

2 ej 1



DIRECCION
ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS
AV. CONSTITUCION No. 600
Xochimilco 20, D. F.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA ILUSTRACION.
SU APLICACION EN TEXTOS LITERARIOS.

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO PRESENTA:

RAFAEL BARBABOSA ARGÜELLES

DIRIGIDO POR EL MAESTRO JORGE NOVELO

MEXICO D.F. 1989

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

INDICE

Presentación	1
Introducción	IV

CAPITULO I. HISTORIA DE LA ILUSTRACION

1.1 Síntesis histórica de la ilustración, el libro y la imprenta en Europa.	
1.1.1 Historia del libro y la ilustración en la antigüedad	2
1.1.2 Historia del libro y la ilustración después de la invención de la imprenta	13
1.1.3 La ilustración desde el siglo XVI al XX	25
1.2 Síntesis histórica de la ilustración, el libro y la imprenta en México.	
1.2.1 El libro en el México prehispánico	33
1.2.2 La imprenta y la ilustración en México	39

CAPITULO II. LA ILUSTRACION ; IMAGEN Y COMUNICACION

2.1 Definición de ilustración	46
2.2 La imagen y sus características	48
2.2.1 El empleo de la imagen	51
2.2.2 El ilustrador	54
2.3 La comunicación	55
2.3.1 Comunicación e información	56
2.3.2 Elementos del proceso de comunicación	62
2.3.3 Funciones de la comunicación	66
2.4 Valoración de la ilustración	71

CAPITULO III. LA LITERATURA Y LA ILUSTRACION DE TEXTOS

3.1 El lenguaje, la literatura y el texto literario	74
3.2 La ilustración de textos	84
3.2.1 Factores condicionantes de la ilustración	84
3.2.2 La ilustración de portadas	87
3.2.3 La ilustración de interiores	88

CAPITULO IV. APLICACION DE LA ILUSTRACION EN EL CUENTO BREVE

4.1 El cuento brevísimo en la literatura mexicana contemporánea. Semblanza de dos de sus principales exponentes, Julio Torri y Juan José Arreola	91
4.2 Propuestas de ilustraciones para los relatos de Julio Torri.	97
- La Humildad Premiada	
- Los Unicornios	
- El Vagabundo	
4.3 Propuestas de ilustraciones para los relatos de Juan José Arreola. . .	110
- Autrui	
- Los Monos	
- Portada del libro Bestiario	
Conclusiones	124
Bibliografía	131
Índice de ilustraciones	133

P R E S E N T A C I O N

Este trabajo no es ni pretende ser un compendio de ilustración. Sería - largo y tedioso englobar el tema por completo.

Sin embargo el contenido está construido en base a ciertos conceptos - que nos proporcionan una serie de datos que intentan dar una información selecta y precisa al lector, que le permita tener una visión clara de los - puntos necesarios para abordar y entender el tema.

La elección del tema quedó determinada por el interés personal en la ilustración, especialmente en su aplicación en libros de corte literario.

El libro ha sido un medio que ha acogido a la ilustración a lo largo de la historia, pues ahí ha encontrado un campo propicio para su evolución. - La literatura permite contar con una amplia variedad de formas de expresión y una riqueza de contenidos, lo que abre una enorme gama de posibilidades para incursionar en ella ilustrándola. En la literatura, la ilustración se da a conocer como un medio positivo de comunicación y expresión.

En estas cuartillas pretendo explorar algunos aspectos fundamentales de la ilustración, desde una perspectiva general y particularmente dentro de - la expresión literaria; la finalidad es entender su funcionamiento, sus alcances, limitaciones y posibilidades.

El contenido del trabajo quedó organizado de la siguiente forma:

Empiezo con un capítulo dedicado a la historia de la ilustración, vista por supuesto desde la historia del libro y la imprenta; principalmente en - Europa, que es donde inició su desarrollo.

Este sumario parte desde lo ocurrido antes de la imprenta, con los libros manuscritos, sus materiales, su importancia, etc. hasta lo acontecido después de la invención de la propia imprenta, con los primeros libros impresos, los más notables exponentes y precursores de este oficio, los principales ejemplares conservados, la ilustración de éstos y las técnicas utilizadas en la elaboración.

También incluyo ciertas observaciones sobre la historia de la ilustración, el libro y la imprenta en México. Esta sección quedó dividida en dos partes, la primera trata lo ocurrido en el México prehispánico y la segunda parte se ocupa de lo que sucedió después, a partir de la colonización española y hasta nuestros días.

La parte medular del trabajo está en el segundo capítulo. En él reviso dos materias esenciales para entender la ilustración: la imagen y la comunicación; ambas nos proporcionan la información teórica necesaria para inferir qué es la ilustración y cómo funciona.

El capítulo comienza con la definición del fenómeno, es necesario aclarar que la definición la incluyo a partir de este capítulo y no desde el primero por que la ilustración a lo largo de su historia no tuvo una concepción precisa, en cambio en este momento una definición concreta permite mostrar como se entiende aquí y cuales son las características del tipo de ilustración que se trata en esta tesis, así como las otras materias teóricas que la sustentan.

A continuación abordo el asunto de la imagen, revisando sus conceptos y sus peculiaridades, con las cuales se va explicando la ilustración misma, ya que la ilustración es una imagen. En esta sección concluyen los siguientes puntos: la lectura de la imagen, sus aspectos semiológico y semiótico; el empleo y el uso de la imagen, donde se habla de la realización y la traducción, labores del ilustrador, con quien se cierra este tema.

El siguiente argumento, la comunicación, es preponderante ya que ella tiene que ver con los dos lenguajes que nos conciernen, el escrito y el visual. Si bien este tema es muy extenso, aquí sólo toco ciertas cuestiones que nos interesan, como son: la distinción entre información y comunicación, los elementos que hacen posible el proceso de comunicación y algunas de las funciones de la comunicación misma (sólo las que intervienen directamente). A lo largo del capítulo podemos observar la manera en que se conforma la ilustración como un instrumento eminentemente comunicativo, con la peculiaridad o cualidad de ser además una expresión estética con muchas posibilidades, características sobre lo cual también reflexiono.

Finaliza el capítulo con un punto llamado la valoración de la ilustración, que nos da algunos elementos más para comprender el tema.

El tercer capítulo quizá parece un poco disperso aunque no lo es. Presenta ciertos aspectos que a pesar de no estar muy relacionados entre sí, son puntos que redondean la investigación. Al principio expongo las nociones básicas del lenguaje y luego las del lenguaje específicamente literario, al que he aludido antes, en relación con el lenguaje visual y sobretudo en las cuestiones en que ambos coinciden. Una vez analizado el lenguaje lite-

rario, presenta una especie de tabla comparativa entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito, en la que se ven sus diferencias; esto con el afán de observar en qué puntos -por ser opuestos- se complementan, y en cuáles se rechazan. Aquí adjunto un asunto que me interesa identificar y estudiar: las condicionantes de la ilustración. El deseo de conocerla se originó a partir de mi experiencia en la elaboración de ilustraciones. La ilustración, como cualquier otro medio de comunicación queda determinada la mayoría de las veces por diversos factores que la condicionan.

Este pasaje busca pues, reconocer y asentar qué factores la condicionan y cómo; además de otras alternativas que pueden ofrecer dichos factores.

En el cuarto capítulo presento una breve semblanza, de los autores y las características de su literatura. Hago esto con el propósito de proporcionar información adicional al lector de esta tesis, sobre el origen, la ideología y la tendencia de los textos que ilustro.

El trabajo práctico queda incluido también en este último capítulo, es decir las ilustraciones que propongo acompañadas del respectivo texto que ilustran, así como el desarrollo (los bocetos) de las mismas.

Para finalizar doy a conocer las conclusiones a que he llegado a partir de los conceptos y las ideas manejadas en este trabajo, esperando así que la perspectiva expuesta sea útil, no sólo para los interesados en la ilustración, sino para el público extraño a ella.

Creo no obstante, haber reunido elementos suficientes para estructurar un estudio sencillo que tiene la intención de aportar algo a un terreno tan descuidado como es la ilustración.

INTRODUCCION

Reseñar la estructura y el funcionamiento de la ilustración requiere - delimitar su universo, es decir, el espacio donde se mueve y es en ese espacio donde nos movemos en este trabajo. Además, es oportuno presentar algunos datos que introducen al lector en el tema y le aclaran ciertos puntos.

Empecemos con el término. Por ilustración entendemos diferentes asuntos; hay que ver el número de sinónimos de la palabra para comprender lo amplio del concepto. Estos sinónimos van desde "cultura", "saber", "preparación" hasta los que se relacionan con "introducción", "explicación" y "esclarecimiento". Otras ideas afines son: "figura", "grabado", "dibujo", etc.

A lo largo del trabajo vemos cómo se relacionan muchos de estos conceptos con el tipo de ilustración que nos ocupa. Algunas personas, al leer la palabra ilustración pueden pensar que se trata del período histórico del siglo XVIII conocido con este nombre. Este trabajo no tiene, en definitiva ninguna relación con dicho período, salvo que a los dos se les conoce con el mismo nombre.

Es fundamental aclarar a qué me refiero como ilustración. Si bien aquí no es lugar para definirla detalladamente, sí lo es para acentuar alguna información sobre ella.

Etimológicamente, la palabra ilustración proviene del vocablo latino ILLUSTRATIO, que significa iluminación. De igual manera el término ILLUSTRO conlleva los conceptos de alumbrar, iluminar, divulgar, adornar, etc.

La idea que encierran las palabras ilustrar e ilustración es muy amplia, pues se relaciona con los conceptos de instrucción y educación. Podemos decir en general que la ilustración abarca todas las formas con las cuales podemos hacer que algo, cualquier cosa, sea más explícito. Se puede ilustrar a través de diversos lenguajes, como el hablado o el escrito, pero también con el lenguaje visual, y de éste es del que hablo.

Como vemos, he tomado la parte de la ilustración que se vincula con lo visual. De ahí que matizo la ilustración como una imagen visual, como una representación gráfica, que al ser captada por el sentido de la vista -

nos informa, refuerza o aclara un concepto, una idea, un texto, una situación, etc.

Como medio transmisor o de apoyo, la ilustración funciona efectivamente en el observador, incide de manera directa en él, le facilita la comprensión y le da una dimensión mayor del tema.

La ilustración es usada a partir de la necesidad de hacer más comprensible lo que se desea dar a conocer, por sus características es un instrumento óptimo para solucionar problemas de comunicación e información.

Existen muchos modos de ilustrar; por ejemplo una fotografía, un mapa, un plano arquitectónico o un dibujo; aquí hablo de la ilustración por medio del dibujo (llamémosle libre o a mano alzada).

El papel de la ilustración como auxiliar del hombre aparece desde que éste ha necesitado un medio para describir, ampliar, acentuar y entender los conocimientos que ha adquirido y desarrollado. Porque la ilustración es empleada con mucha frecuencia, nos valemos constantemente de imágenes-illustradoras en nuestra vida cotidiana.

Hemos pasado rápidamente del concepto abstracto, complejo, plurívoco; a lo concreto, a la parte que examinamos aquí, la ilustración como imagen visual. Esto no es suficiente sin embargo. En efecto hay que penetrar al documento y a su contenido, que pretende dar los elementos necesarios para entenderla. Este trabajo intenta introducirnos a un tema fascinante. Veamos pues el texto. La historia de la ilustración nos ubica en el tema dentro de la historia del hombre, del libro y de la imprenta. Así podemos observar la trascendencia e importancia de esta actividad a través del tiempo.

I CAPITULO

HISTORIA DE LA ILUSTRACION

1.1 SINTESIS HISTORICA DE LA ILUSTRACION, EL LIBRO, Y LA IMPRENTA EN EUROPA.

1.1.1 EL LIBRO MANUSCRITO Y LA ILUSTRACION EN LA ANTIGUEDAD.

Como tema de estudio e investigación, la ilustración ha contado con poca información específica que le permita un mayor acercamiento y un mejor análisis. Quien realiza un trabajo de investigación sobre este tema necesita exponer la evolución histórica de la ilustración, que muchas veces se ignora, aun cuando es fundamental conocerla. Este conocimiento permite situarla no sólo dentro de las artes visuales sino también dentro de la historia del ser humano, en donde ha funcionado como un práctico instrumento de apoyo que el hombre ha aprovechado en su desarrollo y en el de sus conocimientos. La ilustración además, ha servido como un registro histórico de este progreso y desde luego, como un eficaz medio de comunicación y expresión.

Como podemos suponer, la historia de la ilustración, puede ser estudiada desde diversos ángulos. Dado el carácter de esta tesis sobre ilustración para textos literarios, el panorama histórico que a continuación expongo se orienta hacia ese aspecto. Esto significa que para precisar, redondear y tener un amplio marco de referencia, es conveniente y así lo requiere el tema, describirlo a través de la historia del libro y de la imprenta, pues es aquí donde es posible encontrar su origen y éste ha sido un campo propicio para su desarrollo.

Abordemos la historia de la ilustración primero con un panorama general de lo acontecido antes de la invención de la imprenta, es decir la época del libro manuscrito, que constituye el antecedente inmediato y progresivo del libro y de la ilustración contemporáneos.

Mi exposición comienza con los principales modos y materiales aptos para la escritura, que se originaron en la Antigüedad y se desarrollaron en la Edad Media. Ellos son los antecedentes de lo que hoy usamos cotidianamente: Los libros.

Los materiales utilizados con mayor frecuencia fueron:

-Las tablillas enceradas; eran trozos rectangulares de madera cuya superficie se cubría con una capa de cera, sobre ella se escribía con un instrumento puntiagudo en un extremo y plano en el otro que permitía borrar lo escrito. Esta facilidad de corregir el texto fue la que los hizo tan comúnmente aceptados para la enseñanza de la escritura, sobre todo en la época de esplendor de los griegos y romanos. Se usaron asimismo en la elaboración de contratos en cartas, testamentos, etc. Las tablillas más comunes constan de tres ó cuatro trozos de madera unidos por medio de anillos o cordones que se pasaban a través de orificios practicados en el margen izquierdo.

-El papiro; esta planta ciprúcea de tallo largo y de gran altura, contiene una serie de filamentos rodeados de una sustancia pegajosa, que al ser sobrepuestos unos a otros en ángulo recto, luego prensados y secados al sol formaban el papel de papiro. La hoja de papel resultaba de diversas clases y tamaños. Cuando se cortaban varias del mismo formato y unidas por un extremo unas con otras formaban un rollo o volumen (fig. 1). La totalidad del rollo era arbitraria y cada hoja recibía generalmente dos columnas de escritura.

Existe un gran número de papiros conocidos, los más antiguos (griegos) están fechados en el siglo IV a.c.

La trascendencia e importancia del papiro desde los puntos de vista histórico, literario y del conocimiento humano en general, es enorme, ya que gracias a los papiros encontrados en diferentes épocas tenemos datos precisos sobre el mundo, el hombre y su pensamiento que fueron recopilados desde el siglo IV a.c. hasta el siglo XV de la era cristiana, época en que cayeron en desuso.



-El pergamino; se fabricaba comunmente en pieles de carnero, cabra o ternera previamente preparadas. Es de suponer que el procedimiento de su preparación fue el mismo en la Antigüedad y en la Edad Media "Después de macerar la piel con cal durante unos días, se le despojaba del pelo y se la raspaba luego con un instrumento bien cortante; pulimentábanse por último, sus dos caras con la piedra pómez hasta obtener una superficie lisa y uniforme".¹

El origen del pergamino, según cuenta la historia, tuvo lugar cuando Tolomeo V Epífanes, rey de Egipto (203-181 a.c.) preocupado por la fundación de la biblioteca de Pérgamo, prohibió la importación del papel e hizo utilizar en su lugar pieles de animal como material de escritorio. El uso de piel para este fin es más antiguo, pero recibió el nombre de pergamino por que fue Pérgamo el principal centro de su producción.

-El papel; se obtiene principalmente de sustancias vegetales fibrosas; fue introducido y difundido en Europa por los árabes, quienes a su vez aprendieron su fabricación de los chinos.

El códice Parisiense es uno de los ejemplos más antiguos de la utilización del papel y pertenece a los siglos XI-XII. La fabricación del papel empieza a ser mayor a partir del siglo XIV y ya en el siglo XV es el material escritorio que más se usa.

De los utensilios con los cuales se escribía sobre estos materiales están entre otros el estylo y el cálamo; el primero utilizado para la escritura en las tablillas enceradas el segundo hecho de caña y apropiado para escribir con tintas. Se hizo uso también de otros instrumentos auxiliares como el punzón, la regla y el compás, etc.

En cuanto a las tintas se emplearon sobre todo la tinta roja (óxido de plomo) y la tinta negra (negro de humo mezclado con goma) inclusive se llegaron a aplicar tintas de oro y plata sobre pergaminos previamente teñidos de color púrpura.

Un cambio importante en la evolución del libro es el códice, que apare

¹ MILLARES Carlo, Agustín. Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas, Fondo de Cultura Económica, México 1986 p. 22

ce como forma literaria en el siglo I o II d.c. pero es hasta el siglo V - cuando puede decirse que acontece dicho cambio, pues es cuando el códice - sustituye al rollo o papiro, cuya lectura y consulta resultaban muy dificulto - sas, y lo sustituye principalmente por su forma, que inspirada en las tablil - llas enceradas y con el pergamino como material, tenía la ventaja de permij - tir la escritura por ambas caras; se juntaban los pliegos con otros para form - ar así un cuaderno. Este concepto revolucionó al libro, que ahora resultaba más fácil en su lectura, su archivo y quizá su realización.

El códice más antiguo que se conoce es - el llamado De bellis macedonicis del siglo II - (fig. 2).

Hay una categoría especial de códices los llamados palimpsestos, que eran materiales - vueltos a utilizar después de lavar o raspar - lo que anteriormente se había escrito en - ellos.

La aparición del códice constituyó una - ventaja para la ilustración pues esta superfi - cie favoreció la ornamentación de los escri - tos.

En cuanto a la escritura en los códices, se practicaba corrida o en co - lumnas. Gracias al libro y al material susceptible de recibir los textos se - dio una evolución y transformación de alfabetos, estilos, características y - rasgos en la escritura, aunada desde luego al propio desarrollo cultural e - histórico de los pueblos y también a las necesidades administrativas, facto - res que contribuyeron para que la grafía se desarrollara hacia tipos menos - diferenciados.

El libro como hoy lo conocemos -en cuanto a forma- tiene sus orígenes - en el códice y en las tablillas enceradas.

En cuanto a la elaboración del libro, podemos decir que en la Grecia - del siglo V los libros estaban ya bastante difundidos, pero es escasa la in - formación de cómo pasaba un libro de las manos del autor a las manos del librero-editor y de los procedimientos que se usaban para su reproducción.

En Roma, en época de Cicerón, el comercio del libro estaba perfecta - mente organizada. El autor vendía su libro a un editor y éste le pagaba un-



2

derecho por cada ejemplar vendido o una suma fija por toda la edición. Se dice que ciertas ediciones preferidas del público llegaron a constar de mil ejemplares. Esto hace suponer que el manuscrito original se dictaba al mismo tiempo a un gran número de amanuenses; éstos eran esclavos, poco conocedores del latín y expuestos a cometer los errores que comete cualquier persona al recibir un dictado, de ahí que las copias fuesen por lo común muy incorrectas.

