferior derecha).
- Denominación con número, ubicada en la parte inferior izquierda.
- Barra horizontal decorada con grecas que parte de la denominación hasta el hombro del personaje, la cual tiene en su parte inferior la línea de microimpresión.
- La leyenda PESOS sobre una extensión de la barra horizontal de grecas, localizada en el extremo inferior derecho, la barra está enmarcada por la línea de microimpresión.
- Pentágono irregular con las letras BM, siglas de Banco de México en el extremo inferior derecho (sólo en las piezas de 153 x 66 mm.).
- Datos del grabador en la parte exterior de la línea de microimpresión diagonal derecha.
- Fecha de realización en la parte interior de la línea de microimpresión diagonal izquierda

3.8 Matrices de impresión.

Cada pieza terminada tiene la impresión de dos planchas de Huecograbado en técnica de Aguafuerte con entintado local, para estamparse a 4 tintas de colores diferentes cada imagen impresa. La disposición de las imágenes por plancha está dividida de la siguiente manera:

Plancha 1.:

- La línea de microimpresión impresa con las palabras “BANCO DE MÉXICO” que rodea tanto al personaje como la composición central, formada por una línea horizontal, dos diagonales y una vertical.



Fig. 3.15. Pruebas de color y tinta durante el proceso de impresión de los billetes del Libro A.

- Código de bloques, formado por pequeños rectángulos negros a la izquierda de la imagen completa.
- La leyenda BANCO DE MÉXICO en la parte superior izquierda.
- Número de serie, ubicado debajo de la leyenda BANCO DE MÉXICO.
- Clasificación de emisión, localizada en la parte superior derecha, a un lado del personaje (para las piezas de 153 x 66 mm. esta clasificación también se localiza en la parte inferior derecha).
- Denominación con número, ubicada en la parte inferior izquierda.
- Barra horizontal decorada con grecas que parte de la denominación hasta el hombro del personaje, la cual tiene en su parte inferior la línea de microimpresión.
- La leyenda PESOS sobre una extensión de la barra horizontal de grecas, localizada en el extremo inferior derecho, la barra está enmarcada por la línea de microimpresión.
- Pentágono irregular con las letras BM, siglas de Banco de México en el extremo inferior derecho (sólo en las piezas de 153 x 66 mm.).
- Datos del grabador en la parte exterior de la línea de microimpresión diagonal derecha.
- Fecha de realización en la parte interior de la línea de microimpresión diagonal izquierda.

Planchas 2, 3, 4, 5, 6 y 7.:

- En la parte derecha del billete, la efigie del personaje con su nombre.
- En la parte central está la imagen de algún elemento o composición alegórico, alusivo al personaje.



Fig. 3.16. Imágenes impresas de la plancha 1.

3.9 Contenedor.

Una vez impresas las imágenes, éstas se montan en cajas de madera de caoba, 6 en total, adquiridas ya fabricadas, haciendo una selección de entre varios diseños, sus dimensiones son las siguientes:

Ancho: 21.5 cm.

Largo: 12.7 cm.

Alto: 4.5 cm.



Fig. 3.17. Libro-objeto del Billete Propagandístico.

Posteriormente les es colocada una mica acrílica para clausurar la imagen dentro de la caja, con molduras de triplay barnizado para evitar que la mica acrílica se mueva.

Las cajas son colocadas en una caja mayor, la cual funciona como un contenedor global, fabricado en caobilla con acabados de caoba, la cual fue elaborada bajo pedido por un carpintero, sus dimensiones son:

Ancho: 42 cm.

Largo: 23.5 cm.

Alto: 13 cm.

3.10 Instructivo de uso.

La lectura espacio-temporal del Libro ya terminado requiere de las siguientes señalizaciones básicas.

1. Dentro del contenedor global, están colocados los seis módulos móviles. Inicialmente estarán colocados, los módulos con sus correspondientes billetes, dentro del contenedor, de menor a mayor denominación como el modo de lectura occidental, es decir, de izquierda (menor denominación) a derecha (mayor denominación) de arriba abajo.
2. Cada módulo tiene una lectura individual, puesto que cada uno contiene un billete distinto con un distinto personaje, que aunque son personajes del mismo momento histórico, revelan un hecho diferente. Por ello, el orden de observación es aleatorio, al abrir el contenedor puede tomarse de modo indistinto el módulo 1 o el módulo 5.
3. La imagen del interior del módulo también contiene impresas leyendas escritas, por lo tanto el modo de lectura también es de modo occidental, de izquierda a derecha y de arriba abajo, tanto para los textos, como para las imágenes, incluyendo las viñetas y denominaciones, que están “guiadas” por las líneas de tensión trazadas por las mismas viñetas, deteniéndose tanto en los textos como en las imágenes (paisaje y retrato) como lo considere pertinente o necesario el lector.
4. Posterior a la lectura de uno, algunos o todos los módulos, la colocación final de los módulos dentro del contenedor quedará como los haya insertado el lector.



Fig. 3.18. Distintas vistas del Libro-objeto del Billeto Propagandístico.

3.11 La composición.

La composición de imágenes requiere de la participación de una serie de elementos para la construcción icónica de sus estructura, los cuales se dividen según su funcionalidad en espaciales, temporales y escalares.

Los elementos morfológicos de la representación son los que poseen una naturaleza espacial, es el espacio plástico, dentro de la representación son los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen.