También existía el procedimiento de copiado del texto por el propio amanuense, que permitía una mejor caligrafía así como la ornamentación del texto que se reproducía .



3

En la Edad Media la cultura quedó en mano de los monasterios y la copia del libro constituyó una de las principales actividades de los monjes (fig. 3). Como parte del procedimiento de copiado, después de preparar el pergamino y más tarde el papel el copista hacía un rayado horizontal o guía para la escritura, el margen y las líneas que delimitan las columnas.

La principal cualidad de una copia es la regularidad en la escritura, hay copias también hechas que es difícil notar las pausas o detenciones en el trabajo, pero también hay otras tan descuidadas que hacen pensar en la intervención de diferentes manos en la redacción del texto, cuando tal vez se trata de un sólo copista.

Una vez terminada la copia, un amanuense cuidadoso añadía un colofón con datos de gran importancia como el título de la obra, indicaciones cronológicas, la fecha, el nombre del copista y a veces un comentario sobre la obra e incluso frases tan curiosas como la petición de que se ruegue por su alma el día del juicio final o bien la solicitud del copista del perdón por las faltas cometidas en el trabajo.

El siglo XIII marca un cambio importante en la historia del libro manuscrito, que deja de ser exclusivo de los monasterios y pasa a ser también de las universidades, cortes reales o de cualquier persona. Con esto se amplía a otros campos el acceso y la posibilidad de realizar y contar con libros.

derecho por cada ejemplar vendido o una suma fija por toda la edición. Se dice que ciertas ediciones preferidas del público llegaron a constar de mil ejemplares. Esto hace suponer que el manuscrito original se dictaba al mismo tiempo a un gran número de amanuenses; éstos eran esclavos, poco conocedores del latín y expuestos a cometer los errores que comete cualquier persona al recibir un dicatado, de ahí que las copias fuesen por lo común muy incorrectas.

También existía el procedimiento de copiado del texto por el propio amanuense, que permitía una mejor caligrafía así como la ornamentación del texto que se reproducía .



3

En la Edad Media la cultura quedó en mano de los monasterios y la copia del libro constituyó una de las principales actividades de los monjes (fig. 3). Como parte del procedimiento de copiado, después de preparar el pergamino y más tarde el papel el copista hacía un rayado horizontal o guía para la escritura, el margen y las líneas que delimitan las columnas.

La principal cualidad de una copia es la regularidad en la escritura, hay copias también hechas que es difícil notar las pausas o detenciones en el trabajo, pero también

hay otras tan descuidadas que hacen pensar en la intervención de diferentes manos en la redacción del texto, cuando tal vez se trata de un sólo copista.

Una vez terminada la copia, un amanuense cuidadoso añadía un colofón con datos de gran importancia como el título de la obra, indicaciones cronológicas, la fecha, el nombre del copista y a veces un comentario sobre la obra e incluso frases tan curiosas como la petición de que se ruege por su alma el día del juicio final o bien la solicitud del copista del perdón por las faltas cometidas en el trabajo.

El siglo XIII marca un cambio importante en la historia del libro manuscrito, que deja de ser exclusivo de los monasterios y pasa a ser también de las universidades, cortes reales o de cualquier persona. Con esto se amplía a otros campos el acceso y la posibilidad de realizar y contar con libros.

Es importante conocer el original o el ejemplar-tipo, de donde partían los copistas, porque constituye el modelo y con él es posible catalogar las diferentes copias (incluso las de otras épocas, que pueden estar interpretadas de otra manera) así como conocer los errores de estas copias y el verdadero sentido contenido en el texto original.

Hay ciertos criterios que permiten saber cuál es el manuscrito original, sus derivaciones y la secuencia en que fueron elaboradas. Estos criterios se basan en las ideas, el estilo, la ortografía, etc. o bien por la comparación de unos manuscritos con otros, que permite aclarar ciertas dudas y/o completar lo que por descuido o por causa del tiempo está incompleto, así como sentar las bases por las cuales el auténtico contenido del texto ha de juzgarse, valorarse y rescatarse.

Es fundamental hablar sobre la elaboración del libro, ya que es aquí donde de el copista cuyo trabajo no sólo resulta de gran interés, sino que aquí es precisamente donde empiezan la ilustración y el oficio del ilustrador; cuya labor, como hemos visto no sólo se limita al copiado correcto del ejemplar. También la ornamentación era parte de su tarea, por ejemplo decorando la letra, dibujando algo originado a partir del texto, e inclusive haciendo una interpretación personal del contenido del texto por medio de la imagen.

A las imágenes aparecidas en los libros manuscritos, anteriores a la imprenta, se les conoce como miniaturas, se les llama así por el minio, sustancia color rojo anaranjado (óxido salino de plomo) que usaban los iluminadores de manuscritos y también por el tamaño o formato, muy pequeño y delicadamente trabajado, de dichas imágenes.

En este primer punto del capítulo me refiero a ellas como ilustraciones o miniaturas indistintamente.

La ilustración (el dibujo) empleado en el libro se conoce desde los egipcios y aparece en el mundo helénico con anterioridad al imperio de Alejandro, se desarrolla en la época de los tolemeos. La sustitución del rollo por el códice trajo un cambio en la técnica y la elaboración de los dibujos que favoreció su auge, ya que el pergamino era un material más apto que el papiro para recibirlos y conservarlos.²

Aunque la elaboración del texto aparece en el papiro y no en el códice, las modalidades y las técnicas aplicadas en el segundo fueron las mismas

²MILLARES Carlo, Agustín. Op. Cit. p. 73

que se utilizaron en el primero.

En ocasiones las miniaturas se limitaban sólo a pequeños esquemas y -- también solían aparecer imitaciones de elementos pictóricos; gracias a ellos contamos con una mayor información sobre la pintura y el arte en general de estas épocas.

En el período bizantino encontramos códices que presentan figuras de plantas y animales, modelos helenísticos-orientales muy antiguos, iniciales ornamentadas, arcos, decoraciones geométricas, figuras humanas y composiciones llenas de fantasía. Hay códices como el Cottoniano del Génesis de fines del siglo V que en 315 folios presenta 330 ilustraciones.

De los códices más importantes en este aspecto destacan : del siglo V o del VI el llamado Dioscórides del año 512 y el Ilias Ambrosiana; del lapso comprendido entre los siglos VI y X, el códice ilustrado Diálogos, de San Gregorio de Nacienceno, escrito para Basilio I; y de los códices importantes de los siglos X al XV el más representativo es el Codex Sinaiticus, de la Biblia.

En la cultura romana (siglos I al VII) los ejemplos son escasos ya que no se atendió mucho el aspecto de la ornamentación. Al realizar nuevos libros se copiaban los dibujos con el texto sin preocuparse por el resultado, ya que se dependía por completo de la habilidad del copista. Dignos de mención sólo son el Vergilius Vaticanus, con 76 hojas y 50 ilustraciones, el Vergilius Romanus de 19 ilustraciones y el Vergilius Palatinus (fig. 4).

Fuera de Italia, en los siglos VII y VIII la miniatura se redujo al empleo de iniciales en las que se entremezclaban páginas con representaciones de cabezas de animales reales y estilizados.³

La ilustración que en esta época en el territorio español dominado por los musulmanes fue muy prolífica. Son aproximadamente trescientos los códices conocidos, algunos completos y otros parcial-



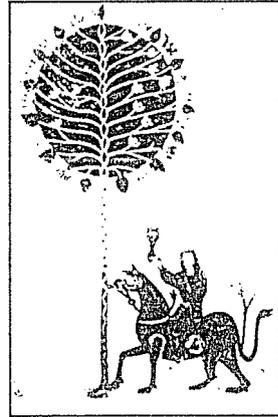
³ Idem...p.76

mente perdidos; todos ellos van desde los muy decorados hasta los desprovistos totalmente de valor pictórico. La mayoría ofrece epígrafes, iniciales, arquerías, geometrificaciones de figuras humanas y animales e interpretaciones-esquemáticas de los mismos asuntos.

Entre los manuscritos que por su contenido se presentaban para la realización de impresionantes ilustraciones, destacan los más célebres: Comentarios de San Juan y El Libro de Daniel (fig. 5) escrito por el Beato de Liébana en el año 766, con 24 copias y 3 fragmentos que se conservan. La mayoría de las copias fueron ejecutadas entre los siglos X y XII.

Además de las imágenes que ilustran los Beatos (versiones gráficas de pasajes del Apocalipsis y de la Profecía de Daniel) se encuentran dibujados otros asuntos no tan alusivos a dichos pasajes, que más bien son interpretaciones de los padres a los textos sagrados; se presentan miniaturas que abarcan páginas enteras o intercaladas en los textos con fondos de color o sobre el pergamino sin teñir.

En el período Carolingeo (fig.6) destacan las maravillosas y cada vez más frecuentes ilustraciones. En esta época aumentan también los códices escritos en oro o en plata sobre un fondo teñido de color púrpura. Derivado del Carolingeo aparece en los siglos X y XII el período Ottoniano, cuando se realizaron códices a todo lujo, de los



5



6

que sobresale codex aureus, escrito con letras de oro y en el que encontra mos dibujos sobre la vida de Jesucristo.



7



8

En el período Románico (fig.7) un grupo de códices españoles es el que sobresale; los códices de la sagrada escritura; la Biblia de Ripoll y la de Sant Pere de Roda. El arte de estos manuscritos es esencialmente narrativo y sus dibujos a pluma son el mejor ejemplo de la ilustración románica española.

En el siglo XIII la miniatura entra al período gótico posterior al románico. Ahora la influencia en el mundo cristiano deja de ser italiana para ser francesa. En esta época son algunas órdenes religiosas las que marcan el rumbo y orientan las acciones del mundo civil y de las bellas artes. La influencia francesa se extiende ampliamente debido a la proliferación de dibujantes, escultores y decoradores que se esparcen por Europa.

Los libros de este tiempo revelan tal dominio técnico de la escritura y la policromía del decorado que son insuperables (fig. 8).

Además es aquí donde aparece la ilustración en su verdadera esencia y con todas sus características; la composición pictórica

materializa a los ojos del lector la escena de lo que trata el texto.

Aunque no faltaron en los siglos anteriores intentos en este aspecto, - no pasan de ser meras tentativas que unas veces son solo apuntes, que - por lo sugerido en el discurso, se desvían de su verdadero sentido; o cuando revelan un trabajo más consciente de los materiales y la técnica parecen ser representaciones surgidas de una fuente más personal, de la propia esencia del copista.

Entre los ejemplares más sobresalientes están; Las crónicas Troyanas que tienen un colorido deslumbrador o los manuscritos producidos por el monasterio de Saint-Amand como las biblias ejecutadas en formatos muy pequeños, con caracteres sumamente finos, escritos a dos columnas y con figurillas colocadas en los márgenes como ornamentación. Otras dos obras importantes de esta época son los dos Salterios fechados en 1254 y 1270. El arte de los iluminadores de la corte de Alfonso X (el sabio) encontramos espléndidos ejemplares como el de las Cantigas (fig. 9) donde se plasma en todos sus aspectos la vida medieval española, ya que aparecen representaciones de armas, vestidos, muebles, navíos, etc.



9

Una figura importante de la miniatura francesa del siglo XIV es Juan Pucelle que minió la Biblia de Roberto de Billing y el Breviario de Belleville (Fig.10). Otro ilustrador importante fue Jacquemard de Hesdin, de tiempos de Carlos V y muy influenciado por la escuela flamenca (fig.11)

De principios del siglo XV tenemos a los hermanos Limbuorg; a Juan Fouquet y a Juan Bourdichon,, el último iluminador francés anterior a la invención de la imprenta. Ya en el siglo XVI se percibe una franca deca-

dencia en la caligrafía y en la ornamentación francesa y del resto de Europa, en su mayor parte por la creación de la imprenta, que desplazó poco a poco al manuscrito.

Un país que también destacó en la ornamentación de libros manuscritos fue Flandes, y es en el siglo XV el que se reconoce como la centuria de mayor apogeo. Entre sus principales exponentes recordamos a Guillermo Vrelant con su trabajo en el segundo tomo de Chroniques du Hainaut y también a Alejandro Bening de Jouvencel en 1486.

Se puede decir que a mediados del siglo XV la influencia deja de ser francesa y pasa a ser flamenca, ya que a partir de entonces el artista más imitado es el citado Guillermo Vrelant.

Las consideraciones que he asentado aquí destacan suficientemente el valor documental histórico e informativo del libro manuscrito y su ornamentación.

En esta síntesis histórica paso por alto bastantes nombres de autores y obras, no porque sean menos importantes que los citados, sino por que he tratado de hacer una selección de lo más representativo de las diversas épocas y corrientes. Evito así una lista tediosa y cansada de los exponentes de la historia de la ilustración y del libro.



10



11

1.1.2 EL LIBRO Y LA ILUSTRACION DESPUES DE LA INVENCIÓN DE LA IMPRENTA.

Una vez que los libros manuscritos producidos por universidades, monasterios y hombres del Renacimiento ha alcanzado un perfeccionamiento, aparece en Europa el arte tipográfico, que resulta una revolución para la producción del libro. El arte de grabar en relieve, que es el principio básico de la imprenta, lo conocieron los chinos mucho tiempo antes, como lo menciona Agustín Millares Carlo que dice: "Es sabido que los chinos conocieron el arte de grabar "en relieve" sobre la madera y que utilizaron este procedimiento para reproducir el texto y las ilustraciones de sus libros, ocho siglos antes que los ensayos europeos. Asegúranse que el periodo Tang, comenzado en 618, pertenecen unos impresos de los que se conocen ejemplares más o menos completos".⁴ Se sabe que ellos también conocieron con anticipación los tipos móviles, cuya invención se le atribuye al herrero Pi Cheng en el siglo XI, quien utilizando arcilla y cola líquida, logró fabricar tipos, que luego endureció al fuego.

"La noticia más antigua de la existencia de tipos móviles metálicos se halla en los Anales de Corea, correspondientes a 1392...«Se alude... a una oficina de libros, y entre sus incumbencias de los que allí se hallaban estaba el derretir los metales para la fundición de tipos y el imprimir libros»".⁵

Determinar cual es el origen verdadero de la imprenta en Europa es un problema difícil de precisar, quizá porque no existen elementos suficientes para determinarlo con exactitud y también porque entre los historiadores aparentemente existe una gran confusión. No hay pruebas que afirmen que los misioneros divulgaran en Europa el invento chino, el papel otra invención china sí fue dado a conocer por los árabes, este material posibilitó la aparición del arte de la impresión en el viejo continente.

A quien tradicionalmente se le reconoce como el inventor de la imprenta, es a Juan Gutenberg, pero no lo es. Su participación y sus aportaciones en los primeros años de la imprenta fueron trascendentales, considerada la aportación más importante la que dice -según cuenta una teoría-

⁴ Idem... pág. 89

⁵ Ibidem... pág. 89

que fue él quien sustituyó las matrices de arena con las que inicialmente se imprimía, por otras metálicas.

Se puede decir que el arte de la impresión basado en el empleo de tipos móviles, se desarrolló por obra de personas especializadas en el trabajo del metal y en la técnica de su fundición.

En el arte de imprimir, la primera etapa debió ser la impresión Xilográfica, es decir la reproducción mediante planchas de madera previamente grabadas. (fig. 12) El libro impreso le debe tanto al grabado xilográfico, que tal vez se parte de ellos para la creación de los caracteres móviles, además de que los impresos xilográficos abrieron las posibilidades de la reproducción seriada.

Existen xilograffas anteriores a los primeros libros impresos procedentes de Alemania y de los Países Bajos. Aún se conserva la estampa grabada de San Cristobal y el niño de 1420 y el Canticum Canticorum de 1470.

En el siglo XV la aparición de la imprenta es uno de los factores que contribuyeron a la producción y difusión de libros con ilustraciones, pero que no es sólo por la invención misma, también por el contexto que rodea dicha invención, como nos lo hace notar Abbot Payson Usher ; "El desarrollo de la imprenta marca, mejor que el de cualquier otro descubrimiento, la línea divisoria entre la técnica medieval y la moderna (...) A pesar de la oscuridad de los testimonios disponibles, parece evidente que el resultado obtenido implicaba más esfuerzo imaginativo y menos empirismo de lo corriente en otros inventos (...) El conjunto de aportaciones que supone la existencia de un libro impreso, con ilustraciones, nos ofrece un ejemplo notable de la multiplicidad de actos individuales de invención que son necesarios para obtener un único resulta



12



13

que cuenta a su favor con con documentos fehacientes y ejemplares impresos con tipos móviles, cuya realización no hubiera sido posible sin la existencia de aquellos. Los otros dos países no pueden aportar documentos fechados, ni pruebas muy claras que confirmen sus teorías.

A quien se asocia directamente con los primeros años de la imprenta es a Juan Gutenberg. Nace en Maguncia entre 1395 y 1399. Es probable que a partir de 1437 ya esté ocupado en el oficio de impresor. Se puede hablar de una primera época de la cual sólo existe un fragmento de una hoja impresa que contiene el texto de un poema alemán y una veintena de tres ediciones de la Gramática Latina de Donato.

De 1450 a 1455 se asocia con el banquero alemán Juan Fust para la creación y explotación de un taller ti-

do nuevo. He aquí lo que implica el libro; la invención del papel y de las tintas hechas a base de aceite; el desarrollo de grabado en madera y en metales; el desarrollo de la fundición de tipos de imprenta y la reproducción en metal de formas de madera, el perfeccionamiento de la prensa y de la técnica especial de trabajo de prensa necesario en la imprenta".⁶

Son tres los países que se disputan la invención de la imprenta: Holanda, Francia y Alemania; es este último el más probable, ya



14

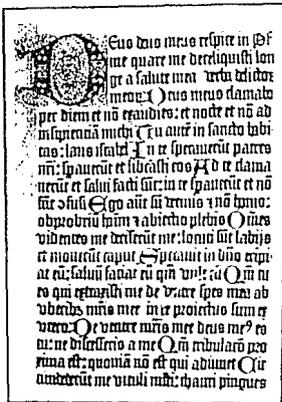
15

⁶ PAYSON Usher, Abbot. Historia de las invenciones mecánicas, Fondo de Cultura Económica, México 1941, Capítulo VIII.

pográfico, que tenía como objetivo la impresión de libros. En este tiempo se imprimieron las Litterae Indulgentiarum (indulgencias concedidas - por el papa Nicolás V en 1451) y otra obra que se considera también de Gutenberg, aunque ésta se terminó de imprimir después de su separación de la sociedad, es la Biblia de 42 líneas (fig. 14), impresa a dos columnas y con caracteres góticos.

En los años en que estuvo asociado con Fust entró a trabajar con ellos Pedro Schoeffer, al que se atribuye la creación de un procedimiento más-fácil para fundir los tipos y que continuó trabajando con Fust a la salida de Gutenberg.

Disuelta la sociedad, Gutenberg buscó los medios para continuar su trabajo como impresor, quizá utilizando sus antiguos materiales; a ésta-época pertenece la Biblia de 32 líneas, que resulta ser una copia imperfecta de la de 42 líneas, además de varios libros como las Fábulas de - Ulrico Bomer y Der Edelstein, ambas terminadas por Alberto Pfister, pues Gutenberg muere en Maguncia en 1468.



15

En cuanto a Fust y Schoeffer terminaron y dieron a conocer la Biblia - de 42 líneas, trabajaron juntos de 1457 a 1466, año en que muere Fust y publicaron obras en folio, todas con indicaciones precisas como el nombre de los tipógrafos, así como el lugar y la fecha de impresión. El más antiguo - es el Psalmorum codex, fechada en - 1457. (fig. 15)

Las ediciones hechas solamente por Schoeffer empiezan en 1467 con la - Summa Theologica de Santo Tomás y acababan en 1499 con el Missale Vras - tislaviense. Schoeffer fue el primero -

en publicar una lista de libros y constituyó así la primera lista de editores que se imprimió y el primer muestrario de tipos.

Si bien ni Gutenberg ni Fust ni Schoeffer son los inventores de la im

prenta, estos primeros impresores sí contribuyeron a la difusión y al progreso de este arte que apenas se iniciaba, y que marca así un punto de partida para conocer la historia y la evolución de la imprenta.

En 1462 la ciudad de Maguncia se encuentra involucrada en una guerra civil. Es por ello que los impresores maguntinos empiezan a dispersarse por toda Europa, lo que da pie a la difusión del arte tipográfico por este continente, aunque esto no quiere decir que antes de tal acontecimiento no estuvieran ya establecidos algunos talleres.

En Italia la imprenta penetra por Subiaco, localidad cercana a Roma en el año 1464. Los prototipógrafos fueron Conrado Schweynheim y Arnoldo Pannartz, quienes imprimieron en 1465 el De divinis institutionibus, primer libro publicado en Italia. Se sabe que en Roma en el año 1500 ya trabajaban 38 talleres tipográficos, pero casi todos dirigidos por alemanes.

A Francia la imprenta entra por primera vez en la ciudad de París, gracias a que en 1469 Guillermo Fichet y Juan Stein son quienes obtienen el permiso de Luis XI para llevar tipógrafos a París, los cuales publicaron las Epístolas de Gasparino Barzizzi de Bérgamo un año después de su llegada.

En los Países Bajos (independientemente de las impresiones xilográficas ya trabajadas por ellos) el arte de la impresión con tipos móviles aparece en Utrecht (Holanda) en 1470 y en Alost (Bélgica) desde 1473. Otros países a los que se introdujo la imprenta en estos tiempos fueron: Suiza (1468), Hungría (1473), Polonia (1476), Austria (1482), Suecia (1483), Portugal (1487) y Dinamarca en 1493.

Antes de continuar por el camino que recorrió el arte de la impresión a través de los siglos, es importante hablar de los primeros libros impresos con caracteres móviles (libros realizados desde los inicios de la imprenta al año 1500) llamados Incunables (cuna).

Muchos de ellos no cuentan con los datos bibliográficos esenciales, pero se ha podido conocer la fecha de su impresión y su procedencia. Se han clasificado, localizado y ordenado en base a algunos estudios por medio de los cuales se han definido algunas de sus particularidades, las que van desde las más insignificantes hasta las más significativas; esto permite un conocimiento muy amplio de estos primeros libros impresos. De-

las múltiples particularidades de los incunables menciona únicamente la - que en especial nos interesa : la ilustración en los incunables.

La ilustración. Aparece en los incunables con grabados xilográficos en Alemania cuando Alberto Pfister imprime en Bamber (1461) el Edelstein. (fig. 16)

En Italia el primer libro ilustrado es el de Meditaciones del cardenal Juan de Torquemada, impreso por Ulrico Han - Roma (1467). Los trabajos realizados en Venecia por Jenson y Ratdolt son los mejores en este aspecto, de toda Italia. La edad de oro del libro ilustrado veneciano es la que llega hasta el año 1500 con -

ejemplares como el Plinio de Juan de Spira (1469), la Biblia vulgar (1490) en la que aparecen más de 300 ilustraciones y las Historias, de Herodoto (1497) impreso en el taller de los hermanos D' Gregori y en el cual aparece una ilustración muy interesante, que muestra a Apolo coronando al autor mientras este escribe la obra.



16



17

Donde se producen maravillosos libros ilustrados como el Liber Chronica rum, impreso por Antón Koberger (1493) y adornado con unas 2000 figuras grabadas por Miguel Wohlgemuth y Guillermo Pleydenwurff, es en el país germano. Destacan también la serie de estampas en forma de libros realizadas por Alberto Durero (1498).

El libro francés más antiguo adorna do con xilografías es el Misal publicado en París (1481) por Juan Dupré ; - en España el primer libro es el Fasci culus Temporum de Rolenwick (1480).- El uso de grabados xilográficos en este país se generaliza a partir del año - 1490.

Dentro de los incunables también hay libros ilustrados a mano como los antiguos códices, uno de estos es un volumen de unas Horas, impreso por Simón Vostre.

Además de los grabados en madera, se realizaron otros en la técnica del grabado en cobre o calcografía ; un ejemplo de una obra ilustrada con grabados calcográficos es el Monte Santo di Dio, del obispo Antonio Bettini de Sierra (1477). Este ejemplar se considera el primer libro ilustrado con esa técnica.

En cuanto a la localización clasificación y datación de los incunables hay algunos estudios que ordenan y determinan sus características, tipos, la época en que se emplearon, la impresión, las diferentes obras y sus particularidades. La catalogación consta de cuatro partes : a) la noticia bibliográfica, que contiene los datos básicos del libro y de su impresión, b) la colación que atiende las características particulares de cada libro, c) descripción del texto, d) indicación de los catálogos o repertorios, donde se halla descrito el ejemplar y es objeto de estudio. Todos estos puntos recopilan los datos -hasta los más insignificantes- que permiten un conocimiento y una descripción sumamente precisa de estos primeros libros impresos.

La historia tipográfica del siglo XVI se inicia con el impresor italiano Aldo Manuzio que a partir de 1494 publica en Venecia cerca de 130 ediciones de clásicos griegos y latinos, otros impresores italianos destacados son los hermanos Guinta, Antonio Blado que trabaja en Roma desde 1515 y Juan Gabriel Giolito de Ferrari.

En el resto de Europa son varios los tipógrafos sobresalientes como los franceses Josse Bade, que en 1500 funda en París un importante taller tipográfico ; la familia Estienne, de quienes el más importante es Roberto I ; y Simón de Colines que además de fundador y grabador de tipos publicó cerca de 500 obras en francés, latín y griego.

En los Países Bajos vive uno de los grandes impresores de este siglo, Cristóbal Plantin, de origen francés, quien empieza como tipógrafo en 1555, pero el período de mayor apogeo en su producción es el que va de 1563 a 1573 , cuando produce cerca de doscientas sesenta obras en -

tre clásicos, teológicas, litúrgicos y libros de poetas franceses. (Fig. 18)

Hay que recordar al alemán An-
tón Koberger, cuyo trabajo en este
oficio comienza desde la época incu-
nable; trabajó también para medios-
universitarios y se especializó en li-
bros de teología y de filosofía, son-
célebres sus libros ilustrados como-
la *Crónica de Nuremberg* de 1493.

Juan Amerbach trabajó primero-
como empleado de Koberger, des-
pués destacó junto a Juan Froben -
en Suiza. Mientras que en España los
principales exponentes son : Juan -
Jofre, Diego de Gumiel, Jorge Cos-
tilla, las familias Mey, Portonaris y
Canova entre otros.



18

El siglo XVII presenta una franca decadencia, iniciada en el último ter-
cio de la centuria anterior. Curiosamente el XVII fue un siglo en el que-
se desarrolló la literatura en forma extraordinaria, como lo es el caso de
España, en donde se producen grandes obras como las de Cervantes, Lope-
de Vega y Calderón entre otros, que con la riqueza en el contenido de los
textos queda compensada la pobreza de sus impresiones. Aunque hubieron
excepciones como lo producido por la citada familia Mey, la imprenta real-
de Madrid y el trabajo de los impresores Bartolomé Gómez de Pastрана, -
Luis Estupiñan. etc.

Después del florecimiento italiano y francés del siglo XVI, quienes -
desarrollaron más el arte de la impresión fueron los Países Bajos, que en-
el siglo XVII gozaron de gran prosperidad e independencia por la separa -
ción de las provincias de Flandes (a causa de guerras religiosas), pero -
quienes sobresalieron más fueron las que quedaron en manos de Holanda. -
En diferentes lugares se establecieron casas tipográficas, de las que son -
las más importantes la fundada por Lodwijk (Luis) I en Leyden y que al -

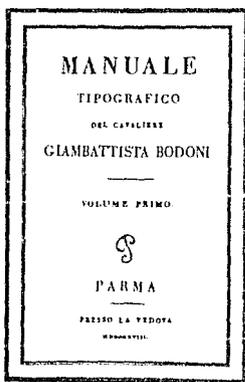
canzó su apogeo en 1625 y la que fundó en Amsterdam Lodwijk III en 1637.

En otros lugares se hicieron trabajos que se pueden citar con elogio como los de Antonio Vitry y Pedro Horeau en Francia, además del taller establecido en Louvre por Luis XIII, conocido primero como Imprenta Real, después como imprenta Imperial y luego como Imprenta Nacional.

Son dignos de mención la imprenta de la Universidad de Oxford y su impresor Juan Fell (1625-1686) con la publicación del primer Almanack de dicha universidad y la obra Antiquitates Universitatis Oxoniensis, ambas realizadas en 1674, así como Wolfgang Endter (1593-1659) que en Alemania desarrolló la empresa tipográfica fundada por su padre, y que sobrevivió hasta el siglo siguiente.

En el siglo XVIII sucede lo contrario que en el anterior, pues - sobre todo en su segunda mitad - presenta un renacimiento del arte tipográfico.

Un verdadero artista de este oficio es el italiano Juan Bautista Bodoni (1740-1813), primero empleado en la empresa tipográfica llamada Propaganda Fide (Roma) en la que organizó todos los punzones con el fin de producir obras impresas en lenguas orientales.



19

Los punzones grabados y los caracteres fundidos por él reflejan una expresión de belleza y elegancia. Editó un Manuale Tipografico en 1788, donde presenta 150 ejemplos de caracteres latinos y 28 de caracteres griegos. Otra obra similar, pero producida por su Viuda, presenta 291 caracteres latinos, 34 griegos y 48 exóticos, todos fundidos por él. (Fig. 19) Entre sus obras más notables están : Horacio (1791), Virgilio (1793), el Homero griego (1808), - etc.

21

Dos importantes grabadores y fundidores de tipos ingleses de este siglo son : Juan Baskerville (1706-1775) y Guillermo Caslon (1692-1766). Baskerville inicia su trabajo de impresión en 1757, año en que aparecen impresas obras de Virgilio. De entre lo me

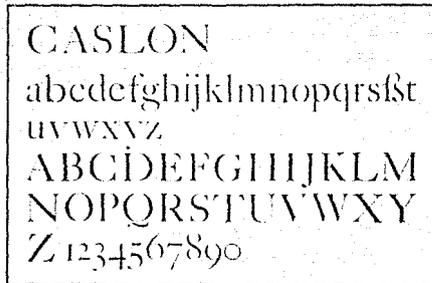
por de su producción están una edición de Milton y - otra edición admirable de una serie de autores latinos. A Guillermo Caslon - se debe la creación de un tipo de letra bella y legible y que en la actualidad continúa en uso. (Fig. 20).

En Francia aparecen - Hubert Martin Cazin (1724 - 1795) y la notable familia

de impresores que esta nación dió al mundo : los Didot, originarios de Lo rena que hicieron grandes aportaciones en este campo. El fundador de - esta casa fue Francisco (1689-1757) que publicó principalmente clásicos - griegos y obras de carácter histórico. Su hijo primogénito Francisco Ambrosio (1730-1804) creó innovaciones para la fundición de tipos, ideó el - punto tipográfico (que actualmente se sigue utilizando en Europa) y recibió el encargo de publicar la célebre colección de autores latinos ad usum Delphini. Sobresalieron también los hijos de su hermano, Enrique (1765 - 1852) reconocido por sus impresiones microscópicas con caracteres muy - pequeños de 2 1/4 puntos, fundidos por medio de una máquina especial de - su invención; y su otro sobrino, Pedro Francisco (1767-1829) cuyo nombre - va unido a ciertos perfeccionamientos incorporados a las primeras máqui - nas para la fabricación del papel continuo.

Otro miembro de la familia Didot y quizá el más importante fue Pe - dro (1761-1853) hijo de Francisco Ambrosio; dirige la casa Didot desde - 1789; son famosas sus ediciones en folio y es uno de los más insignes im - presores de todos los tiempos. A él se debe la creación del tipo Didot, la invención de la estereotipia y el procedimiento para la reproducción tipo - gráfica de mapas.

El período de decadencia español continúa hasta la primera mitad del - siglo XVIII. Ya en la segunda mitad aparecen los impresores que reviven el nombre de España en este trabajo, como Joaquín Ibarra (1725-1785), - impresor de cámara de Carlos III, del arzobispo, de la Real Academia -



20

Española, del Supremo Consejo de Indias y del Ayuntamiento de Madrid. Ibarra fue un innovador al idear el satinado del papel para quitarle toda clase de huellas, y la tinta que él usaba era de fabricación personal. Entre sus mejores obras están : Historia de España del padre Mariana y Don Quijote de la Mancha, editada por la Real Academia Española en 1781. (Fig. 21)

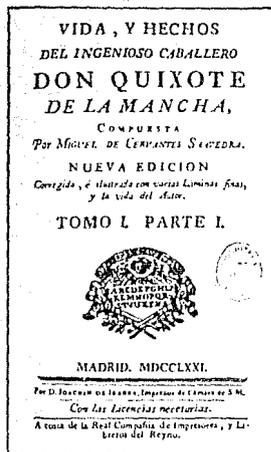
Competidor de Ibarra fue Antonio de Sancha (1720-1790?). Se calcula que son 79 sus trabajos producidos; las Obras sueltas, así en prosa como en verso, de Lope de Vega y el Quijote son las más valiosas.

Como hemos visto, en este siglo aparecen impresores que proporcionan grandes aportaciones que hasta nuestros días son conocidas y aplicadas. Sus aplicaciones sentaron las bases y el punto de partida a las impresiones y a los impresores que continuaron en esta labor en los siglos posteriores.

Los siglos XIX y XX se caracterizan por los progresos técnicos, tanto en la elaboración del libro como en su ilustración, originada por la revolución industrial iniciada en el siglo pasado.

A fines del siglo XVIII aparece el período llamado Romántico en Alemania e Inglaterra, que después se esparce a los demás países europeos. El romanticismo dejó sentir su influencia en las diversas manifestaciones del ser humano, sin que el libro y la ilustración escapasen de ella. Es lógico pensar en la ilustración como un campo propicio para su desarrollo, ya que las obras producidas ofrecían una riqueza imaginativa y sensitiva por parte de los autores, una preferencia hacia lo exótico y lo pintoresco, o bien obras de fondo tétrico y amargo, y textos donde se exaltan violentamente las pasiones.

El romanticismo renueva las ideas y el concepto de composición en el



libro, en el que se ven alternadas en la portada, letras góticas, romanas, - redondas y de fantasía ; el texto dispuesto en columnas lo vemos constantemente interrumpido por dibujos intercalados precisamente en el pasaje que la imagen ilustra.

En Europa y en América han quedado obras que reflejan en gran medida las innovaciones introducidas en este período. Gracias al romanticismo, - impresores e ilustradores evolucionan sus técnicas, que infunden así una - nueva y perdurable vida en las artes del libro.

Dentro de estos años de tantos cambios, también hubo desde luego una - reacción en contra de la industrialización y comercialización del libro y en favor a la artesanía del mismo. Esta tendencia hacia la industrialización co - mienza en la última década del siglo XIX, provocada por la revolución in - dustrial.

Pero algunas personas y empresas intentaron luchar contra esto, encabe - zadas por Guillermo Morris (1834-1896) que diseñó tipos inspirados en los - primeros años de la imprenta. Quienes siguieron sus principios y sus ideas - fueron empresas como Ashendene Press, la Eragny Press y otras más. Lo - mismo sucedió en Cataluña con Juan Oliva y Milá, Eudaldo Canivell, Ramón Miquel y Planas, Gustavo Gilli Roig, etc.

Independientemente de los impresores del período romántico, hay una lis - ta de imprentas del siglo pasado que merecen ser nombradas. Recordemos - las actividades de dos empresas germanas, la Tauchnitz, fundada en Leipzig (1797) por Carlos Cristóbal Traugott y la llamada Teubner, iniciada por el - nieto de Traugott en 1837.

Las compañías francesas sobresalientes son : la Calman-Lévy, Fosquelle, Larousse, Hachette, Perrin, etc.

A mediados del siglo XIX aparecen en Barcelona las actuales grandes - potencias editoras, que han dado a esta ciudad un lugar importantísimo den - tro de la industria del libro. Estas editoriales se han adaptado a los contin - uos progresos y actualmente siguen funcionando. Hablo de Espasa Calpe, - editora de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, La Histo - ria de España y la difundida colección Clásicos Castellanos. También las em - presas de los socios Montaner y Simón, Salvat, Sopena, Seix Barral, Gusta - vo Gilli, Plaza y Janés, Aguilar, etc.

1.1.3 LA ILUSTRACION DESDE EL SIGLO XVI AL SIGLO XX

De la reseña histórica, esta es la parte de la ilustración propiamente dicha. En esta sección hablo en especial de las técnicas utilizadas por



22

zadas para ilustrar fueron el grabado en madera y en metal.

Quien llevó el grabado en madera a la perfección en el siglo XVI fue-

Alberto Durero (1471-1528) (fig. 22). Se le considera el primer maestro ilustrador, ya que introdujo el uso de un texto generador en la producción de ilustraciones de tipo documental o literario. Durero toma de la obra textos específicos para desarrollar la imagen, la cual tiene relación directa con el contenido del texto y no aparece ya como un simple adorno. Sin embargo no fue Durero el único en practicar el grabado en madera. Lo hicieron también Ratisbona, Passau y Lucas Cranach el viejo. (Fig. 23).

23



25

los ilustradores para iluminar los textos : han sido muy importantes también los cambios que han experimentado los conceptos, ideas y estilos a través de este tiempo. A partir de la imprenta y después de ella, comienza el período más significativo a este respecto, ya que durante él la ilustración toma forma, se fundamenta y se define un cambio muy claro, con sus características y funciones específicas.

Como hemos visto, en los primeros años del libro impreso las técnicas más utili-

Una de las ciudades alemanas donde floreció este arte fue Frankfurt.- Ahí el director Segismundo Feyerabend publicó varias obras ; la mejor es la Descripción de todos los oficios de la tierra con grabados de Jost Amman, Hans Holbein el joven, representante del Renacimiento e ilustre pintor, practicó también el grabado ; así como Freschel, que publicó dos obras maestras de la xilografía, el Antiguo Testamento y La Danza de los muertos.

La xilografía, llevada a un grado de perfección por los artistas antes mencionados y por otros más, decayó gradualmente hasta que desapareció durante dos siglos. Aparece de nuevo en el siglo XVIII. Esta decadencia se debió principalmente a que para los artistas era cada vez más difícil encontrar grabadores capaces.