Mediante la combinación de los elementos morfológicos, se determina la complejidad de los resultados visuales de la imagen como representación mediante elementos icónicos. Los elementos que participan en la composición son básicamente:

1. El punto
2. La línea
3. El plano
4. La textura
5. El color
6. La forma

La composición se complementa además con otros elementos de orden distinto, como los elementos dinámicos de la imagen, los cuales son los asociados al concepto de temporalidad, son el movimiento, la tensión y el ritmo, básicamente, estos elementos ya están asociados a las cualidades sino que su naturaleza es de orden dinámico, asociados al concepto de temporalidad.

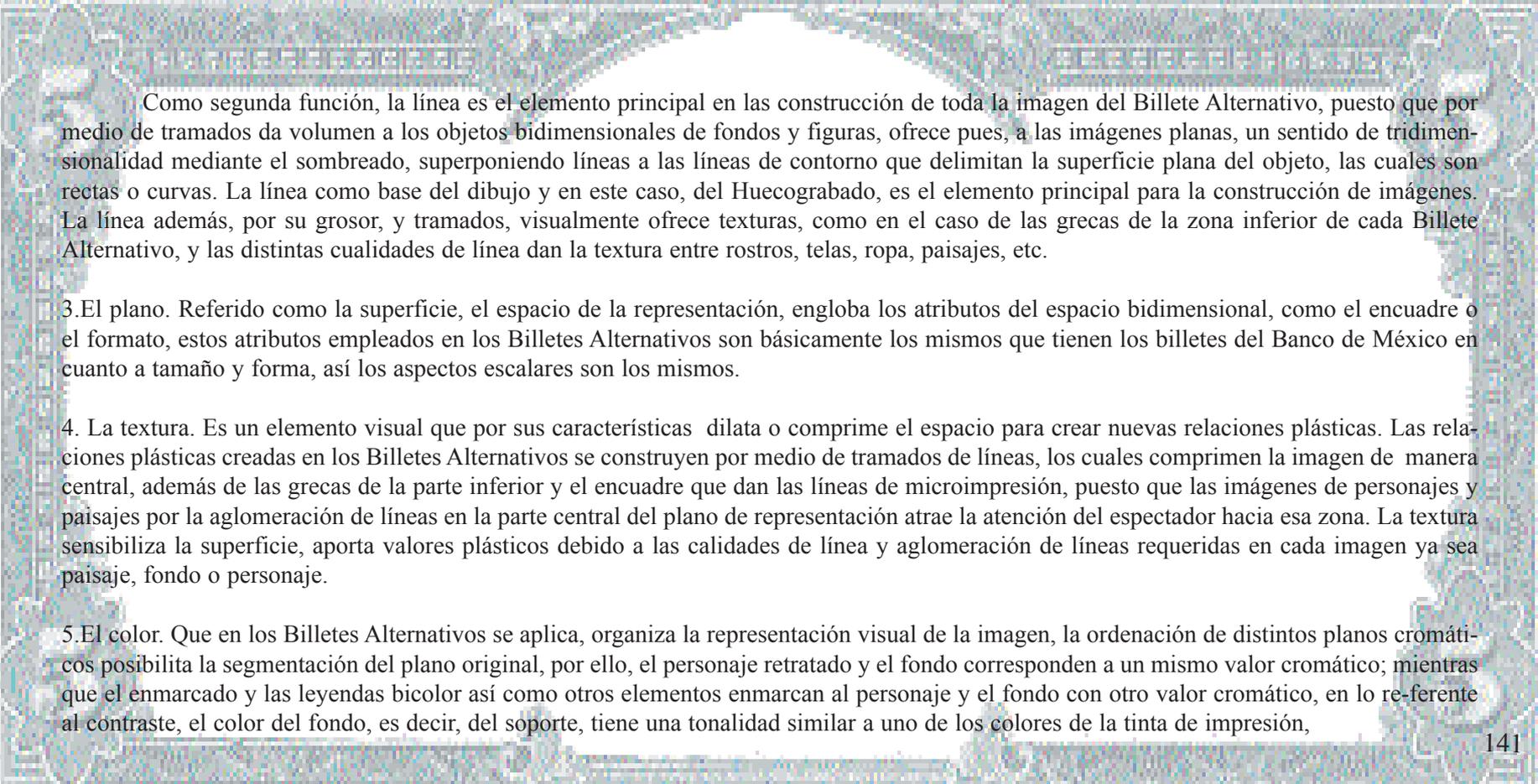
A continuación se asocian los elementos escalares de la imagen, los cuales son: la dimensión, el formato, la escala y la proporción, los cuales influyen no sobre la cuestión espacial o temporal como las anteriores, sino que influyen en las cuestiones referentes al tamaño de la imagen y a los soportes que contienen la imagen, influyen pues, en los aspectos cuantitativos.

Los elementos morfológicos que participan en las piezas del Libro Alternativo, en su imagen son los siguientes:

1.El punto. Como el elemento icónico más simple, no se utiliza evidencialmente en la creación de las imágenes de los billetes del Libro Alternativo “el punto[...] trasciende a la materia; no necesita estar gráficamente representado para que su influencia plástica se haga notar. El centro geométrico de una superficie, y sobre todo si esta es regular, es un punto, que aunque no está señalado físicamente condiciona el espacio del plano porque constituye uno de los centros de atención”¹³⁶ así pues en el caso del Libro Alternativo el punto es sólo referencial de tensión visual, el retrato del personaje es el punto central de tensión, el cual requiere de otro elemento visual que compense el efecto de perturbación visual que crea el personaje en ese punto de tensión dentro del soporte.