Se ha dicho que la ilustración empieza a adquirir la función comunicativa que actualmente tiene alrededor y durante el siglo XV, más por adelantos tecnológicos que conceptuales. En efecto, estos últimos se presentan después. Conviene mencionar que la ilustración aparece asociada a la naciente industria periodística hacia 1493, en hojas informativas como La crónica Nuremberg. La hoja informativa irá progresando, sobre todo en Inglaterra, hasta convertirse, en el siglo XVIII, en el periódico tal como hoy lo conocemos.

En el siglo XVI abundan también los grabados en cobre, especialmente en los Países Bajos. Tomás de Leu, Leonardo Gaultier y Jaime Callot lo utilizaron en Francia. Callot, quien trabajó en Italia, utilizó también el aguafuerte; discípulos suyos y grandes grabadores son : Esteban della Bella y Abrahán Bosse.

En España se cultiva el grabado en cobre con gran maestría, manifestado en diversas portadas. De sus exponentes tenemos a Rubens, quien colaboró por algún tiempo con el impresor Baltasar Moretus. Se conocen más de sesenta nombres de artistas españoles que trabajaron el grabado en este metal. El rápido auge que cobró el grabado en este material durante el siglo XVI en España se debe en gran medida a que los grandes pintores contemporáneos utilizaron dicha técnica.

Durante el siglo XVIII se practica mucho el grabado en metal. Aparece el estilo rococó que también hace del libro uno más de los espacios artísticos de la época.

Venecia fue la ciudad italiana de mayor actividad ; la edición de Orlan

do Furioso, publicado por A. Zatta tiene más de 900 grabados en cobre-

Francia tuvo la exclusiva en el libro ilustrado del siglo XVIII. En efecto, el libro francés adquirió gran demanda gracias al trabajo de artistas de la talla de Lorenzo Cars, Humberto Francisco Gravelot, Juan Miguel Moreau, que logró reflejar en sus trabajos la vida cotidiana de las familias aristocráticas francesas de su tiempo; o Francisco Boucher, a quien pertenecen las imágenes de las obras de Moliere publicadas en 1738. Destaca también el acuarelista Claudio Gillot.

"En 1658, Juan Amos Comenius publicó la primera edición en latín alto holandés de su Orbis Sensualium Pictus (imágenes del mundo sensible).

Este libro ilustrado que dedica a los niños le hizo famoso como uno de los primeros humanistas de Occidente que reconoció el valor instructivo de la imagen.⁷ Comenius le reconoció este valor a la imagen de forma muy intuitiva, pero puede decirse que él la hizo evidente y explícita.

Otros países tuvieron grandes exponentes, como Daniel N. Chodowiecki en Alemania y Bertolazzi en Italia, quien además llevó la técnica de su país a Londres, donde fue altamente reconocido. Los españoles se vieron muy influidos por la escuela francesa aunque no por ello perdieron su originalidad, como demuestran las obras de Ibarra, Palomino y Manuel Salvador Carmona. También hay que decir sobre la gran figura de Goya; que cierra este siglo y abre el siglo XIX. (fig. 24).



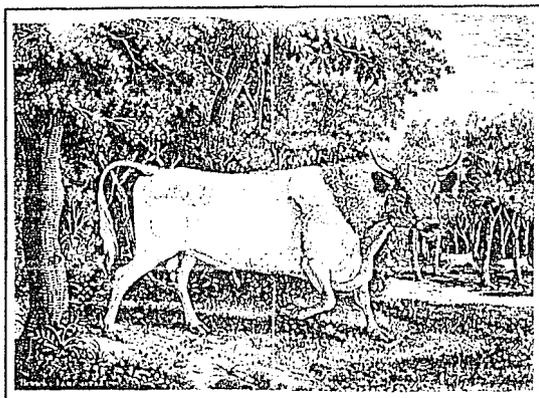
24

El siglo XVIII fue época de cambios importantes en la ilustración, no sólo en cuanto a técnicas, sino también en lo que se refiere a conceptos y objetivos.

La xilografía resurge en este siglo con el nombre de xilografía "en testa" o "de cabeza"; esta técnica es diferente a la que hasta entonces

⁷ PARIZEGO, Lucien. La Palabra y la Imagen. CREFAL. México 1958 p.9

se practicaba, pues ahora la lámina de madera es cortada transversalmente , lo cual hace a la tabla tan dura como el metal , y ya no se la trabaja con navaja sino con buril. La dureza de la madera agiliza la ejecución de la obra, ya que el buril permite sacar los trazos muy finos , con los que se obtiene una precisión casi fotográfica, pues basta ejercer una leve presión de la herramienta sobre el material.



25

En Francia se utiliza desde 1760 al emplearla por primera vez el grabador Foy. Pero es Tomás Bewick quien más desarrolla esta técnica : la empieza a trabajar en Inglaterra en 1775, donde publica libros tan notables como Selected Fables (1784), Quadrupeds (1790) y British Birds (1797-1804). En estas obras de mamíferos y aves logra representaciones exactas del aspecto exterior de los animales y hace además interpretaciones muy particulares de cada uno de ellos. (Fig. 25)

La influencia de Bewick se extiende en toda Europa, donde su técnica cobra un muy fuerte impulso a principios del sig. XVII.

El auge del grabado coincide en varios países europeos con el romanticismo, período durante el cual aparecen en Francia artistas



26

tan inspirados como Honorato Daumier, (Fig.26) Aquiles Devéira y Pablo Ga

varni entre otros.

El más destacado sin embargo es Gustave Doré (1833-1883) del que se conserva una cantidad impresionante de dibujos, y que ilustró espléndidamente obras como la Divina Comedia, El Quijote y la Biblia entre muchas más (Fig. 27), reconocido por la calidad y el derroche de creatividad de Doré, quien además de ser un prolífico grabador consigue -trabajando la madera- efectos que solo se logran con el grabado en -acero, en piedra o con el aguafuerte.

La xilografía itálica renace por obra de Luis Sacchi en 1840, aunque la obra más notable de la época es Sposi de Manzoni, con 400 dibujos -de Francisco Gonin y otros artistas.

También produjo trabajos interesantes el británico Guillermo Morris en colaboración con Dante Gabriel Rossetti.

En Alemania fueron célebres Luis Richter, ilustrador de El Vicario de Wakefield, los cuentos de Andersen, etc. y sobre todo Adolfo Federico E. Von Menzel con sus ilustraciones en torno a la figura de Federico el Grande y para El Cántaro Roto de Kleist.

La gran demanda de ilustraciones para libros y revistas ocasiona una industrialización de la xilografía ; el grabador vuelve a ser solamente el ejecutor de la obra del artista y es así como el grabador, a pesar de su talento, desciende de nivel.

Con el surgimiento del romanticismo el libro ilustrado presenta escenas costumbristas, retratos e imágenes que reflejan el espíritu propio del nuevo estilo literario; en esta época ya había hecho su aparición el grabado en -testa.

En 1790 gracias al alemán Alois Senefelder se inicia una importante técnica, la litografía (líthos-piedra y gráphos-escritura). Esta es la primera técnica planográfica, es decir, su impresión se realiza a través de una superficie plana, lo que no sucede con las técnicas anteriores en las que se parte de una superficie grabada en relieve que se entinta y -



27

se presiona sobre el papel.

Derivada de la litografía es la cromolitografía que surge en 1851 y permite la reproducción en color. Gracias a ella se introdujo el color a la ilustración reproducida en los libros.

La litografía se utilizó también en publicaciones periódicas ; la primera en usarla fue el Penny Magazine de 1830, que se generalizó poco a poco y se convirtió así en el antecedente de los grandes tirajes que se producen en la actualidad.

En la misma forma que la fotografía, la litografía es el punto de partida de los actuales métodos de impresión, que se obtienen de los procedimientos planográficos y los principios fotográficos como el offset, basado principalmente en la fotolitografía.

En cuanto a la fotografía y a la técnica fotográfica que ha sido un invento tan revolucionario como la litografía (quizá aún más importante para el arte de la impresión y de la ilustración) , su aparición ha afectado al ilustrador, pues desde sus inicios la fotografía ha sido cada vez más utilizada en trabajos que necesitan ser ilustrados con rapidez o bien que requieren la representación de un realismo absoluto. Además es un recurso muy efectivo, fácil, cómodo y barato -en costos y en tiempo- características que le han permitido insertarse en casi todas las actividades del hombre. Son bien conocidos su demanda, sus diversos usos y las aplicaciones que tiene hoy en día.

Sin embargo, esto no implicó que a la ilustración tradicional se le restara valor o que fuese eliminada, pero sí es un hecho que la fotografía la afectó en gran medida. Es importante reconocer en ambas -ilustración y fotografía- sus cualidades y saber cuándo usar cada una.

Todas las experiencias aquí enunciadas pretenden rescatar aquellos momentos que consolidan a la ilustración como un recurso comunicativo, y aunque no son todos, destacan los factores políticos, sociales e ideológicos que confluyen en el siglo XVIII, cuando la revolución industrial impone un nuevo orden en las estructuras productivas. A partir de este momento la vida en general, se ve acelerada y se vuelve conflictiva. Muchos intereses y hechos generan progresos culturales que ponen en jaque a muchas visiones subjetivas y románticas del mundo. En los campos de la información y la educación se necesitan sistemas y procesos que ace-

leren el ritmo del cambio en la transmisión de conocimientos.

En este contexto, el campo editorial es una especie de centro donde -
inciden esos factores y donde la imagen visual consolida su función comu-
nicativa y plantea nuevos intereses al mismo tiempo que se desvincula del
mero quehacer artístico, para hacerse más efectiva en cada uno de los -
campos mencionados.

Por ejemplo, en el campo de la promoción cultural, (es decir en la es-
fera de la transmisión ideológica que la naciente sociedad capitalista tiene
que fortalecer para mantener su posición), la industria editorial es una de
las primeras que llevó los diversos valores y los diferentes puntos de vista
hacia la opinión pública. Una forma de hacer esto se plasma en la revis-
ta ilustrada que, no obstante que en aquellos tiempos, eran pocos quienes
tenían acceso a ellas, estas revistas ofrecían imágenes manejadas según -
los intereses de la sociedad naciente, que aprovecha el poder de retención
e impresión de la imagen en la memoria de quien la recibe. En tales re-
vistas no se presentan los datos o acontecimientos que podrían traer secue-
las, sino más bien pretenden reforzar una ideología a través sobre todo, -
del refuerzo de la moralidad, ya que presentan concepciones de lo bueno-
y lo malo, es decir de lo imitable desde sus particulares puntos de vista,-
opinión y criterio.

Las ilustraciones eran directas, como explica Dieter Baacke : "... las -
ilustraciones expuestas no podían ser ambiguas : eran decisivamente menos
abiertas semánticamente que lo que son hoy en día, pues todo fenómeno -
era transferido a su significación moral, someténdose de esta suerte a un
estricto rasero interpretativo... En cualquier caso, servían al texto, el cual
mantenía un papel primario. Las imágenes, como complemento secundario,
aunque de un efecto más intenso, aspiraban a la ilustración, constituirían-
una novedad visualmente reproducida".⁹

El uso de la imagen con la finalidad de mantener y reforzar los valo-
res morales -aunque la imagen ofreció más de lo que supusieron en aque-
lla época- nos hace comprender que la base conceptual en la producción-
de ilustraciones está determinada en la intención del emisor, ya sea el es-
tado, el grupo dominante, etc. Quiere transmitir a un grupo social. Esto
implica la reproducción masiva, lo cual se convierte en una característica-

⁹ BAACKE, Dieter. El triste retorno de la felicidad, sobre el género de las re-
vistas juveniles comerciales, Ed. Gustavo Gill España 1974 pág. 236

más de la ilustración moderna, y quien elabore ilustraciones tendrá que adaptarse a ella, ya que entre otras cosas, ello significa pensar en un mayor y más diverso tipo de receptores.

Desde esta época a nuestros días, la producción de ilustraciones ha experimentado campos, materiales, concepciones y estilos distintos. A nivel conceptual, la publicidad ha sido el foro que ha dado mayores aportaciones, directa e indirectamente.

En efecto, el anuncio publicitario tal y como lo conocemos en la actualidad, se impone en la segunda mitad del siglo XIX. Periódicos, revistas y libros utilizan la ilustración como un "auxilio mnemotécnico", como una visualización de la actualidad que primero, aumenta el interés, según facilita la comprensión...⁹ Con esta clase de características contenidas en la imagen, la industria editorial impulsa rápidamente la ilustración y crea una enorme competencia que se refleja en la admirable calidad de los resultados.

Es oportuno señalar que el advenimiento de la fotografía en la industria editorial -como algunos autores coinciden- desplazó a la ilustración hacia cierto tipo de libros o temas muy específicos, como el libro infantil y el libro técnico. De alguna manera esto es cierto si se considera que el periódico prefiere información de acontecimientos de actualidad; un recurso con las características de la fotografía, y el artista-ilustrador no vió a la fotografía, como un recurso para ilustrar. Con progresos tecnológicos como éste, la industria editorial va perfeccionando sus ediciones, pero esos mismos progresos son los que han ampliado las posibilidades del ilustrador.

"La ilustración y el trabajo del ilustrador cuentan hoy con una gran cantidad de recursos y una sofisticación de técnicas y materiales, así como procesos de reproducción que han permitido a la ilustración insertarse en cualquier lugar y ser parte importante de nuestra cultura", lo que ha provocado una enorme diversidad en la ilustración de nuestro siglo, y hace difícil identificar algún estilo o técnica como la representativa de nuestra época.¹⁰

⁹ BAACKE, Dieter. Op. Cit... pág. 236 (lo subrayado es del autor)
¹⁰ LOPEZ Padilla, Gerardo. El Grabado como práctica artística en la ilustración de textos literarios, Tesis, ENAP UNAM, México 1982, pág. 28

1.2 SINTESIS HISTORICA DE LA ILUSTRACION, EL LIBRO Y LA IMPRENTA EN MEXICO.

1.2.1 EL LIBRO EN EL MEXICO PREHISPANICO.

El material escriptorio más común en las antiguas civilizaciones mexicanas fue el papel. A pesar de su gran importancia, son escasos los datos disponibles acerca de su fabricación. En efecto, sólo algunos cronistas españoles como Pedro Mártir, Bernal Díaz del Castillo y Motolinia, hablan algo de las hojas de papel confeccionadas con corteza de árbol como el ámatl o amate, o las que se preparaban con las fibras del maguey.

El papel de amate (Higuera mexicana) fue el material más utilizado, por ser muy económico, fácil de producir, de decorar, de teñir y además, sumamente flexible. Su empleo ha sobrevivido hasta el día de hoy en algunos pueblos renuentes a alterar sus costumbres y tradiciones.

A pesar de que su origen y su edad no se han definido con certeza, los datos más antiguos acerca del amate pertenecen a la cultura teotihuacana en sus horizontes II y III, que según las autoridades arqueológicas, pueden ser colocados en los primeros siglos de la era cristiana.

En cuanto a la pintura en las primeras civilizaciones de América, se manifiesta en estilos y aplicaciones diferentes, desde los dibujos abstractos o decorativos en pieles y telas de corteza hasta los murales y los libros pintados. En todos ellos se presentan motivos policromos que tratan generalmente de aspectos religiosos y/o simbólicos, así como escenas de batallas, de ceremonias o de la vida cotidiana.

Es difícil hablar de la pintura indígena en conjunto debido principalmente a la diversidad de las culturas aborígenes en las que encontramos distintos grados de desarrollo, así en la realización como en los alcances artísticos.

"Sin embargo en la pintura indígena hay una tendencia general a la disposición hierática...(relativo a lo sagrado)... de las formas estilizadas, bien definidas por zonas de color plano, y contornos muy precisos".

" COVARRUVIAS, Miguel. El Aguila, El Jaguar y La Serpiente. UNAM, México 1961, pág. 118

Donde hay ambiciosas formas de pintura es en los manuscritos pintados. Estos libros pintados o códices se realizaban en largas tiras de gamuza o en cortezas, preparadas especialmente; se plegaban en forma de biombos, en los cuales cada hoja resultaba de un tamaño conveniente. La lectura se realizaba pasando las hojas y se continuaba por la parte trasera de las mismas, que también recibían la escritura. Se encuadernaban pegando una tabla de madera en las páginas primera y última; el texto quedaba así protegido por estas tapas que equivalen a las pastas del libro de hoy.

"Estos libros, de los cuales sólo muy contados escaparon del cenotafio de los misioneros españoles, describen, con rica y complicada composición de figuras humanas y animales, de glifos y números, la religión, la cosmogonía, el calendario, las relaciones dinásticas, los mapas y las cuentas de los tributos de mixtecas, mayas y aztecas".¹²

Con este tipo de documentos, los indígenas disponían, de los medios para memorizar su historia hasta mil años atrás, según refiere Sahagún (libro X, capítulo 27). El poder de recopilar y conocer la historia desde tantos años, se debe en gran medida a la manera en que los códices están escritos. En efecto, la escritura a base de signos que representan una idea y no un sonido permite que para leerlos sólo baste reconocer dicho signo o representación para entenderlo y expresar así su sentido con la palabra hablada.

A pesar de que estos códices están hechos con representaciones visuales, no podemos afirmar que se trate de libros ilustrados¹³ -no en el sentido en el que manejamos la ilustración- estas imágenes no complementan, no son generadas a partir de otro texto al que interpretan, sino que son el texto mismo. El lenguaje y el tipo de escritura (según mencionamos antes) está estructurado en base a imágenes, representan ideas y así manifiestan su pensamiento.

Desde épocas muy remotas los pobladores del México antiguo contaron con un sistema de escritura, y aunque no se sabe la fecha en que tuvo su inicio, sí puede asegurarse que se origina en el área arqueológica Olmeca-Maya-Zapoteca. Según los conocedores, la escritura aparece con los olme-

¹² COVARRUVIAS, Miguel. Op. Cit...pág. 119

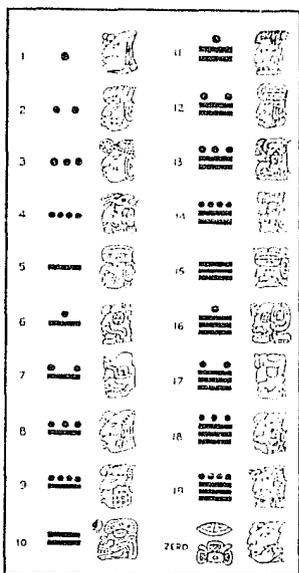
¹³ En México, la ilustración aparecerá cuando los españoles introduzcan la imprenta en el país.

cas, varios siglos antes de nuestra era, pero donde se desarrolló como algo común y sistemático fue en la zona maya durante los siglos II y III d.c.

Acerca de los libros manuscritos mexicanos cabe señalar que los más antiguos e importantes son los códices mayas, escritos sobre piel de venado o sobre papel utilizando tinta y pincel para escribir en ellos. Estos códices muestran trazos inclinados, libres y espontáneos. Los mayas nunca tendieron a diseñar glifos o signos rígidos ni del todo geométricos (Fig.28).

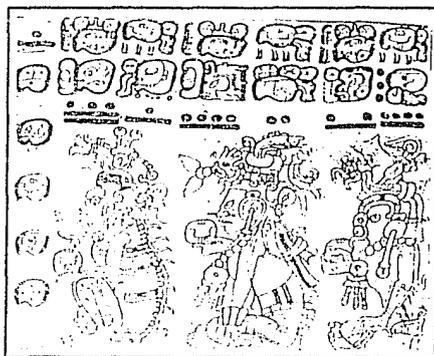
Son sólo tres los códices que sobreviven de esta cultura; el códice Dresde (Fig. 29), el códice París y el códice Madrid, cuyas temáticas giran en torno a tablas astronómicas y matemáticas con las divinidades protectoras correspondientes a cada ciclo astronómico, así como también incluyen calendarios rituales y algunas profecías.