2.La línea. Como elemento simple, de primer orden, tiene la capacidad de construir una imagen por medio de estructuras, la construcción compuesta por líneas simples o grafías. En los billetes del Libro Alternativo la línea tiene una funcionalidad múltiple, puesto que con la línea, en cuanto a la construcción de la imagen crea vectores de dirección que aportan dinamicidad a la misma, por medio de las líneas de microimpresión propias de los billetes de circulación actual de México, los cuales por su construcción en diagonales dirigen el modo de lectura de tipo occidental inequívocamente, pues dentro de estas líneas de dirección, la lectura de la leyenda “BANCO DE MÉXICO” guía esa lectura occidental hacia el retrato del personaje, que es el punto de tensión visual.

¹³⁶ Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, España, Pirámide, 1996, pp. 98-99.



Como segunda función, la línea es el elemento principal en la construcción de toda la imagen del Billeto Alternativo, puesto que por medio de tramados da volumen a los objetos bidimensionales de fondos y figuras, ofrece pues, a las imágenes planas, un sentido de tridimensionalidad mediante el sombreado, superponiendo líneas a las líneas de contorno que delimitan la superficie plana del objeto, las cuales son rectas o curvas. La línea como base del dibujo y en este caso, del Huecograbado, es el elemento principal para la construcción de imágenes. La línea además, por su grosor, y tramados, visualmente ofrece texturas, como en el caso de las grecas de la zona inferior de cada Billeto Alternativo, y las distintas cualidades de línea dan la textura entre rostros, telas, ropa, paisajes, etc.

3.El plano. Referido como la superficie, el espacio de la representación, engloba los atributos del espacio bidimensional, como el encuadre o el formato, estos atributos empleados en los Billetes Alternativos son básicamente los mismos que tienen los billetes del Banco de México en cuanto a tamaño y forma, así los aspectos escalares son los mismos.

4. La textura. Es un elemento visual que por sus características dilata o comprime el espacio para crear nuevas relaciones plásticas. Las relaciones plásticas creadas en los Billetes Alternativos se construyen por medio de tramados de líneas, los cuales comprimen la imagen de manera central, además de las grecas de la parte inferior y el encuadre que dan las líneas de microimpresión, puesto que las imágenes de personajes y paisajes por la aglomeración de líneas en la parte central del plano de representación atrae la atención del espectador hacia esa zona. La textura sensibiliza la superficie, aporta valores plásticos debido a las cualidades de línea y aglomeración de líneas requeridas en cada imagen ya sea paisaje, fondo o personaje.

5.El color. Que en los Billetes Alternativos se aplica, organiza la representación visual de la imagen, la ordenación de distintos planos cromáticos posibilita la segmentación del plano original, por ello, el personaje retratado y el fondo corresponden a un mismo valor cromático; mientras que el enmarcado y las leyendas bicolor así como otros elementos enmarcan al personaje y el fondo con otro valor cromático, en lo referente al contraste, el color del fondo, es decir, del soporte, tiene una tonalidad similar a uno de los colores de la tinta de impresión,

mientras que el otro color de tinta de impresión es complementario o gradiente del color de la otra tinta. Entre sí, los seis Billetes del Libro Alternativo son diferentes, tienen características asimiladas de los billetes de banco, por ello los colores entre el soporte y las tintas empleadas en cada uno debe diferir totalmente con los valores cromáticos de los demás, complementando de esta manera la suplantación de los valores visuales oficiales por los valores alternativos.

6. La forma. El reconocimiento de la forma estructural garantiza el reconocimiento de un objeto, “el reconocimiento se produce como resultado de la combinación o superposición de dos estructuras: la del concepto visual almacenado en la memoria (imagen genérica) con la propia del objeto”¹³⁷, a partir de este reconocimiento es como se asocia la forma de un Billeto Alternativo con un billete de banco, del cual se asimila la forma estructural y de contenido de las piezas del Libro Alternativo, siguen el mismo patrón de forma de los billetes de banco, no sólo de forma, sino de composición y contenido, puesto que los billetes de banco de cualquier parte del mundo tienen características que los hacen ser billetes, como números de serie o leyendas alusivas a su utilidad, así como su valor económico presentado en números y letras.

Este tipo de particularidades que hacen reconocibles a los billetes, depende de la simplicidad, el orden visual impuesto por la percepción tiende siempre a la simplicidad, basándose en su propia representación icónica a partir de su misma simplicidad estructural “¿Qué estructura es más simple; la de una rueda de bicicleta con 40 radios o la de otra con 20? El valor de la simplicidad estructural es el mismo en ambos casos, de lo que se deduce que el número de elementos, o mejor dicho, de rasgos de forma, no afecta a la simplicidad de una estructura. Puede darse el caso en el que dos estructuras tengan igual número de rasgos estructurales genéricos y que en la primera por ejemplo posea mayor número de rasgos de forma; el resultado en este caso es que el segundo objeto o imagen será más simple en su conjunto, aunque estructuralmente sean igual de sencillos”¹³⁸ por ello los Billetes del Libro Alternativo tiene características formales que les hacen parecer billetes, aunque carezcan de algunos otros, como marcas de agua, hilos de seguridad, confetis iridiscentes, fondos de offset o numerales con

¹³⁷ *Ibid.*, p. 127.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 129.

tinta tornasol, que en términos de simplicidad estructural no les son necesarios, puesto que los elementos que sí contiene le hacen un objeto reconocible como tal aún sin serlo, y aquí las formas se ven jerarquizadas por el tamaño de la imagen representada, el personaje del retrato es la imagen central, el fondo que retrata un acontecimiento icónico o un paisaje representativo es la imagen secundaria, los demás elementos son material visual de apoyo que hace a toda la composición el objeto reconocible como billete.