En los glifos mayas de estos libros manuscritos destaca una característica cada vez más acentuada, que aparece constantemente y se volverá básica; la tendencia a aumentar en proporción simbólica las partes de una figura. Es por esto que encontramos las cabezas de mayor tamaño que los miembros inferiores.



28

Después de la decadencia del período clásico aparecen nuevas formas cultura -



29

les en Mesoamérica ; una de ellas es la mixteca. - Este pueblo se inclinó como la segunda fuerza cultural del México prehispánico, y de su diversificación, así como la influencia que ejerció en otros pueblos y territorios fue enorme.

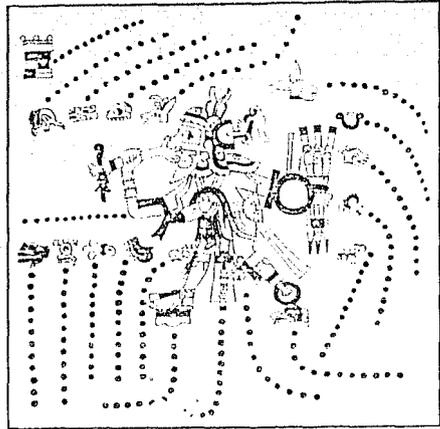
En menor grado que los mayas, los mixtecos también producen libros escritos a mano, que más bien son series de representaciones pictóricas -

más o menos naturalistas y estilizadas que tratan de mostrar sucesos o solamente objetos materiales. A estas representaciones se añade en pequeña proporción escritura fonética, limitada a nombres de lugares y/o personas.

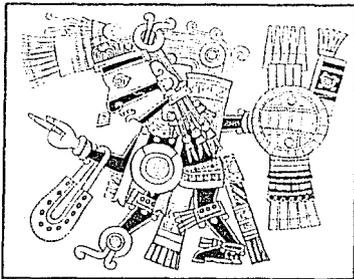
Desafortunadamente han sobrevivido pocos ejemplos, los cuales se dividen en cuatro grupos ; y en uno de ellos están considerados los códices-tenochcas.

Los códices mixtecos son sobre todo de carácter ritual, religioso e

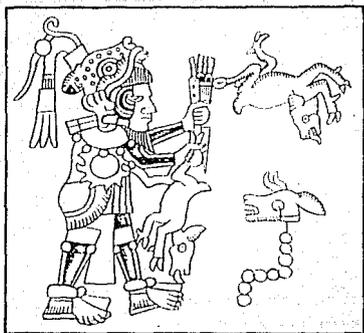
histórico, entre ellos están los códices llamados Laud y Fejérváry del primer grupo (Fig. 30); - del segundo grupo tenemos los códices Vaticano B y Borgia (Fig. 31), considerado este último como una de las grandes obras artísticas del México prehispánico por la abundancia de ornamentación y el equilibrio en el colorido ; al siguiente grupo



30



31

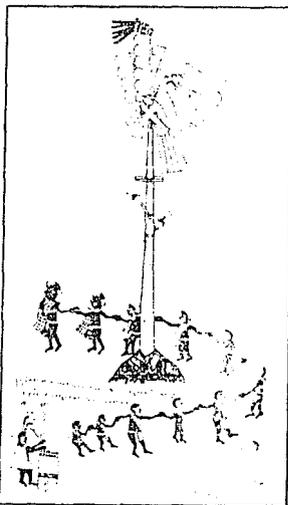


32

pertenecen los códices Nuttall - (Fig. 32) y Viena (Vindobonensis)- cuya gran aportación está en el aspecto etnológico, ya que gracias a ellas podemos conocer objetos de uso común utilizados por este pueblo, como vasijas, vestidos, armas, etc.

El cuarto y último grupo es el de los códices tenochcas. Con toda seguridad fueron pintados en la última etapa del imperio mexicana, es decir, Tenochtitlan. Han sido considerados dentro del grupo mixteco debido a la absorción integral de la cultura mixteca por parte de los mexicanos; sin embargo, este grupo se puede examinar aparte, ya que el pueblo tenochca inició un movimiento artístico diferente, con ciertas características y conceptos distintos, en los que se observa la tendencia hacia un naturalismo simplista. Aun cuando en estos libros pintados aparecen los mismos dioses que en los manuscritos mixtecos, resalta la diferencia de que aquí se los representa más humanos. A pesar de haber vivido bajo un régimen teocrático-militar, sus códices nos dejan la impresión de que empieza a darse cierta dignidad y un lugar destacado al ser humano como tal. Por primera vez en Mesoamérica aparecen representados niños y gente común del pueblo; de este cuarto grupo debemos mencionar los códices Borbónico (Fig. 33) y Aubin como los más interesantes.

En la época de dominación española en México se produjeron otros manuscritos como el llamado Tellerino-Remensis, que fue mandado pintar por el dominico



33



34

Pedro de Ríos en el siglo XVI.

"Otro documento notable entre los manuscritos indígenas son los memoriales, cuya redacción promovió y dirigió Bernardino de Sahagún a partir de 1558 que culminaron en la versión náhuatl -acompañadas de una re-elaboración en español- del manuscrito profusamente ilustrado llamado códice Florentino que contiene la última versión de la «Historia general de las cosas de la nueva España.»"¹⁴ (Fig. 34)

Como podemos ver hasta aquí, tanto en el viejo continente hasta antes de la imprenta, como en el México prehispánico, la evolución del libro manuscrito tiene ciertas coincidencias en ambos lados del Atlántico, que van desde la concepción del libro como tal y el procedimiento de su elaboración, hasta el material usado (pieles de animales, papel extraído de cortezas) - aunque a diferentes tiempos y con evidentes variantes; pero de alguna manera siguieron caminos paralelos, sobre todo si se toma en cuenta que no hubo ningún contacto anterior a la llegada de los españoles a América. Después de la conquista este paralelismo es más obvio, pues son los españoles quienes traen la imprenta a México, y lo que acontecía en Europa, en especial en España, se ve reflejado aquí en el arte de la impresión, en las características del libro y en la ornamentación de los textos.

También es necesario resaltar el enorme progreso de nuestras civilizaciones, perfectamente demostrado en su escritura y en sus libros manuscritos. En ellos podemos ver además de una espléndida manifestación cultural, un medio apropiado para la comunicación y la recopilación de ideas y datos, los que a su vez quedarían asentados para las futuras generaciones.

La actitud erradicadora de la cultura del pueblo de México por parte del furor iconoclasta de los colonizadores españoles hizo que se perdiera este arte de la realización y la ilustración del libro manuscrito.

¹⁴ MARTINEZ, José Luis. Los libros del México antiguo, en México en el Arte, No. 3, INBA, México, Diciembre de 1984. Pág. 16



36

Otros impresores que se establecieron aquí en el siglo XVI fueron Antonio Espinosa, Antonio Alvarez, Pedro Ocharte (heredero de la imprenta de Pablos) (Fig. 36) Pedro Balli y algunos otros.

Ya para el siglo XVII la segunda ciudad que disfruta los beneficios de la imprenta es Puebla en 1640.

En el siglo XVIII otras ciudades que cuentan con los servicios de la imprenta son: Oaxaca (1720), Guadalajara (1794) y Veracruz (1794). Se puede decir que a lo largo de estos primeros tres siglos la imprenta en México alcanzó un desarrollo

muy pobre, ya que su producción fue muy escasa.

En el siglo XIX hay una decadencia en este arte, interrumpida por obras esporádicas pero de gran valor como las que salieron de los talleres de Díaz de León y Escalante y también de otras empresas dignas de mención como la Imprenta del Timbre, la Secretaría de Fomento, la Tipografía Europea y los talleres del Museo Nacional. Las dos últimas produjeron obras que ocuparon un segundo término, a excepción de ciertos trabajos importantes elaborados ahí.

En cuanto al libro ilustrado en México, ya en la obra de Juan Pablos aparecen orlas grabadas, aunque muchos de los grabados que utilizó para adornar sus impresos, como es el caso de la orla grabada en la Dialéctica Resolutiva de Alonso de la Vera Cruz eran traídos de Europa y quizás se trataba de grabados ya muy utilizados en otras ediciones.

En 1568 se estableció el primer grabador conocido, Pedro Ortiz, que trabajó para Pedro Ocharte. Espinosa, el tercer impresor en México, produce en 1561 el Missale Romanum, con ilustraciones de retratos de personalidades religiosas.

Los grabados locales (indios y mestizos) no aparecen sino hasta fines del siglo XVII.

El grabado en cobre llega en el siglo XVII y se utiliza al mismo nivel y con iguales proporciones que el grabado en madera. A finales de esta centuria se funda la Real Academia de San Carlos, entidad encargada de enseñar las artes del grabado.

El estilo Rococó fue recibido por el libro mexicano en el siglo XVIII, cuyos tomos tienen expresiones de originalidad e ingenuidad a la vez en la adaptación de los motivos mexicanos.

El grabado mexicano del siglo XVIII es considerado como una importante contribución a la historia del libro hispanoamericano.

La introducción de la litografía en México se debe a Claudio Linati de Prevost (italiano) quien junto a su socio Gaspar Franchini solicita al gobierno de México autorización para trasladarse al país y establecer una litográfica en 1825. El gobierno les concedió los recursos necesarios a cambio de que ellos enseñaran dicho arte a quienes desearan aprenderlo.

La primera litografía producida aquí por ellos fue la de un figurín de moda a color, publicado por el periódico El Iris, con lo que queda demostrada la efectividad de esta técnica para reproducciones en serie.

Los discípulos de estos maestros italianos fueron José Fracida e Ignacio Serrano. Quienes se dedicaron a esta técnica en la época de la Reforma fueron Constantino Escalante y Santiago Hernández.

En Mérida, Yucatán, practicaron el mismo arte Santiago Bolio Quijano en 1846 y en 1850 Gabriel V. Gahona, quien cultivó también el grabado en madera y trabajó principalmente para un periódico de corte satírico llamado Don Bullebulle (Fig. 37). Gahona es considerado el primer intérprete de la vida popular mexicana.

Manuel Manilla realiza una importante producción gráfica; de entre sus obras sobresalen algunas estampas grabadas que contienen escenas del circo y del toreo, y reflejan una tendencia popular. Otro gran grabador-



37

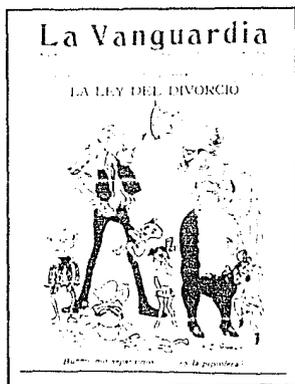
mexicano fue José Guadalupe Posada, quien en su obra -como ya es conocido- plasma la vida popular mexicana con sus quehaceres, costumbres, sucesos cotidianos y cargados de una aguda crítica social. La importancia de su obra radica en el valor histórico-cultural, social y artístico, pues muestra en ella un retrato verdadero de nuestro pueblo y de su tiempo, de su sentir y pensar. Posada trabajó para diferentes publicaciones periódicas y dejó ininidad de grabados, producto de cuarenta años de creación continua, trabajos de gran valor para el arte y la ilustración del pueblo mexicano (Fig. 38).



38

Otros artistas que se dedicaron al grabado y a la ilustración en México a fines del siglo XIX y a principios del XX son : Daniel Cabrera, que edita e ilustra el periódico El Hijo del Ahuizote ; Santiago R. de la Vega, Salvador Pruneda y Jesús Martínez Carreón, quienes también participan en el periódico mencionado.

El gran pintor mexicano José Clemente Orozco incursiona asimismo en el campo de la ilustración, trabajando



39



40

42

para el semanario Multicolor y para el periódico La Vanguardia, dirigido por el Doctor Atl. (Fig. 39)

Un fiel representante del romanticismo en México fue Julio Ruelas. Su obra como ilustrador se resume a una serie de grabados al aguafuerte (fig.40)

Dibuja para la Revista Moderna y se dedica a ilustrar a poetas como Amado Nervo, José Juan Tablada y Efrén Rebolledo entre otros.



41

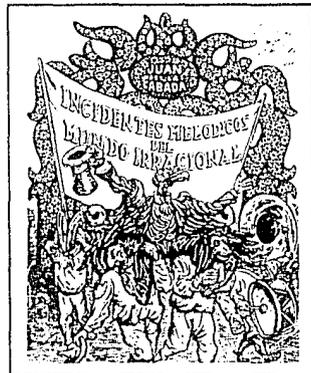
Saturnino Herrán realizó una - intensa actividad como ilustrador, colaboró para la revista Pelago - (Fig. 41) y para los semanarios - Revista de Revistas y El Univer - sal Ilustrado. Exploró también la ilustración del libro, ejecutó algu - nas portadas como la que ilustra - la del libro La Sangre Devota, de López Velarde, por ejemplo.

Ernesto García Cabral destacó como un gran representante de la caricatura.

En los años 20's David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Xavier - Guerrero, editan el semanario El - Machete. Es importante señalar - de estos pintores, junto con José -

Clemente Orozco, su ya reconocida labor como muralistas, que no sólo ha - cen importante el valor artístico y cultural de los muros pintados por - ellos, sino que es asimismo correcto valorar estos trabajos por el carácter - ilustrativo y pedagógico que tienen pa - ra cualquier persona que los vea. En - ellos quedan plasmados el pueblo mexi - cano y su historia.

En los años 30's aparecen figuras - como Francisco Díaz de León y Eze - quiel Negrete. Leopoldo Mendez ilus - tra el libro Incidentes Melódicos del - Mundo Irracional (Fig. 42) de Juan de - la Cabada, que obtiene un premio en - la feria del libro de México (1945) - por la calidad de sus ilustraciones.



42

43

En 1937 se promueve la fundación de un taller de la Gráfica Popular - que tenía por objetivo crear un foro para los artistas. Desde sus comienzos han recorrido este taller infinidad de artistas y han realizado diferentes publicaciones, carteles, folletos, libros y carpetas con la obra de algunos de ellos.

En las décadas posteriores la ilustración mexicana se desarrolla gracias a la Secretaría de Educación Pública y a la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la actualidad el campo de acción ha ido más allá de los libros. - Ahora forma parte activa de los medios de comunicación tan importantes y desarrollados hoy en día ; y han recurrido y utilizado frecuentemente la ilustración en diferentes clases de soportes visuales. Ha promovido y difundido esta actividad la carrera de Diseño Gráfico, por lo que deja de ser una actividad exclusiva de los artistas plásticos.

El futuro de la ilustración se abre promisorio al ofrecer una perspectiva y un campo de acción muy amplios en diferentes ramas de la actividad humana.

CAPITULO

*LA IISTRACION ;
IMAGEN Y COMUNICACION*

" La ilustración, a diferencia de la pintura siempre debe realizar una función concreta ; siempre debe tener una razón de ser".

Janette Collins.

2.1 DEFINICION DE ILUSTRACION.

Aun después de examinar los antecedentes históricos no es fácil determinar el origen de la ilustración en un punto fijo. Desde una perspectiva más amplia se puede pensar que ésta nace con el primer ser humano que utiliza la imagen como un complemento, que le simplifica la explicación de sus ideas y el entendimiento de las ideas de otros. Pero no se trata de especular sobre su origen. La ilustración como la concebimos y como la manejamos en este trabajo aparece cuando se dejó de reconocer en los dibujos sólo una función decorativa y se empezó a emplear para otros fines. Se descubre en la ilustración (el dibujo) un medio amplio, efectivo y flexible, y esto se presenta cuando el amanuense, el editor o el grabador hacen uso de la imagen para interpretar, expresar y plasmar el contenido de un texto con un fin comunicativo y referencial.

Podemos suponer que la imagen, empleada en esta forma, se generaliza a partir del siglo XV con la aparición de la imprenta, pues es a partir de este siglo y en los siguientes, que con tantos avances tecnológicos la producción y la difusión de ilustraciones empieza a aumentar.

A continuación trato de manifestar la definición, el concepto de ilustración, pero es necesario advertir que esta definición no es única, ni la más general. Al contrario, es la concepción de cierto tipo de ilustraciones que me resultan más interesantes para examinar, porque buscan cumplir con objetivos más ambiciosos de forma y función.

A la ilustración la comprenderemos como ; aquella imagen figura -

tiva¹⁶ que es generada a partir de un concepto, un texto o un comunicado cualquiera (en este caso serán textos literarios), que trae consigo una interpretación y una intención implícitas por parte de el autor. Tiene como fin comunicar visualmente el significado de aquéllo que lo engendró, al que hace referencia y por lo tanto en él radica su razón de ser.

La ilustración puede funcionar complementando lo que aún no es lo suficientemente explícito; o bien proporcionando una dimensión más amplia con la cual podemos entender mejor la información contenida en el texto o canal generador que la imagen ilustra.

La ilustración acompaña algún tipo de información, pero es ella la que atrae la atención del observador para luego informarlo. Al mismo tiempo el observador puede gozar y recrearse con la ilustración a un nivel estético. Esto se da porque la ilustración es una imagen, y como tal cuenta con un enorme poder de penetración y aun cuando el contacto con ella sea instantáneo, una vez adquirida es perdurable en la memoria y en la conciencia; además muestra y describe de una sola vez un todo, quizá muy complejo. Con la representación visual, el espectador se siente en contacto con la realidad. Estas características hacen de la imagen, y por lo tanto, de la ilustración, una superficie que funciona espléndidamente para el fin que fue creada.

Estudiar la ilustración implica, además de reconocer sus elementos principales, debemos penetrar en las materias que la sustentan teóricamente y que responden a las preguntas la ilustración ¿qué es?, ¿qué hace? y ¿cómo lo hace?; me refiero a la imagen y a la comunicación; ambas están expuestas en la definición y su estudio nos da las herramientas suficientes para comprender mejor el asunto que nos ocupa.

¹⁶ S. BERTIN. El tratamiento gráfico de la información. (en imagen y lenguajes Pontanella) 1ª edición. España, 1981. pág 305.

Bertin dice acerca de la imagen figurativa: "la imagen figurativa (fotos, cuadros, publicidad, símbolos...) tiene por objeto suscitar relaciones de analogía entre formas y colores por una parte y el simbolismo del receptor por otra. En la imagen figurativa, el trabajo de lectura se sitúa entre el signo y su significación. Tiende a responder la pregunta tal forma ¿Qué significa?" (lo subrayado es del autor.)

2.2 LA IMAGEN Y SUS CARACTERISTICAS.

La palabra imagen proviene del latín imago que significa: figura, sombra; se refiere a toda representación figurada o relacionada con el objeto representado por su analogía y semejanza.¹⁷

Inmediatamente relacionamos la palabra imagen con la percepción humana, especialmente con el sentido de la vista; y consideramos imagen a toda impresión captada por este sentido. Pero también es posible percibir - imágenes por medio de otros sentidos, como el oído y el tacto. La imagen captada por los sentidos es básicamente activa y selectiva, ya que no es posible la percepción sin la selección de estímulos de la realidad; la imagen no se resolvería sin la participación activa de la percepción dentro del campo de estímulos.