Los elementos hasta ahora descritos corresponden a la naturaleza espacial de la imagen, los siguientes elementos corresponden a la dinamicidad de la imagen, asociados al concepto de temporalidad, es decir, la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen.

Concepto de temporalidad. Se puede definir como la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen, en la imagen, el concepto de tiempo, es una modelización del tiempo real, bajo este parámetro, el tiempo real no es significativo, la temporalidad sí, puesto que se convierte en un modelo.

La representación icónica el pretender reconstruir el esquema temporal de la realidad, le confiere una significación, a la cual, las imágenes serán secuenciales, mas cuando les es conferida a las imágenes una abstracción del tiempo real, estas serán aisladas.

Este tipo de esquematización del tiempo se articula de manera lineal sobre la estructura pasado-presente-futuro, es decir, se articulan esta relación temporal bajo un esquema de sucesión, los momentos temporales sólo se suceden uno tras otro, pero cada momento temporal en la imagen, existe una que le sucede y uno que le precede con igual valor y significación.

Bajo el esquema de sucesión, no se pueden crear estructuras de significación porque no implica un orden sintáctico, solamente implica un orden lineal; así, bajo este parámetro, el ritmo está asociado a la temporalidad, puesto que implica un orden que produce una

significación.

En las imágenes secuenciales los parámetros espaciales y temporales son de igual valor e inseparables como billetes son las imágenes de una película o las viñetas de una historieta. Si la función que debe cumplir una imagen es la de contar visualmente una historia con diversas acciones de tiempo y espacio distinto, lo idóneo es la imagen secuencial; si puesto que su función es narrativa, mas si el propósito de la imagen es interpretar una acción desarrollada en un espacio, o describir un entorno creado por elementos estables, las imágenes aisladas cumplen con esto, puesto que su naturaleza es descriptiva.

Por ello, las imágenes del Libro Alternativo son aisladas en cuanto cumplen con su función descriptiva, pues en cuanto a la estructura tomada de los billetes oficiales se convierte en una imagen secuencial por medio del ritmo, pero en la imagen del contenido descriptivo, es aislada. En las imágenes aisladas el espacio es permanente. En las secuenciales, el espacio es cambiante y por ello las imágenes mutan, se transforman.

La tensión. En lo concerniente a las imágenes fijas es el mismo referente que integra a las imágenes móviles con el movimiento. La tensión se produce por los elementos plásticos participantes en la estructuración de la imagen.

Las formas irregulares son mas más dinámicas y las que mejor proporcionan tensión; lo cual se aplica a formas o estructuras; en los billetes no existe una clara deformación o exageración de personajes por el contrario; se aplica la cuestión del retrato logrando el simple parecido al personaje, la tensión de imagen, como en los billetes oficiales, sólo se da en la estructura de líneas paralelas horizontales y diagonales; las diagonales crean el contraste con las horizontales, es una cuestión de orientación, las formas oblicuas son formas dinámicas, contrarias al horizontal-vertical, formas que denotan reposo.

El ritmo. Es la repetición regular de un elemento, agente plástico con valor estructural; la plantilla que es igual para todos los billetes del Libro Alternativo cumple con la función de ritmo estructural; es el contenido de estructura, leyendas, numerales y disposición de imagen el elemento que se corresponde en una u otra imagen con las demás, es un ritmo visual.

3.12 Los elementos escalares.

La significación plástica surge como resultado de la interrelación de los elementos icónicos, formando estructuras; las cuales articulan la significación del mismo modo en que las letras forman palabras y las palabras forman oraciones; enunciados con un significado determinado.

La estructuración espacial y temporal de la imagen (los elementos morfológicos y dinámicos) necesita de un marco adecuado para completar el ciclo de la significación; el marco es una estructura de relación que armonice el resultado visual de la imagen. esta es la función de los elementos escalares, los cuales son elementos de naturaleza cuantitativa.

Los elementos escalares son:

1. la dimensión
2. el formato
3. la escala
4. la proporción

La dimensión es factor definitorio de las cosas, el tamaño de las cosas como atributo, de acuerdo al entorno urbano creado por el hombre, en función del propio tamaño del ser humano, es decir; el tamaño como función antropométrica.

Visualmente la constancia de tamaño es un hecho psicofísico que tiene un valor plástico, la pretensión tridimensional en un soporte bidimensional se ve representada por gradientes que sugieren profundidad, la cual físicamente no tiene la imagen. La dimensión en cualquier imagen afecta el peso visual junto a la estructura y el color.

Pero del mismo modo “antropométrico”, los Billetes del Libro Alternativo se adecuan a las dimensiones de un billete real mexicano, por otro lado, el impacto visual producido por ellos sólo responde a las capacidades ofrecidas por un billete real, no es lo mismo “el impacto visual que produce una imagen de más de veintisiete metros cuadrados a otra de tamaño reducido”¹³⁹.