Cuando hablamos de imagen; y particularmente en este trabajo, la consideramos como una representación visual en que el objeto representado es susceptible de ser reconocido.

Esto se da porque el lenguaje con el que la imagen está estructurada es universal. Esto significa que no se basa en un sistema de signos abstractos predeterminados, como son las letras, para formar la escritura. La imagen presenta representando el objeto mismo, su constancia y apariencia. Al observarla nos sentimos inmersos en la realidad, reconocemos el objeto dependiendo del grado de similitud de la imagen o representación con el objeto real.

La imagen visual es el paso de una forma a otra, no como se encuentra en la naturaleza; en este sentido es posible hablar de ilustración como algo metafórico,¹⁸ ya que es una imagen que representa una realidad, presenta una equivalencia de la misma al trasladar la idea de un lenguaje, en este caso escrito, a uno visual.

El resultado de esto es un giro, puesto que cambia la expresión del pensamiento para hacerlo más claro y comprensible. Lo metafórico en la ilustración es constante, ya que la búsqueda de nuevas formas de significación

¹⁷ CASASUS, José María. Teoría de la imagen, Salvat, Barcelona, 1973 p.25

¹⁸ La definición de metáfora dice: "es una figura retórica por la cual se transporta el sentido de una palabra a otra".

en ella es continua.

Como representación, la ilustración dice menos sobre la realidad porque sólo muestra aspectos de ella -no la reproduce en todo su valor- pero dice más porque como vehículo comunicante nos ofrece, además de esos aspectos de la realidad, la mentalidad del autor acerca de ella. El autor pretende decir algo a través de la imagen, su labor responde a determinada intención, no hay imágenes "inocentes".

La imagen está en función del contenido mental del autor, que puede ser consciente o inconsciente, y esto se debe a que los resultados son fruto del instinto o de la reflexión.

En virtud de esas características la imagen llega a ser expresiva y comunicante.

Por imagen expresiva entendemos aquel tipo de representación de la que el hombre se ha servido para exponer sus propios sentimientos, lo que ha dado origen a las diversas formas de expresión.

Por imagen en comunicación entendemos aquel tipo de reproducciones visuales y/o auditivas que sirven para dar a conocer nuestros conocimientos o nuestro pensamiento a los demás.

Para captar el significado de la imagen y hacer un correcto uso de la misma en tareas de instrucción, información y comunicación, es decir, expresar ilustrando, debemos saber leerla. La lectura crítica de la imagen nos aporta un conocimiento más y nos da los recursos necesarios que nos sirven para encausar los mensajes que llegan a través de ella, y también para aprovecharlos en el momento de elaborarla.

La lectura abarca y supone; conocer la información material (contenido narrativo) captado en el primer momento y conocer el trasfondo, esto es, el contenido mental del autor.

Realizar una correcta lectura significa que hay que tener en cuenta :

- 1) Que la imagen es la representación y otra cosa es lo representado.
- 2) La imagen llega a través del modo (cómo) es reproducido, hay que entender el medio donde se construye la imagen y sus lenguajes o variantes posibles, como son : cine, televisión, dibujo, etc.
- 3) Conocida la naturaleza del signo-imagen, hay que describir los aspectos del "qué" y el "cómo", y comprobar su nivel de significación.

Surgen entonces diversos planos de lectura:

- 1) Lectura de la cosa representada y su significación.
- 2) Lectura de la representación y su significación.
- 3) Lectura inmediata de la significación universal.
- 4) Lectura del trasfondo mental del autor.

Juntas nos dan una visión general y una visión de sus orígenes, su proceso, sus pretenciones, alcances y sus significados.

Es indispensable ahora nombrar otras características de la imagen. Estas son sus aspectos, según lo propone el autor Nazareno Taddei¹⁹; él los menciona como:

Aspecto Semiótico²⁰ es el aspecto material de la imagen, en cuanto a la imagen misma y en cuanto a la técnica. El hecho de ser producida de un modo técnico y no de otro.

Aspecto Semiológico aspecto de la imagen por el cual resulta significativa, es decir capaz de significar (que da a conocer). Su capacidad de dar a conocer depende del modo con que esté realizada. Recordemos que la imagen da a conocer invariablemente dentro de ciertos límites y bajo determinadas condiciones (información material); siempre que sea capaz de dar a conocer y haga conocer a quienes la lean y la consideren signo, el contenido mental del autor.

Este modo de dar a conocer no se deriva del aspecto semiótico sino de lo que hace el autor para expresarse (porqué hace un dibujo y no una fotografía o viceversa). Utiliza cierta imagen porque le sirve mejor para presentar una idea determinada, para ejercer el poder de expresarse y comunicar completamente.

Dentro del aspecto semiológico, los elementos que constituyen la imagen son la espacialidad y la temporalidad. Se deben considerar en sentido-real e ideal, ya que ambos existen en las cosas y las cosas existen en el espacio y en el tiempo. Es claro que lo que debemos considerar no es la

¹⁹ TADDEI, Nazareno. Educación con la Imagen. Editorial Marova, Madrid, 1979 págs. 53 a 68.

²⁰ El significado de la palabra semiótico se extrae de la aplicación directa de la etimología de la palabra sema-signo y de tekos-techne (técnica); hacer obrar ordenadamente en función de un fin, es decir, aspecto del signo-en cuanto es producto de una techne.

entidad material y física que las hace existir, en el tiempo y en el espacio, sino su ser, tiempo y espacio como "significantes".²¹

Hay tres posibilidades de combinación espacio-tiempo según sus existencias real e ideal, que vienen a ser diferentes medios de representar. Las dos primeras posibilidades sólo las menciona, la tercera, que se relaciona totalmente con el objeto de estudio, hay que revisarla con mayor detenimiento.

1) La imagen realmente espacial y realmente temporal; es la imagen visual dinámica o móvil que ofrece la representación real del movimiento, mediante la repetición continua de una descripción visual de alguna circunstancia o fenómeno; en ella se integran los principios de espacio y forma.

2) La imagen realmente temporal e inmediatamente espacial; esta es la imagen sonora (radial).

3) La imagen realmente espacial e idealmente temporal; es una imagen cuya temporalidad ideal se entiende porque el observador necesita tiempo para recorrerla y porque retiene un instante de lo representado, aún en esta fijeza puede expresar un movimiento y por lo tanto un tiempo en el cual se mueve.

Esta puede ser una imagen fija o estática; se caracteriza porque perpetúa un instante de la realidad. Esto significa que es la representación de un momento en el tiempo y en el espacio, como lo es la ilustración; en ella su modo de representar es realmente espacial y sólo idealmente temporal. El tiempo viene suministrado por el objeto y no por la imagen de la ilustración. Si lo representado es capaz de representar su propio tiempo, la ilustración recoge ese tiempo, ella no da ningún tiempo, sólo el del instante en que el objeto fue captado.

2.2.1 EL EMPLEO DE LA IMAGEN

51

En cuanto al empleo de la imagen, Taddei expone que puede ser : Comercial; es aquél en que la imagen y la comunicación son objeto de compraventa (incluso la publicidad).

²¹ TADDEI, Nazareno. Op. Cit. pág. 56

Público; aquí la comunidad pone a disposición de sus miembros cualquier tipo especial de comunicación.

Privada; el ciudadano o la comunidad privada hacen uso de la imagen con fines particulares.

Los fines que persiguen al utilizar la imagen en los anteriores modos de empleo pueden ser:

De información; se pretende dar a conocer determinados sucesos. Es to puede ser o no ajeno a la tarea de instrucción.

De evasión; esta forma de comunicación se usa muchas veces como-pasatiempo, aunque puede tener caracter cultural.

De propaganda; Este tipo de comunicación tiende no sólo a informar, sino a convencer sobre lo informado. Generalmente es de caracter político.

De publicidad; análoga a la anterior con la diferencia que aquí se pretende proyectar básicamente un comportamiento de consumo, es decir de adquisición.

Lo expuesto inmediatamente arriba es una división esquemática. Ahora debo referirme al uso de la imagen.

El uso de la imagen es de por sí masificante, y lo es porque propone el punto de vista de una persona o un grupo a una mayoría, esta lo recibe y se apropia de él; en muchas ocasiones lo hace sin analizarlo, - sin someterlo a un proceso de reflexión. Un punto de vista mal expresado y por lo tanto mal entendido puede provocar comunicaciones alteradas o de algo inexistente, puede proporcionar datos sin sentido o con un sentido distinto.

Hacer una imagen -en este caso una ilustración- trae consigo dos momentos importantes: La traducción y la realización técnica. Ambos tienen que ver directamente con el emisor. La revisión de estos puntos y de las características del ilustrador son imprescindibles mencionarlos.

Para hacer una imagen hay que traducirla. Esto significa que a un ilustrador se le da una idea y tiene que expresarla por medio de un signo; necesita pasar lo conceptual-abstracto de una idea a una superficie material, en donde tal idea es susceptible de ser identificada, por la

forma en que esté representado. Podemos decir entonces que se traduce cuando se pasa de lo mental a lo material, a lo palpable.

Traducir es pues, mostrar una idea o un concepto en imágenes. Aunque existe la posibilidad de mostrarla desde diferentes ángulos, ésta se revela por sus propias formas, donde también puede quedar impresa otra idea, la del productor, llamémosle en este caso traductor.

La imagen usada así no siempre da a conocer las cosas directamente -porque puede incluir otros significados- para hacer eso no debemos traducir sino trasponer. Con esto quiero decir hacer que se vea sólo la apariencia de los objetos o ideas representadas, pero no un conocimiento o una aportación general del autor acerca de ellos.

El problema de la traducción se plantea en estos términos: tenemos ideas y debemos comunicarlas en imágenes; las herramientas de las imágenes son las formas; las ideas no las tienen, entonces hay que darles - formas a esas ideas.

Si las ideas se refieren a cosas que no tienen formas, hay que encontrárselas o buscarles equivalencias para representarlas y comunicar su - contenido. Si en cambio, las ideas tienen formas que las definan, a ve - ces no basta con sólo representarlas para definir las, porque el significa - do de esa representación no siempre es igual al significado de las cosas. Hay que encontrar los significados de las cosas con las formas para que su comunicación sea efectiva.

El trabajo de traducción comprende todo el trabajo creativo, el que - va desde la elección de la imagen hasta su debida estructuración.

La realización; hacer una imagen, implica usar bien los instrumentos y las técnicas para hacerla

He hablado de los lenguajes de la imagen -especialmente del gráfico- es importante tener un conocimiento fuerte del lenguaje que se va a - emplear y de sus técnicas de representación para estar en posibilidades - de elegir el modo más adecuado según el problema a resolver y así ob - tener la imagen idónea.

Supuesta la imprescindible operación que haga surgir la imagen ade - cuada, viene todo el complejo de exigencias de la realización material - de la imagen, es decir el modo técnico de usar los instrumentos.

Es necesario tomar en cuenta los procesos que intervienen en la rea

lización material de la imagen; desde el primer trazo hasta la reproducción e impresión, donde el autor, es decir el ilustrador, tiene que estar presente.

2.2.2. EL ILUSTRADOR

Tanto la traducción como la realización técnica y otros asuntos ya expuestos relativos a la ilustración, tienen que ver desde luego con quien realiza la imagen, pero ¿quién es el ilustrador?

El ilustrador es un trabajador que debe comprender perfectamente lo que va a representar. Su campo de trabajo es muy extenso y puede tocar cualquier tema del conocimiento humano o de la naturaleza; su cometido es la obtención de resultados claros y objetivos y como traductor, su labor debe facilitar la recepción y la comprensión de aquel a quien dirige su trabajo.

Antiguamente el pintor era quien cubría las necesidades de comunicación visual que la sociedad exigía. Hoy son los diseñadores -en este caso los ilustradores- quienes traducen en información visual las necesidades de comunicación que la sociedad requiere, y ellos, como especialistas, son quienes conocen los medios, procedimientos, las técnicas, las características y las condiciones óptimas para cubrir satisfactoriamente estas necesidades.

A partir de la invención de la imprenta y sobre todo con el avance tecnológico que se ha venido desarrollando a partir del siglo pasado, los adelantos y la importancia de los medios de comunicación se ha incrementado. El campo de acción de los ilustradores y la difusión del oficio han ido en aumento.

El problema del ilustrador es que a veces depende de patrones comerciales, y de los mismos medios de comunicación; esto ha ocasionado que se le considere dentro de un contexto únicamente comercial, sin tomar en cuenta que también es un creador de formas, que su trabajo no sólo incide en lo comercial; puede entrar en el campo de la cultura o de la educación; y su trabajo no por ello está desligado de las prácticas artísticas.

En su labor, el ilustrador concibe cada uno de los componentes sometiéndolos a la finalidad práctica de crear una identificación inconfundi-

ble. Su actividad puede ir desde lo más simple, la transmisión de información, a lo más complejo, al crear soportes gráficos más artísticos y a la vez más eficientes en sus efectos informativos y comunicativos.

El ilustrador también puede presentar su punto de vista como individuo, así como el de un grupo, una cultura o una época. Al ilustrador le preocupa la sensibilidad colectiva que le sirve de apoyo y de la cual es partícipe.

Son importantes en él la visión, el trabajo conceptual y la habilidad manual (que implica un conocimiento del dibujo y de las técnicas de representación), si no cuenta con todo esto le será difícil explotar las posibilidades del lenguaje con el que trabaja. Estas características otorgan una oportunidad al ilustrador para proporcionar, además de un servicio a la sociedad, una conciencia más clara de la realidad y de la naturaleza.

2.3. LA COMUNICACION

Introducción

La ilustración de textos literarios reúne dos lenguajes de la comunicación humana: el lenguaje visual (ilustraciones) y el lenguaje escrito (textos literarios). Un requisito indispensable para conocer mejor el funcionamiento de ambos, es saber qué es la comunicación.

La comunicación es un fenómeno que va desde la simple relación con las cosas (la realidad) hasta el punto en el que son levantadas las barreras que separan unas conciencias de otras.

Debemos considerar la comunicación como un estado de sociabilidad, un efecto del ser con su contexto; como tal estado revela un alto grado de intervención del individuo en las relaciones sociales, que se manifiesta por la fusión de individualidades, por una comunicación de individuos que representan un alto grado de participación en el contexto. Y también por la fusión intelectual y afectiva con nosotros mismos, con el mundo y con los objetos que nos rodean.

Para entenderla tenemos que considerar el momento, el lugar y las circunstancias en que se realiza.

La actitud razonable es preguntar frente a cada forma de comunicación, especialmente con la ilustración, cuáles son las condiciones que la hacen posible y las relaciones que a su vez ella hace posible, para des-

embocar en la influencia que esa comunicación ejerce en la situación - del individuo en su medio, su tiempo y su relación o diferenciación con otros individuos.

La comunicación es un tema muy amplio, pero para los propósitos - de este trabajo, resulta suficiente exponer sólo los aspectos generales, - como son las funciones, los elementos, las relaciones y los principios. - Además, es importante examinar a la ilustración en el arte, ya que este tipo de comunicación incide de manera directa en la ilustración y la literatura.

Hay que esbozar un panorama de lo que abarca la comunicación, da- do que ésta no se reduce únicamente a la transmisión y recepción de - mensajes.

2.3.1. COMUNICACION E INFORMACION

Es conveniente distinguir entre información y comunicación, que son dos conceptos distintos y cada uno de ellos muy amplio aunque con frecuencia se les confunde, pues es común oír nombrar como comunicación lo que es información y viceversa. Esto se debe a que los medios masivos de difusión han inundado de mensajes que en esencia son informativos, pero que erreóneamente han sido llamados y tomados como comunicativos. En el caso de la ilustración, esta distinción es determinante, ya que a veces la ilustración se plantea como un elemento informativo y en otras se presenta como un elemento comunicativo.

Se habla aquí de información como un fenómeno independiente para- tratarlo después como un concepto relacionado con la comunicación, ya que también es parte de ella.

Información significa dar forma, pero dar forma a ciertos datos sobre la realidad y transmitirlos; ¿con qué finalidad?

Paoli dice: "La información es un conjunto de mecanismos que permiten al individuo retomar los datos de su ambiente y estructurarlos de una manera determinada, de modo que le sirvan como una guía de su - acción".²²

²² PAOLI J.,Antonio. Comunicación, Ed. Edicol, México 1988 , pág. 21

La información recae como algo que se suma a lo que ya se sabe, - como una adquisición; actúa directa o indirectamente sobre el receptor - con el fin de orientarlo.

Norbert Wiener afirma que "El proceso de recibir y utilizar información, consiste en ajustarnos a las contingencias de nuestro medio y vivir de manera efectiva dentro de él... Vivir de manera efectiva significa po - seer la información adecuada".²³

Un mensaje informativo depende de su organización, que estructura - el mensaje de tal manera que participen en él los elementos y las com - binaciones de elementos necesarios, excluye lo innecesario porque lleva - la confusión. Por lo tanto, es válido decir que a mayor información, ma - yor dificultad en su transmisión.

En cambio la comunicación es el acto de relación entre dos o más - individuos, en el que se evoca un significado en común. Este significado - puede o no tener el mismo sentido y este sentido puede interpretarse - de diferentes formas; lo indispensable es que exista un sentido preponde - rante que entiendan los participantes en el proceso de la comunicación.

He hablado de un significado, esto es, de lo que nos representamos - mentalmente al captar un significado (estímulo) que se percibe por me - di - o de los sentidos. Para comunicarnos necesitamos experiencias evoca - bles en común y para expresarlas debemos contar con significados comu - nes. Cuando nos comunicamos evocamos algo que conocemos, pero el - con - texto social e histórico del momento le imprime un sentido y por - eso lo comprendemos.

Ahora, hay que observar la diferencia entre comunicación e informa - ción para después relacionar esto con la ilustración. La diferencia está - en que las personas tienen la misma información si orientan su acción - del mismo modo, no si cuentan con los mismos elementos; y cuando evo - can en común el significado de su acción, se comunican.

La antítesis principal de ambos fenómenos es que al informar se es - ta - blece un bajo nivel de comunicabilidad, es decir un bajo coeficiente -

²³ WEINER, Norbert. Cibernética y sociedad. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pág.18

de retorno, el proceso se vuelve unilateral y sus canales no favorecen - el retorno. El retorno es un elemento básico de la comunicación, ya - que tal retorno hace que el mensaje sea de todos y que se dé lo que - es común. Así, emisor y receptor comparten lo que les es común; lo - que transmite la verdadera comunicación es la posibilidad de adquirir, - el uno por medio del otro, lo que todavía no posee ninguno. Es esta cir - cunstancia la que abre la posibilidad del retorno porque de él depende - el grado de comunicabilidad. La comunicación es posible cuando uno de - los interlocutores penetra en el mundo de ordenamiento de las sensacio - nes del otro y lo ajusta con el suyo.

El mensaje es parte del proceso y además abre una cadena o serie - de comunicaciones; el elemento de retorno se conserva y amplifica. La - actitud del receptor frente al mensaje hace que éste no sea el punto - final del proceso de comunicación, puesto que él a su vez puede conti - nuarla.

En la información no necesariamente debemos compartir lo que es - común, la noción del retorno puede no existir. Según esta noción, es a - los niveles interpersonales e intergrupales donde se encuentra el mayor - grado de comunicación.