El formato define la estructura de relación de una imagen, ya que supone una selección espacio-temporal, el espacio plástico con la temporalidad que a él va asociada se diferencia del espacio físico gracias a un encuadre definido por un formato.

Las proporciones del formato condicionan la composición de la imagen; los formatos casi cuadrados son descriptivos y los formatos alargados son fundamentalmente secuenciales, puesto que pueden determinar a partir de su estructura cercana al modo de lectura espacio-temporal occidental, el tipo de continuidad de la imagen expuesta, de tal modo se estructura la imagen de los Billetes del Libro Alternativo, puesto que secuencialmente puede observarse un acontecimiento histórico y la efigie representativa del personaje vinculado a dicho acontecimiento histórico.

Por otra parte la escala posibilita la modificación de un objeto sin que se vean afectados sus rasgos estructurales ni alguna otra propiedad a excepción de su tamaño, la escala implica relación y cuantificación, por este medio se ponen en relación los objetos reales y los de la imagen.

La proporción. La sección áurea es la forma más sencilla de relación de un cuerpo con sus componentes.

La sección áurea es la aproximación más cercana a la “utopía” de proporción, tiene como cualidad el ser la justificación más simple, puesto que se basa en la similitud con la proporción del campo visual humano, y en ese sentido es la proporción más adaptable a la visión humana.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 157.

3.13 La síntesis icónica.

La significación de una imagen está constituida por un conjunto de reglas que coordinan sus elementos, parten de una serie de reglas divididas en:

- conceptos de orden icónico.
- estructuras de la imagen.
- significación plástica.

Partiendo de estos conceptos, el orden de la imagen es el principio que rige su propia composición, la significación plástica depende del sistema de orden en la representación, es decir de la percepción. Si el orden icónico asume el orden perceptivo (visual), la composición será normativa; si lo transgrede, la significación plástica se asume como una alteración de la realidad, por ejemplo la representación de un cubo transgrede la realidad del cubo puesto que el esquema representa el objeto tridimensional en un objeto bidimensional, transgrede su carácter volumétrico.

Por el lado de la significación plástica, existen dos tipos de significación: el sentido o componente semántico y la propia significación plástica de la imagen. Esto es:

Un mensaje puede comunicarse de modo icónico, por lo que significa o de modo visual por lo que representa, por medio de aislamiento, posición, tamaño, iconografía, color, etc.

Por medio del tamaño del retrato e iconografía de los hechos históricos representados, es como se significan visualmente los Billetes del Libro Alternativo.

3.14 La composición de la imagen.

Para la composición de la imagen hay que tender a la simplicidad visual y a la economía de medios, así los Billetes del Libro Alternativo para asumir las características que lo asemejen a los billetes reales, adopta formas y figuras, así como colores y características que los hagan simularlos sin llegar a adoptar todas sus formas y características, pero sí aquellas que los acerquen a los reales.

Dentro del concepto del orden icónico, no existe razón para atribuir a algún elemento una mayor influencia plástica dentro de la composición, es decir, se debe tender a crear un sistema plástico que se sustente en el equilibrio en pos del beneficio de la síntesis icónica.

El equilibrio, por otro lado, tiene dos vertientes: equilibrio estático, que se caracteriza por la simetría, la repetición de elementos o serie de elementos y la modulación del espacio en unidades regulares. El equilibrio dinámico se basa fundamentalmente en la jerarquización del espacio plástico, la diversidad de elementos y relaciones plásticas y el contraste, cuando el equilibrio es imperfecto, la composición aparece como una fase del proceso de elaboración, algo que no está concluido y que puede modificarse posteriormente. La diferencia básica entre estos dos tipos de equilibrio radica en que el estático no está ligado absolutamente a la simetría y a la regularidad, sino que está condicionado por la percepción humana, favoreciendo ligeras desviaciones a la exactitud que podría atribuírsele.

El peso visual de los elementos plásticos y las direcciones de la imagen son dos factores de los que depende el equilibrio de una composición, el peso visual de un elemento se corresponde con la actividad y el dinamismo plástico del mismo elemento y es variable, los factores que lo hacen modificables son los siguientes.

La ubicación, que es la jerarquización entre las distintas zonas de la superficie del cuadro, su variación puede disminuir o aumentar el peso visual; el centro o alguno de los cuadrantes de la superficie son zonas sobresalientes en la composición, en los Billetes del Libro Alternativo estas zonas están ocupadas (los cuadrantes) por las leyendas del Banco, las denominaciones y otros elementos

básicamente inherentes a los billetes comunes (el centro) y por las escenas históricas, estas, inherentes a los personajes retratados.

El tamaño, es un factor que equilibra visualmente los elementos de una composición, si en un formato rectangular se sitúan dos objetos de igual forma, color y tamaño, uno en el ángulo superior derecho y otro en el ángulo inferior izquierdo, basta con disminuir el tamaño del objeto derecho para equilibrar la imagen, en los Billetes del Libro Alternativo, estas zonas están ocupadas por la denominación y por el rostro del personaje retratado, donde el personaje es más grande que la denominación, lo cual equilibra la imagen del billete, que es de formato rectangular.

La forma y el color también son equilibrantes de la composición de la imagen, las formas regulares pesan más que las irregulares y los colores claros más que los oscuros; las formas geométricas de los Billetes del Libro Alternativo enmarcan las formas orgánicas, por otro lado, el color del fondo del papel es más claro que las tintas empleadas, lo cual sirve de factor envolvente de las tintas impresas.

La suma de elementos o la combinación dinámica de relaciones plásticas pone en relación todas las instancias de la composición, lo cual produce la significación plástica, mediante la combinación de todos o algunos de estos factores es como se logra adecuar la significación visual a toda imagen plástica.

Conclusiones.

La hipótesis de la cual parte el desarrollo del proyecto se presenta de la siguiente manera:

Si modifico la información contenida en los billetes de actual circulación en México, para representar la historia alternativa de México, entonces, mediante una serie de estampas en Huecograbado de billetes, resignificaría y recuperaría la historia alternativa o no oficial, prohibida de México por el sistema gobernante.

La propuesta que cumple la hipótesis se presenta así:

Realizar un análisis de la historia de México tomando como referencia la historia representada en el papel moneda mexicano, observando especial atención en los aspectos que la historia oficial o gubernamental deja de lado, entonces se obtendrán las herramientas necesarias para la realización de un nuevo diseño de billetes alternativos del papel moneda de circulación actual, a partir de las imágenes obtenidas, realizar un Libro Alternativo con las características de un Libro Conmemorativo sobre el papel moneda, pero que contenga los datos históricos que ilustran dichos billetes con las especificaciones arriba mencionadas.

Las conclusiones generales parten de la anterior hipótesis y propuesta.

El arte y la política tienen un vínculo siempre estrecho. Cualquier movimiento político-social se ve reflejado en el ámbito concerniente al arte; las manifestaciones artísticas objetivas o subjetivas responden siempre a los resultados de la política, ya sea en las artes plásticas, música, literatura, poesía, cine, teatro, danza. Los ejemplos históricos son abundantes, la revolución del 17 es el punto de partida para que el arte ruso acuda a diversas técnicas y herramientas para reflejar en sus obras y piezas -artísticas, musicales,

poéticas, teatrales, cinematográficas, literarias- la utilidad y el apoyo que estuvieron dispuestos a dar al progreso de la revolución, después del triunfo de la lucha revolucionaria, así lo hicieron Mayakovsky, El Lissitzky, Anna Ajmátova, Kandinsky, Eisenstein, Stravinsky, Chagall.

En la revolución cubana también se percibe la adhesión del sector artístico, los resultados más visibles, puesto que son los que se hacen notar con mayor facilidad, son los resultados en el ámbito de la música. A partir de 1959 surgen los nuevos ritmos y la innovación de los sones y las canciones, exaltando a los héroes y a la revolución. Carlos Puebla, llamado el cantor de la Revolución es posiblemente el mayor representante, que presentó canciones compuestas a Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, Ernesto Guevara, a Venezuela, a Vietnam y contra Estados Unidos o la OEA. Silvio Rodríguez y Pablo Milanés surgen como representantes de la Nueva Trova Cubana con iguales propósitos.

El triunfo del socialismo en Chile con Salvador Allende por medios no violentos, obtiene el apoyo de la mayoría de la población chilena y del sector artístico representado por Victor Jara, Pablo Neruda, Inti-Illimani, Illapu. Y como estos, la historia registra muchos ejemplos más, como también los hay en contra de los sistemas. Durante el tercer Reich, John Heartfield presentaba piezas con un contenido político comprometido en contra del tercer Reich, resignificando imágenes en carteles como ¡Hurra, se ha terminado la mantequilla! De 1935.

De vuelta a la revolución cubana, tras el triunfo en 1959, el nuevo gobierno revolucionario resignifica el contenido de los billetes, el contenido a partir de 1959 ostenta a los personajes revolucionarios y algunas escenas de los acontecimientos importantes en la lucha de la revolución y el interesante aspecto de la exaltación del ejemplo del Hombre Nuevo Cubano en la figura del Che Guevara.

Y ahora de vuelta al triunfo del socialismo chileno, tras el golpe militar contra el gobierno del presidente Allende, el gobierno implantado por la junta militar chilena, resemantiza y resignifica la lectura del billete chileno, intentando desvirtuar el proceso legal del gobierno de Allende e intentando a la vez presentarse como la vía correcta de gobernar y actuar, tratando de esconder su felonía en la imagen del billete, imponiéndola.

Hasta este punto, la convergencia de los procesos sociales con el arte y estos con la imagen de los billetes se ha hecho evidente en el ámbito internacional. En el ámbito nacional -y es el hecho del cual surge la idea de este proyecto- es el caso del billete de diez pesos con la imagen del general Emiliano Zapata, que fue retirado de la circulación a los pocos meses de salido a la misma, a causa de la aparición a la luz pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, la observación recurrente a este acontecimiento, solo deja cabida a la idea de la estrategia de la política, que pretende no dejar herramienta útil a su enemigo. Como datos comprobatorios, todos estos casos, ejemplifican la utilidad del billete a los gobiernos y la adhesión del arte a los procesos sociales y es aquí donde el arte no-convencional aparece, haciendo del arte, el billete y los procesos sociales un ente unificado.

Los ejemplos nacional e internacional son los siguientes:

César Martínez, el brasileño Cildo Meireles y el argentino Ral Veroni hacen del billete, el arte y el proceso social un arte no-convencional.