Cuando se pretende establecer la comunicación en el plano humano, - surgen ciertos valores subjetivos atribuidos a la forma y al contenido del signo, así como ecos y remembranzas. Umberto Eco en su libro *Obra - Abierta* nos dice; "Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posi - ble usuario pueda comprender la obra misma, la forma originaria imagi - nada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa - en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la tra - ma de estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene - una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente con - dicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios persona - les, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleve a cabo según una determinada perspectiva individual".²⁴

²⁴ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Ed. Origen/Planeta, México 1984 pág.65.

En el caso de la ilustración sucede también que surgen ciertos valores subjetivos; entonces el ilustrador estructura el mensaje de forma diferente -se puede hablar hasta cierto punto de una estructura indeterminada- de modo que acomoda la composición de la imagen y los significados de las formas, para que mantengan lo que debe ser transmitido.

En cuanto a la obra de arte, Eco expresa que: "Toda obra de arte, se funda en la doble naturaleza de la organización comunicativa de una forma estética y en la típica naturaleza de transacción del proceso de comprensión".²⁵ Cabe aclarar que Umberto Eco considera una obra de arte como un campo de posibilidades interpretativas, como una configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de lecturas siempre variables.

Este autor propone incluso que la obra de arte contemporánea busque lo plurívoco para que el mensaje se goce de modo diverso, para que exista una pluralidad en la obra de arte.

La ilustración puede tener tantas interpretaciones como lectores tenga, porque cada uno de ellos lo percibirá de diferente forma según su ubicación y sus experiencias previas. El problema se presenta cuando el mensaje concreto se diluye o se pierde al captarse de otra forma, porque la imagen (la ilustración) así lo propone, cuando es confusa por sí misma; en este sentido, por la función específica de comunicación que la ilustración cumple, aquella no ha de contar con un número muy amplio de maneras de entenderla, no tantas que pueda llegar a presentar ambigüedad y con ella una contradicción.

La ilustración existe dentro de cierta libertad; sin perder los conceptos que debe transmitir, esta peculiaridad es la que le da mayor alcance; en ella pueden surgir ciertos descubrimientos insospechados, al dejar suelto (hasta cierto punto) el juego imaginativo del receptor, provocando así una reacción cognoscente entre usuario y obra. Esta relación redundará en beneficio del proceso comunicativo. Podemos hablar de una pluralidad en la ilustración pero nunca de ambigüedad, aun cuando se distorcionase demasiado, los demás elementos, como textos e información escrita, reubicados con la imagen. Es obvio que esto no debe suceder; la ilustración es creada para explicar, no para ser explicada.

²⁵ ECO, Umberto. Op. Cit. pág. 111

Retomemos el tema. Podemos hablar de tres tipos de comunicación : La interpersonal, la intergrupal o intermedia y la colectiva.²⁶

La mayor comunicabilidad corresponde a la del nivel interpersonal -ya que ésta se da entre dos seres que intercambian mensajes, aunque puede existir un bajo nivel de comunicación- le sigue la comunicación intermedia y finalmente, la colectiva, cuyo grado de comunicabilidad es el más bajo. No es una regla que la calidad de la comunicación se mida y evalúe por el número de participantes.²⁷

La información puede estar presente en cualquier nivel, y no es algo negativo ya que participa activamente en la sociedad.

Si el nivel de comunicación está en relación al retorno, la diferencia es muy grande entre la comunicación intermedia, que es participativa, pues en ella todos se enriquecen, deciden, comparten experiencias ; y la comunicación colectiva, donde unos deciden y otros reciben.

En cuanto a la ilustración de textos literarios, en donde el ilustrador decide y el lector recibe, este último se enriquece al compartir y comparar experiencias y versiones, en este caso con lo propuesto por el ilustrador a propósito del texto que el receptor y el emisor ya conocen. Si bien no es palpable la posibilidad del retorno, ya que no se conoce la respuesta del receptor, esto no quiere decir que la comunicación se interrumpa o que no exista. En efecto, se da en tanto que la ilustración penetra en el mundo conceptual del receptor complementando o bien afirmando su concepción del texto que lee. Se propone un trabajo en que el lector es invitado a enriquecer con la imagen el mensaje del texto ; aunque estas ilustraciones no son informativas, sí contienen en muchos casos elementos informativos que benefician al lector al proporcionarle datos adicionales sobre la época, el lugar, la vestimenta, etc.

²⁶ Debo aclarar que como este trabajo se propone ilustrar textos literarios, hablo principalmente de la comunicación a nivel colectivo, en vista que el libro de literatura así lo exige ; sin embargo, la ilustración de textos literarios pertenece también a la comunicación intermedia, no obstante que tales textos son demandados por una minoría. Aclaro esto porque dedico más espacio a estos dos tipos de comunicación, que tienen que ver directamente con el objetivo de mi tesis.

²⁷ PRIETO, Daniel. Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa, Pre-mia Editora, México 1986, pág. 30

También se puede pensar que estas ilustraciones sean manipuladoras, - porque unos reciben lo que otros quieren, pero esto depende del tipo de - intención con que esté cargada la imagen, que sí, puede ser manipuladora, lo cual sucede cuando la ilustración desea modificar la conducta del receptor.

La intencionalidad, aparte de lo que propone el texto generador y el - retorno, da el grado de comunicabilidad que puede expresar el mensaje de una ilustración.

La comunicación en la ilustración -como lo hemos concebido y pensado, particularmente en la de textos literarios- pretende que el receptor - evalúe, analice y confronte los conocimientos que ha adquirido con los que ya tiene, a través de su experiencia personal ; y lo que le propone el texto que lee, con la información que un agente (la ilustración) le propone - como válida, para que enriquezca ; afirme o niegue sus conocimientos.

La ilustración entonces tiene que ser sintética, clara, precisa y objetiva. Esto es, la creación de una identidad visual a través de una coherencia de sus elementos. Ello significa que no debe ser tan simple que carezca de detalles importantes, ni tan compleja que los contenga en exceso y dificulte su comprensión.

Con la ilustración de textos literarios se busca una representación donde se dan posibilidades al lector de que adquiera algo, de que amplíe y - complemente lo que le da el texto que lee, aumentando así su relación - con la realidad, liberando a la conciencia de cuestiones concretas que ocurren en la cotidianidad de la gente.

La ilustración cumple su función con la posibilidad que da de encontrar en ella una apertura, un descubrimiento o una alternativa mayor de conocimiento sobre lo que la imagen visual misma ilustra. El mejor tipo de comunicación es el que se da cuando el receptor invierte un poco de esfuerzo y trata de ir más allá del simple contacto. La respuesta se tiene si se trabaja desde el punto de vista del lector. El ilustrador debe manejar códigos, o más bien modos, de representación más o menos convencionales para que exista el mayor grado de comunicación - posible y no sea sólo una transmisión de información.

2.3.2. ELEMENTOS DEL PROCESO DE COMUNICACION ²⁸

Ningún proceso de comunicación es posible sin la presencia de una serie de elementos. La relación entre estos constituye el propio proceso de comunicación. A mayor relación entre ellos, mayor dinamismo y mayor logro social y comunicativo. Prescindir de alguno de estos elementos es parcializar el proceso y la comprensión del fenómeno. Si no se entienden los elementos y sus relaciones, no se entiende nada.

La presencia o ausencia de alguno de ellos determina el tipo de comunicación ; dichos elementos son :

Código. La elaboración de un mensaje no puede ser arbitraria, una simple emisión de lo que sea no implica ni quiere decir que sea un mensaje; para que lo sea debe ajustarse a ciertas reglas de elaboración y al deseo de que sea respondido.

El conjunto de estas reglas es el código, que estructura al signo ; y la comunicación con otros signos, de tal forma que los que reciben (que conocen el código) lo entiendan. El código está generalmente ausente, ya que es conocido por los usuarios, aunque se da el caso de que se utilice un código especial cuando así se requiere.

Todo proceso de comunicación se hace dentro de un lenguaje determinado, en el cual existe un código, así en el lenguaje visual, el código se presenta. Cuando estructuramos, componemos y organizamos la imagen, y cuando al estar en contacto con ella reconocemos e identificamos lo representado, según la organización y la comprensión. En esa medida utilizamos un código en la imagen, ya que éste no es un sistema de signos abstractos hecho especialmente para entender el lenguaje visual.

Emisor. Es todo ser o máquina que elabora un mensaje. Esta elaboración puede ser parte de un individuo o de un grupo. De su trabajo depende como será y como condicionará el proceso de comunicación. El emisor dirige su mensaje con un fin determinado, quiere hacer conocer algo al receptor.

Actualmente, la mayor parte de la comunicación que circula desea conseguir la adhesión del receptor y orientarlo en base a alguna idea, ser u objeto. Podemos decir que el emisor organiza su mensaje en base al re -

ceptor. El emisor selecciona y estructura los signos con una intención pre determinada, implícita en el mensaje. Todo mensaje trae consigo una intención, hay diferentes clases de intenciones; podemos dividir las en tres partes:

1) Intención mercantil; existe la mercancía. El papel del mensaje es agilizar la relación del receptor con tal mercancía a fin de que circule el capital que está en el mercado.

Aquí el receptor es un comprador y la finalidad es hacer que compre. Esta intención es la dominante en nuestra sociedad y llega a todas las capas.²⁹

2) Intención de propaganda o propagandística³⁰; es el intento de persuasión hacia algo; un partido político, una forma de vida, una ideología, etc. Es necesario aclarar que el uso de la comunicación propagandística funciona también en otro sentido; en torno a mensajes concientizadores, como una campaña de vacunación, o al intercambio y análisis crítico de experiencias.

Estas dos intenciones ocupan casi la totalidad de la comunicación circulante y muy a menudo también la entorpecen, reducen y devalúan así el proceso comunicativo.

3) Intención educativa. Esta se da en un juego entre receptor y emisor con la finalidad de transformar, instruir, y explicar. Representa la acción de dos o más conductos que interaccionan y se modifican, compartiendo mensajes y experiencias. La intención educativa no se refiere sólo a la escuela, sino también a la relación padre-hijo o como en este caso, a la ilustración de un texto literario y al lector de dicho texto.

Con este tipo de intención se incluye otra serie de intenciones que en esencia buscan lo mismo, entonces podemos hablar de intención cultural, intención pedagógica, etc.

El emisor debe evaluarse o evaluar al receptor con esta base para estructurar más fácilmente su mensaje y optimizar así su funcionamiento. Estas evaluaciones están determinadas por las relaciones sociales en las que se desenvuelve el emisor.

²⁹ Idem. pág. 23

³⁰ Ibidem. pág. 23

Receptor. Es el ser que entra en relación con el mensaje y es a quien va dirigido, el receptor recibe el mensaje, debe captarlo y decodificarlo, - porque conoce el código; y esta recepción no es (o no debe ser) pasiva; - implica un esfuerzo de reconocimiento e identificación. La actitud del receptor frente al mensaje puede ser de discriminación o de rechazo; o de aceptación y asimilación.

El receptor realiza un proceso que consiste en descubrir los sentidos - que contiene el mensaje del universo conceptual del emisor.

En el receptor se deben suscitar principalmente tres fases; yo hablaría primero de una fase de atracción, que determina que el receptor llegue a las otras dos. Estas son la de identificación, donde se empieza a enriquecer el mensaje; y la de contacto, donde se suscita en el receptor una serie de recuerdos.

Entre el receptor y los estímulos se plantea una relación a nivel de recepción y de inteligencia; una transacción que representa la formación de la recepción o la comprensión intelectual.

Un mensaje adquiere valor con la respuesta del receptor, respuesta que depende de su integración o no frente a la intención que el emisor imprime al mensaje.

Mensaje. Lo que el emisor estructura y llega a los sentidos del receptor es el mensaje, que se produce si responde a determinado código.

Hay mensajes individuales y colectivos, tanto por la forma en que circulan como por su poder y alcance.

El mensaje individual es el que llega a un solo ser o a un grupo limitado y que por lo general es único y se conserva en el recuerdo.

El mensaje colectivo o social es el que incide en una gran cantidad de seres humanos, y puede ser seriado.

El mensaje responde a una necesidad de alguien para transmitir algo. - En el proceso de la comunicación humana los mensajes son básicamente - verbales y audiovisuales.

Un mensaje es algo que construimos ubicando sus piezas. Cuanto más - precisas sean las indicaciones, más fácil es la construcción.

Un mensaje demasiado evidente pierde la atención y el interés del receptor, un mensaje interesante radica en el placer que encuentra el receptor en reconstruirlo e interpretarlo.

Un mensaje actúa y funciona mejor en un receptor que en otro, ya que el receptor actúa individualmente, la identificación y comprensión del mensaje depende de lo que llegue a sus referentes personales primero, y después a la serie de recuerdos y experiencias previas que despierta y que lo hacen reaccionar.

Cuando un mensaje deja de ser estimulante o atractivo para el receptor, deja de suscitar una reacción. En el caso de una imagen visual, dado que nuestra sensibilidad es provocada demasiado tiempo, quiere descansar. La obra ya no nos hace experimentar ninguna emoción, entonces la sensibilidad deja de ser estimulada. No somos llevados a nuevas formas de comprensión.

En la ilustración es probable que no se agote el contenido de la imagen, ya que el contacto es a veces breve, pero aun cuando sea así, eso no quiere decir que el receptor no reaccione. En ella, al igual que en la obra de arte, existe la posibilidad de retomarla y hacer que esta sea estimulante una vez más.

Medios y recursos. El medio es el vehículo a través del cual se propaga el mensaje. Los medios en la actualidad son muy importantes, ya que están presentes en todos lados y funcionan de manera activa en el desarrollo de la actividad.

Los recursos son necesarios e intervienen de manera destacada en la propagación y realización del mensaje. Podemos hablar de recursos humanos, materiales, de energía, etc.

Referente y marco de referencia. Todo mensaje es sobre algo, es decir, en él encontramos referencias sobre la realidad; y esto lo hace ser un proceso humano, ya que se habla de ese algo en común que conocen los que entran en el proceso. Lo referente es la realidad, que está implícita en el mensaje; la comprensión del mensaje implica una comprensión de la realidad.

El marco de referencia. Es la base de conocimientos que tiene un ser humano y que le permite comprender la realidad en general o algo en particular. El que comprenda o no depende de lo que se hable, del receptor de que se trate y de su marco de referencia.

Así, un mensaje es referencial para alguien si aparece inserto en un marco de referencias conocido.

En los casos más generales el emisor está inserto en el marco de referencias del receptor o lo conoce y elabora el mensaje a partir del mismo. El emisor debe adaptarse así o conocer de alguna forma a su receptor, para hacerle llegar su mensaje de manera óptima.

Debe haber pues, un marco de referencias común o conocido entre receptor y emisor; si no lo hay tal vez sea más difícil proyectar un mensaje.

La formación social. Otro elemento de la comunicación; es aquí donde en última instancia cae y se desenvuelve la comunicación.

Todo proceso de comunicación se inserta en determinada formación social, esto se define según sea la estructura de la sociedad, su manera de funcionar y las relaciones sociales insertas en ella. El hecho de que se presente un tipo de comunicación similar en todo el mundo, se debe a que el patrón de elaboración y difusión es igual en todas partes; no se toman en cuenta las características particulares de cada sociedad.

Cuanto mayor sea la comprensión de la sociedad, mayor es la posibilidad de desarrollar el proceso de comunicación desde una posición analítica y consciente.

2.3.3. FUNCIONES DE LA COMUNICACION

Es importante hablar de alguna de las funciones de la comunicación porque se incluyen en la imagen (ilustración) y en la literatura; estas, son dos formas de comunicación que emplean un sistema de signos, derivados de una teoría general del signo. Al conocer las funciones -referencial, -emotiva, connotativa y estética o poética, en esta última incluyo la comunicación en el arte- que expongo a continuación del libro La Semiología de Pierre Guiraud,³¹ que a su vez se basa en una teoría de Roman Jakobson sobre las comunicaciones queda más clara la esencia del mensaje contenido en la ilustración y en el texto literario.

Pierre Guiraud dice: "La función del signo consiste en comunicar ideas, por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, una cosa de la que se habla o referente, signos y por lo tanto un código, un medio de -

³¹ GUIRAUD, Pierre. La Semiología. Siglo XXI Editores, México 1979 págs. 12 a 16

transmisión y evidentemente, un destinador y un destinatario".³²

Roman Jacobson define las funciones de la comunicación a partir de una teoría básicamente lingüística. Sin embargo son adaptables a otros medios de comunicación como la imagen, y su análisis es válido para el objetivo que aquí persigo.

A las diversas funciones se les encuentra mezcladas en distintas proporciones en un mismo mensaje. Unas u otras dominan según el tipo de comunicación.

1) Función Referencial: Es la base de toda la comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto al que hace referencia, ya que "Remite a un contexto, a un mundo percibido o imaginado al que el emisor y receptor pueden referirse".³³

Su problema fundamental reside en formular una información verdadera a propósito del referente.

2) Función Emotiva: Define las relaciones entre el mensaje y el emisor.

Cuando comunicamos emitimos ideas relativas a la naturaleza del referente, aunque también podemos expresar nuestra actitud en ese objeto representado. Pero no hay que confundir la manifestación espontánea de emociones, con la utilización que se puede hacer de ellas para comunicar.

La función referencial (cognoscitiva-objetiva) y la función emotiva (afectiva-subjetiva) son los pilares de la comunicación, por sus propias características y porque se complementan al ser opuestas y concurrentes.

Hablamos entonces de una doble función del lenguaje, entendiendo esto no sólo para lo escrito sino también para el lenguaje visual; en ellos, estas dos funciones intervienen de manera fundamental.

Lo importante de la comunicación y en los fenómenos comunicativos, como en la ilustración, es encontrar un equilibrio complementario entre ambos, según lo que se pueden aportar entre sí.

3) Función Estética o poética. Es la relación del mensaje consigo mismo.

En la función estética de las artes el referente es el mensaje, que deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto.

³² GUIRAUD Pierre Op. Cit. pág. 11

³³ DOMINGUEZ Hidalgo, Antonio. Iniciación a las Estructuras Literarias.

Editorial Porrúa. México, 1984 págs. 55-56

Las artes y la literatura crean mensajes-objeto que en tanto objeto y más allá de los signos inmediatos que los sustentan, son portadores de su propia significación.

"La función poética se realiza cuando lejos del clisé modelo de la comunicación meramente expresiva, apelativa, referencial, fáctica, etc. La lengua obtiene, recupera, su riqueza combinatoria tanto en el plano del contenido, como en el plano de la expresión. Tal función es efectuada por la literatura... (y la ilustración)... Es una función creadora y recreadora".³⁴

La lengua y la ilustración son instrumentos de la comunicación humana; efectúan su trabajo por medio de un sistema estructural de signos, es decir, ambos están socialmente codificados.

Lo que enriquece la dinámica del lenguaje, sea cual sea, le da aperturas insospechadas, etc., es la función poética. Por esto literatura e ilustración del texto pueden presentar múltiples significaciones, lo que acrecienta la riqueza del mensaje que comunican.

La función poética o expresiva nos da la entrada para tocar otro punto: el tipo de comunicación que se da en el arte. Es necesario comprender lo que significa el término poesía, para entender cómo se da la comunicación en la obra de arte.