César Martínez, colgando billetes gigantes de un dólar con la efigie de Saddam Hussein y realizando un performance entre sus impresiones, incursiona en una especie de libro transitable dentro del Arte-acción.

Por otro lado, los billetes de Meireles, además de la resignificación y la no-denominación, da a los formatos del billete, completa

cabida para fungir como receptáculo del arte.

El trabajo de Meireles con zero dollar, zero cruceiro, hace crítica antiimperialista y crítica social, el antiimperialismo también es cosa de Martínez, sin embargo, los dos hacen dólares.

Ral Veroni no transforma la imagen de sus billetes, puesto que para él son el soporte, el receptáculo en sí, la resignificación que Veroni otorga a sus billetes no se encuentra en la imagen, sino en la cuestión del valor transitorio entre lo económico-artístico del billete, la transición del objeto ya inútil como herramienta para la economía a objeto útil y con una revalorización económica como objeto artístico.

La crítica de los billetes alternativos de este proyecto, se fundamentan, partiendo de lo local, para después ir a lo global, en la historia mexicana, en los billetes mexicanos y en las condiciones de la nebulosa revolución que les son propios y de acuerdo a la hipótesis, reivindicando personajes y desoficializando los instrumentos de la oficialidad, con base en la Revolución Mexicana que fue y sigue siendo materia rica para tal efecto.

Anexo.

La sustracción se produjo el 12 de septiembre durante el montaje de la exposición

Robo en el museo

Una persona sustrae del Macba “Zero dollar” y “Zero cruzeiro” de Cildo Meireles, al creer que se trataba de billetes auténticos

BARCELONA. Redacción

El artista conceptual brasileño Cildo Meireles ha encontrado en Barcelona un fan insospechado. El día 12 de septiembre, cuando el personal del Macba se disponía a colocar dos de sus obras en la exposición “Col·lecció permanent”, descubrió con alarma que habían desaparecido. Meireles trabaja con monedas, huesos, botellas de Coca-Cola para, una vez manipulados, cambiarles su significado y proponer un mensaje crítico.

Las obras robadas del Macba pertenecen a la serie “Zero dollar” (1978-1984) y “Zero cruzeiro” (1974-1978), reproducciones aparentemente fieles a las divisas norteamericana y brasileña si no fuera porque sustituye a los héroes nacionales por el Tío Sam o un indio. Los billetes irónicos, despojados de los artefactos que le dan un valor museístico, como vitrinas o peanas, debieron parecer auténticos a ojos de alguno de los operarios que trabajaban en el montaje y rápidamente llegó a la conclusión de que estarían mejor guardados en su bolsillo. Al menos ésta es la hipótesis que plantean los responsables del museo.

“La sustracción se produjo durante el montaje, cuando en el interior del museo trabajaban unas cuarenta personas, carpinteros, montadores, limpiadores, de las empresas que contratamos. Todas ellas debidamente identificadas previamente”, dice un portavoz del Macba.

La obra de Meireles pone cero dólares, pero la póliza del seguro -un valor estimativo, nunca real- la cifra en 15.000 euros. Los billetes son copias de exposición, que no tienen ningún valor en el mercado sin el certificado de autenticidad del artista, por lo que al museo -puede reponer la obra con rapidez- le preocupa, más que el valor económico, el hecho de que se haya producido el hurto.

“Las obras mayores, irremplazables, como los cuadros de Tàpies o Twombly, tienen garantizada su seguridad. Nos ha costado mucho abrir el museo al público y lo que no haremos ahora es poner un policía junto a cada obra”, dice Manuel J. Borja- Villeda, director del Macba.

El arte conceptual a menudo exige la participación del espectador. Y algunas obras aspiran a su desaparición del sistema mercantil. Aunque tal vez el hurto podría ser una performance entusiasta e involuntaria que completa la obra de Meireles.

El Macba posee obras como la columna de papel de Antoni Llena, en la que los espectadores eran invitados a llevarse hojas, pero el artista la considera ya una “escultura disecada” y se exhibe sellada y en una vitrina. Otros muchos no utilizan obras originales, sino que los museos las exhiben de acuerdo a los patrones que los autores marcan. Se busca en ocasiones que la obra sea transitoria, efímera. En la última Documenta de Kassel se distribuyeron miles de polos, que, una vez chupados, descubrían un mensaje. Otra de sus obras consiste en ironizar sobre la simbología de la Coca-Cola en Latinoamérica y gastar al tiempo una broma contra el valor mercantil, fetichista y de ícono que dio Andy Warhol al famoso refresco de la multinacional. En los botellines de Meireles, en el interior de un sello oficial aparece la inscripción: “Yankees, go home!”.

Los cuatro billetes de dólares falsos y los dos cruzeiros sustraídos del Macba serán reemplazados cuando el artista acceda a una nueva impresión de sus series. La policía investiga entre la lista de personas que trabajaban aquel día en el Macba, aunque se duda de que el autor de la sustracción se decida a devolver los billetes, por mucho que cuando fuera a comprobar la cuantía de lo que creía eran moneda corriente, se llevara un chasco monumental.

Nota periodística tomada de: www.artnet.com 14/enero/2005

Bibliografía.

- 1.-Arriarán, Samuel, *Filosofía de la posmodernidad*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000.
- 2.-Banco de México, www.baxico.org.mx/, 16/febrero/2004.
- 3.-Banco de México, www.baxico.org.mx/, 4/noviembre/2004.
- 4.-Balzac, Honore de, *Eugenia Grandet*, Editorial Origen S.A, México, 1983.
- 5.- Batista, Fulgencio. Entrevista con Fulgencio Batista grabada en la Ciudad de la Habana, Cuba, a mediados de 1958 y transmitida el 1 de enero de 2001 en la Ciudad de México por radio 690 am, “la 69”.
- 6.-Bátiz Vázquez, José Antonio, *Historia del papel moneda en México*, Banamex, México, 1987.
- 7.-*Caracteres de la escritura china como medio poético*, Los, s/p.i.
- 8.-Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, El Archivero, México, 1988.
- 9.-Castro Ruz, Fidel. Entrevista con el Comandante Fidel Castro Ruz, grabada en la Ciudad de la Habana, Cuba, el 26 de julio de 1959 y transmitida el 1 de enero de 2001 en la Ciudad de México por radio 690 am, “la 69”.
- 10.-Cimet Shojjet, Esther, *Movimiento Muralista Mexicano*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.
- 11.-*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, Porrúa[90ª. Edición], México, 1990.
- 12.-Dahl, Svend, *Historia del Libro*, Ediciones Altaya, España, 1997.
- 13.-Domenach, Jean-Marie, *La propaganda política*, EUDEBA, Argentina, 1962.
- 14.-*Editoriales Alternat*, s/p.i.
- 15.-Ellul, Jacques, *Historia de la propaganda*, Monte Ávila Editores C. A., Venezuela, 1969.
- 16.-Escolar, Hipólito, *De la escritura al Libro*, s/e., España, 1976.
- 17.-Feria, Rafael, *Historia del Dinero*, Lunweg editores S.A., España, 1991.

- 18.-Fernández Izquierdo, Juan Carlos, en : Francisco Jordi Caja (coord.), *La educación visual y plástica hoy: educar la mirada, la mano y el pensamiento*, Ed. Graos, España, [serie didáctica de la educación visual y plástica #157], 2001.
- 19.-Ferreya, Andrea (coord.), *Arteacción*, Impreso, México, 2000.
- 20.-Guevara, Ernesto Che, *La guerra de guerrillas*, Editorial de Ciencias Sociales [2ª. Reimpresión], Cuba, 1985.
- 21.-Guillén, José Manuel (Introducción), *Libros Alternativos, los otros libros*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2000.
- 22.-Handlin, Oscar, *La verdad en la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- 23.-Hitler, Adolf, *Mi lucha*, Editorial del Partido Nacional Socialista de América Latina, México, 2000.
- 24.-Manzano, Daniel, (introducción), *Libros alternativos, los otros libros*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2000.
- 25.-Manzano, Daniel, *Introducción a los libros de artista*, s/p.i.
- 26.-*Maravilloso mundo de la tecnología: la imprenta*, El, T. V, México, 1980.
- 27.-Martínez Assad, Carlos, *Los rebeldes vencidos, Cedillo contra el estado cardenista*, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, [2a. Edición], México, 1993.
- 28.-Martínez de Espronceda, Gema, “Del boca a boca a la revolución de internet”, *Muy Especial*, mensual, número 29, México, 14 de octubre de 2002.
- 29.-Marx, Karl, Friedrich Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Progreso, URSS, 1990.
- 30.-Munari, Bruno, *Un libro ilegible* s/p.i.
- 31.-Packard, Vance, *Las formas ocultas de la propaganda*, Editorial Sudamericana [1ª. Reimpresión], 1986, México.
- 32.-Peredo, Inti, *Mi campaña con el Che*, México, Editorial Diógenes, S.A. [6a. Reimpresión], 1983.
- 33.-Plutocracia: *Breve Diccionario Político*, Editorial Progreso, URSS, 1983.
- 34.-Propaganda: *Breve Diccionario Político*, Editorial Progreso, URSS, 1983.

- 35.-Prats, José María, Sallám, Villacampa, *Guía del coleccionista, conocer y coleccionar monedas y billetes de todo el mundo*, introducción, f.1, mensual, España, 1994.
- 36.-Reed, John, *México Insurgente*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2001.
- 37.-Renán, Raúl, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª. Edición, México, 1999.
- 38.-Reyes Coria, Bulmaro (Introducción) en: Marco Tulio Cicerón, *De la invención Retórica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- 39.-Río, Eduardo del, *Los Agachados*, T. II, Editorial Posada, México, 1974.
- 40.-Rodríguez, Antonio, *El arte genuino*, en: Esther Cimet Shoijet, *Movimiento Muralista Mexicano*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992.
- 41.-Rodríguez García, Cristina, et. al., *El grabado: historia y trascendencia*, Universidad Autónoma de México, México.
- 42.-Rubial, Antonio, *La hermana pobreza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México [1ª. Reimpresión], 2000.
- 43.-Stalin, Joseph, *On the Great Patriotic War of the Soviet Union*, Foreign Languages Publishing House, URSS, 1943.
- 44.-Torre Villar, Ernesto de la, *Lecturas Históricas Mexicanas*, T. III, Universidad Nacional Autónoma de México 2ª. Ed., México, 1998.
- 45.-Torre Villar, Ernesto de la, *Lecturas Históricas Mexicanas*, T. V, Universidad Nacional Autónoma de México 2ª. Ed., México, 1998.
- 46.-Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, 5ª Ed., España, 1996.