"Cuando nosotros, ante una determinada obra de arte, descubrimos el contenido equilibrado con la expresión en unidad armónica emocionante, que nos hace estremecer, entender la vida por medio de las equivalencias realizadas formalmente en la obra de arte... es decir poesía".³⁵ En este breve párrafo, Antonio Domínguez Hidalgo nos da una noción clara del arte y de su esencia, es decir, de su poesía -aunque la palabra poesía la relacionamos inmediatamente con la literatura, la podemos relacionar y aplicar en cualquier otra manifestación expresiva- este autor añade: "la poesía es el elemento integrador, culminador, totalizador que hace funcionar a una determinada creación cultural como arte. Es el resultado de la comunicación estética que nos produce una obra artística".³⁶ De esta forma podemos deducir que la obra produce una comunicación que es estética como resultado de la carga poética de dicha obra; revirtiendo el orden en

³⁴ DOMINGUEZ Hidalgo, Antonio. Op. Cit. págs. 58-59

³⁵ Idem. pág. 40

³⁶ Ibidem. págs. 40-41

tendemos : que si la obra tiene poesía, entonces presenta una comunicación estética, que es precisamente lo que hace la obra artística.

Es oportuno aclarar que como arte me estoy refiriendo a cualquier manifestación (pintura, escultura, danza, etc.) que presente las peculiaridades antes señaladas, pero aquí y ahora pensemos solamente en las dos manifestaciones que nos incumben : la literatura y la ilustración.

El arte en su mensaje comunica, nos enseña, y esto se comprueba cuando al observar un dibujo por ejemplo, lo que está plasmado no es la realidad objetiva, y tampoco es una mentira o una imitación ; es una equivalencia, una sugerencia, un acercamiento a ella ; el valor del arte radica en esta proyección de equivalencias formales a la verdad social o natural del hombre. Los instrumentos para hacerlo según Domínguez Hidalgo, son : "la imaginación, la fantasía, factores en la creación artística, aunque siempre en función de la realidad sincrónica. Por eso decimos que el arte es un lenguaje que nos ofrece una equivalencia emocional de la vida y una transformación de la realidad con un fin de comunicación estética".³⁷

El arte en su contenido trae consigo un análisis y una reflexión sobre lo representado. Esto se da desde que el autor concibe la obra hasta que la realiza y se vuelve a dar cuando entra en contacto con el receptor ; entre obra y receptor existe una relación cognoscitiva provocada por la serie de estímulos de carácter comunicativo-expresivo. La obra pone a funcionar la facultad de razonamiento en el emisor y después en el receptor. A este respecto, Herbert Read es más claro ; él dice : "El arte sigue siendo la actividad por medio de la cual se conserva alerta nuestra sensación, viva nuestra imaginación, penetrante nuestra facultad de razonamiento".³⁸

Esto había que mencionarlo por su íntima relación con las expresiones artísticas. En ellas no sólo lo emotivo-subjetivo entra en acción. También la capacidad de razonamiento es empleada, para comprender lo que la obra transmite, cómo lo transmite, etc.

Dije que el arte encierra un proceso de comunicación y que ésta es estética. Una forma de comprenderla mejor es compararla con otro tipo de comunicación totalmente opuesto : la comunicación científica.

³⁷ Idem. págs. 45-46

³⁸ READ, Herbert. Imagen e Idea, Fondo de Cultura Económica, México 1985, pág. 38

Mientras que la ciencia es lógica, veraz, real, precisa, objetiva y su lenguaje es directo, el lenguaje artístico es plurisignificativo, como ya señalé ; y es así, sea cual sea el campo de realización artística. Por medio de su lenguaje, el arte sustituye un hecho determinado. La obra se sustenta en la realidad, en sus posibilidades significativas ; si no es así se vuelve fría y hueca.

Una característica considerable de ambos tipos de comunicación es que todo mensaje contiene referencias a los objetos de la realidad, a las experiencias efectuadas por el emisor. Pero el mensaje no es objeto ni los hechos, es una referencia o una relación de ellos.

Esto da la pauta para entrar a la última función de la comunicación, que a su vez nos permite entender mejor la diferencia entre comunicación artística y comunicación científica.

4) Función connotativa. Define las relaciones entre el mensaje y el receptor pues toda comunicación tiene por objeto obtener una reacción de este último.

Lo connotativo se da en tanto que el mensaje sugiere o implica diferentes ideas, que pueden dirigirse a la inteligencia o a la afectividad del receptor, encontramos también la oposición : objetivo-subjetivo, afectivo-cognoscitivo.

"Cuando el mensaje se relaciona directamente con los objetos, con las experiencias, con los hechos a que hace referencia se dice que la comunicación es denotativa (como la ciencia)... Cuando amplifica estas relaciones y las hace coincidir con otros referentes, la comunicación es connotativa".³⁹

El arte encierra un proceso de comunicación connotativa y eso enriquece su universo conceptual, el del emisor y los del lector que funge como receptor.

Como vemos, lo anterior coincide en muchos aspectos con la ilustración, aunque el arte es otra cosa con características y objetivos diferentes, sus principios ayudan a comprender el tipo de comunicación que se da en la ilustración, que utiliza equivalencias de la realidad, que contiene o puede contener poesía ; la comunicación es estética, connotativa y plurisignificativa hasta cierto punto.

³⁹ DOMINGUEZ Hidalgo, Antonio. Op. Cit. pág. 43

2.4 VALORACION DE LA ILUSTRACION

Al recorrer estas páginas hemos observado a la ilustración desde diversos puntos de vista, principalmente como una obra de comunicación ; en el terreno de la comunicación un conocimiento que no está de más es : valorar y saber valorar una obra de comunicación. Esto significa ver cómo se presenta como tal y cómo cumple su función comunicativa y cómo respeta la relación con quien deba tenerla. Por lo tanto, para valorarla es necesario :

1) Saber leer la imagen ; en el sentido antes explicado, la lectura permite conocer el contenido informativo-comunicativo y mental que el autor quiso proyectar.

2) Esta valoración no puede ser única, sino múltiple según los aspectos que presente la imagen (ilustración).

3) Se debe conocer el lenguaje con el que está construida, el cual se aprende a través de la composición de formas y colores, así como por medio de la comparación de unas imágenes con otras y con la realidad misma.

Podemos juzgar una ilustración desde diferentes aspectos. El primero y más importante es el temático, que tras haberlo cultivado nos da un conocimiento más amplio que nos facilita el acto de juzgar los otros aspectos.

Este tiene que ver directamente con la comunicación, ya que una obra de este tipo (una ilustración) comunica, y lo que comunica es un contenido mental.

Se debe observar si esa obra logra y cómo, comunicar :

1) Un contenido mental. Su valoración estará en función de las ideas o ideología que expresa, puede ser política, cultural, filosófica, etc.

2) Información material, la cual hay que analizar y observar para decir si esa información es justa o arbitraria, completa o incompleta, pero so bre todo, ver si la ilustración tiene o no fines educativos.

El juicio del aspecto semiológico y/o estético ; éste se relaciona con el "cómo" la obra ha sido realizada, el cómo expresa su propio contenido (re-

cuérdese que lo semiológico se refiere a la capacidad para conocer, es decir significar, y esto depende de cómo está hecha la obra). Este juicio fundamenta la opinión sobre las características y el aprovechamiento de las posibilidades del lenguaje o modo con que la obra está hecha.

El último aspecto se refiere al contacto que tiene la obra con quien la realiza y con quien la recibe, así como el lugar donde fluye, elementos que también son susceptibles de valoración.

Se puede observar la obra desde el aspecto ético, es decir genérico, humano, o desde la formación del individuo con relación a la obra, e incluso desde aquí se puede vigilar el contexto donde el individuo y la obra (ilustración) están llamados a actuar.

La valoración de la ilustración es importante porque nos ofrece información sobre ella misma y de lo que tiene relación con ella.

Esta información, igual que cualquier otro conocimiento sobre la ilustración y/o su función es imprescindible para conservar el compromiso que asumimos los productores de imágenes destinadas a un público. El compromiso existe desde el momento de planear la imagen, de rodearla de proposiciones e intenciones provechosas y verdaderas.

CAPITULO III

LA LITERATURA Y LA ILUSTRACION DE TEXTOS

3.1 EL LENGUAJE, LA LITERATURA Y EL TEXTO LITERARIO.

El lenguaje (escrito o hablado) es para nosotros una actividad tan común y corriente que pocas veces pensamos en él. Cualquier persona que nace en el seno de la sociedad está predestinada a usar el lenguaje, básicamente el habla.

Edward Sapir dice acerca del lenguaje ; "El habla es una función no instintiva, es una función adquirida, "cultural"⁴⁰, es decir, es una actividad puramente humana, que se sirve de un sistema de símbolos creados por el hombre. En comparación con otras funciones que realiza el ser humano (como la acción de caminar), el lenguaje se aprende sólo si el ser humano vive dentro de una sociedad.

No creo importante, para esta tesis, discutir acerca del origen del lenguaje, o de como se produce física o psicológicamente. Es suficiente tomarlo en cuanto a su forma y su función.

A partir de 1930, con el advenimiento de la lingüística como ciencia, se han analizado científicamente las que ahora se llaman funciones del lenguaje (ya no frases o modos de significación). Se ha demostrado que la función del lenguaje no es sólo la expresión del pensamiento (como lo repetían las anteriores definiciones, que estudiaban el lenguaje a través del pensamiento, con la capacidad de evocación de objetos, figuras, cuerpos abstractos) sino que es la función de comunicar, en la cual todos los teóricos han estado de acuerdo. Se han propuesto diversas clases de funciones del lenguaje, sociológicas, filosóficas, psicológicas o lingüísticas

⁴⁰ SAPIR, Edward. El lenguaje. Fondo de Cultura Económica. México. 1984, pág. 10

y se ha llegado hasta la teoría llamada "Juegos del lenguaje" de Wittgenstein, la cual dice que no se pueden limitar a tal o cual número las funciones del lenguaje, sino que todas las combinaciones posibles (o juegos) - de frases constituyen las diferentes funciones, es decir, son infinitas. Así a tantas combinaciones posibles, igual número de funciones.⁴¹

En cambio la teoría que propone Frédéric Francois es muy interesante y es la que me resulta más convincente, ya que propone que el lenguaje tiene una sola función (en la cual todos los demás teóricos coinciden) que acompaña a todos los demás y es la función de comunicar. Así, el lenguaje tiene diversos "usos" (y no funciones) y es dentro de estos usos donde se ubican todas las variantes y combinaciones que se pueden obtener dentro del uso del lenguaje.⁴²

Por lo tanto, el lenguaje es un mecanismo múltiple, es un instrumento que sirve desde la elaboración o apoyo del pensamiento, la comprensión - mutua, la formulación de conceptos y su manejo, emisión de órdenes, exigencias y anhelos, para la exposición de hechos, etc. hasta la transmisión de expresiones y sentimientos a través de un lenguaje artística o estéticamente tratado. Si bien el lenguaje no es una concepción del mundo, si tiene los elementos que engendran relaciones privilegiadas, admite formaciones internas que son capaces de construir expresiones específicas que edifican ciertas concepciones del mundo, como es la literatura.⁴³

¿ Qué es la literatura ? Es difícil tomar una definición como absoluta (sobre la literatura o el lenguaje general) ya que corre el riesgo de ser desmentida ; como no es algo científicamente verificable, su concepción se maneja en un plano subjetivo.

Tradicionalmente se dice que la literatura es una manifestación artística, un modo de comunicación que trabaja mediante el empleo de un sistema de signos, que tiene por objeto la expresión de ideas y de sentimientos, pero esto no es suficiente todavía, ya que no todo lo expresado por la palabra escrita es literatura.

⁴¹ MOUNIN Georges. La Literatura y sus Tecnocracias, Fondo de Cultura Económico, México 1983. pág. 20

⁴² MOUNIN Georges. Op. Cit. págs. 33-34.

⁴³ MIER, Raymundo. Introducción al análisis de textos. Editorial Terra-Nova S.A. México 1984. Pág. 83.

La literatura con la creación de textos (sometidos a ciertas normas y convenciones formales) lo que hace es despertar y comunicar una emoción estética, tocar las fibras sensibles, y obtener una reacción, además de provocar una concientización de la realidad o de ciertas realidades que trascienden cualquier eventualidad. La literatura tiene una intención implícita que va más allá de una simple transmisión de información o de una serie de datos.

"Cuando no hay una intención estética en el lenguaje, no hay literatura, porque de esa manera no puede haber un arte literario".⁴⁴

A diferencia del lenguaje científico, que se dirige a la razón y le propone juicios de significación única, el lenguaje literario, aunque utilice elementos conceptuales en mayor o menor grado, afecta a la sensibilidad, al subjetivo, con verdades de significación múltiple.

El significado conceptual en una obra literaria siempre estará por debajo de su capacidad de sugerencia (que es lo esencial en ella). Esto no quiere decir que el significado conceptual propuesto por el autor no sea importante, pero la interpretación, y con ésta, la aportación que obtuvo el lector de lo sugerido por el texto es lo que da riqueza a la literatura. Toda interpretación, como toda relación, es válida en la literatura. Todo autor crea una obra para establecer una comunicación con un presunto auditorio. El autor transmite una idea o una emoción determinada de un hecho ficticio creado por él; o bien, parte de una experiencia concreta, su intención es llevar al lector a un clima capaz de provocar las más variadas reacciones emotivas e intelectuales.

La literatura no es un pasatiempo, no pretende serlo, sino que busca una concientización de la realidad.

Se dice que la literatura es una forma de evasión. Lo es en tanto que la obra literaria nos separa de este mundo, de lo insignificante, de lo insentido, y nos lleva hacia el mundo de los más profundos y auténticos significados.

En la obra literaria hay que distinguir, aunque se hallen indisolublemente unidos, dos factores que la componen. El primero es el contenido intelectual, las imágenes sensoriales, es decir, el "significado". El segundo es el vehículo expresivo del que se vale, el "lenguaje". En otras palabras, el-

⁴⁴ LOPEZ Padilla, Gerardo. Op. Cit. pag.73

contenido y la forma. Ambos factores quedan determinados por la intención del autor. El significado o contenido de la obra queda definido por que construye (relatos ficticios o reales) por medio del otro factor: La forma. Esta es la manera en que ha sido estructurado dicho relato por medio del lenguaje. Todo lo expresable no puede ir más allá de las palabras de que la lengua dispone, y se adapta siempre a los recursos que la misma impone.

El lugar donde se vinculan estas dos sustancias de la literatura es el texto.

En el texto literario existe o habita el lenguaje en los términos que acabo de señalar; el lenguaje no existe en abstracto, el texto es el espacio, la materia concreta en donde existe.

No hay otro cuerpo sobre el cual aparezcan las claves que lo hacen significativo. No hay otro suelo en donde se afirme la interpretación.

En el texto es donde la literatura adquiere su relieve y sus sentidos plenos. Es importante analizar el texto, verlo como una superficie separada de quien lo dice, dotado de una vida propia. Claro que hablar del texto no es sólo hablar del texto como tal, también es importante conocer todo lo que rodeó e influyó en la creación de dicho texto, aunque hay que hablar de la lectura del texto y de lo que ésta provoca.

Si se compara la lingüística con la literatura, se ve que en ésta existe el problema de que el texto es un producto cultural infinitamente más complejo que un enunciado lingüístico.⁴⁵

Los conceptos por medio de los cuales podemos entender mejor el texto y los diferentes ángulos por donde se puede analizar, son los que nos da la semiología del mismo texto.

Semiología del texto.⁴⁶ Nadie niega dos semiologías profundamente diferentes en el texto literario: La de la comunicación y la del significado.

La semiología de la comunicación estudia el conjunto de los medios o sistemas de comunicación entre los hombres. Se parte de la intención de la comunicación socializada por medio de una práctica (gestos de cortesía), por medio de un vehículo (el anuncio) y por medio de un código (el lenguaje).

⁴⁵ MOUNIN, Georges. Op. Cit. pág. 51

⁴⁶ Idem... págs. 181-189

Existe comunicación en el sentido técnico y propio del término porque existen un emisor y un receptor unidos por un mensaje que se recibe como tal.

La semiología de la significación presenta más dificultades, se puede relacionar desde su significación más superficial (producida por el conjunto de frases que constituyen la obra) o en las significaciones ocultas, no evidentes y más profundas.

Explicar una obra literaria significa descubrir las estructuras, la construcción y el funcionamiento de esta obra, teniendo en cuenta que estas estructuras parten de la relación entre los elementos desprendidos de la obra misma o bien de las relaciones entre estos elementos y ciertos hechos exteriores a la obra, pero que pueden explicar la presencia de dichos elementos en ella.

Hay cuatro métodos o caminos para la investigación, que pueden explicar la obra literaria. Los dos últimos son los más trascendentales para este trabajo. El primero dice que la significación de la obra es el conjunto de relaciones que vinculan al autor y a su producto. Pero éstos se relacionan de distintas formas y a diferentes niveles.

El segundo es el que afirma que la significación de la obra depende de las relaciones que ésta tiene con la sociedad en la que surge la obra y donde se desenvuelve el autor. Las características de la sociedad en donde aparece la obra le dan significación en gran medida.

El tercer camino considera que la significación de la obra está dada por la relación que guardan entre sí los elementos que la componen. Este método busca la explicación de la obra en su interior y no fuera de ella. Toda significación de la obra está en ella misma, no sólo en cuanto a su forma, sino también en su contenido, puesto que la estructura de la obra es una sucesión de contenidos, que se manifiestan como hechos.

El último punto de vista para abordar ésta investigación plantea que no son el autor ni la sociedad, ni sus elementos componentes los que importan, sino el lector. Se funda en el efecto que la obra produce en quien la lee.

Este efecto es la única huella objetiva (aunque difícil de determinar y analizar) del funcionamiento estético del texto literario.

La relación de la obra y el lector es lo que puede definir con la mayor objetividad el carácter de la literatura. Los otros procedimientos no pueden determinar por sí mismos la calidad estética de una obra, cuya

esencia es el efecto que pueden producir. Sin embargo, esto no significa que se desechen los otros puntos de vista; al contrario, existen relaciones de interdependencia importantes entre los cuatro.

Según los conceptos que nos ha proporcionado la semiología de un texto, podemos decir que las circunstancias o los hechos que la envuelven o donde se desarrolló el texto literario, pueden ayudar a la comprensión del mismo (aunque también puede modificar nuestra percepción de ese texto el hecho de conocer datos externos a él). Lo más importante es la lectura y los efectos que produce en el lector.

La lectura expresa la idea de que lo primordial es comprender el texto en su interior, excluyendo todo lo que no sea el texto mismo.⁴⁷

Podemos observar el texto desde dos ángulos diferentes, hacer dos tipos de lecturas; una externa, de los elementos hasta cierto punto ajenos al texto (autor, sociedad, elementos constitutivos de la obra) y una lectura directa que proporciona los elementos estéticos básicos, las emociones puras iniciales del lector frente a la obra. En la lectura se pide que se respete la personalidad del lector, su singularidad personal, comprometida con la experiencia existencial que representa su enfrentamiento con el texto. Si la literatura es conocimiento, es un conocimiento que se adquiere de manera muy especial, en donde la vivencia más íntimamente subjetiva es esencial, en el sentido más estricto de la palabra.

Muchas veces, un análisis o una explicación de un texto fracasa porque se olvida que un texto no está hecho para explicarse sino para ser leído; y también porque el problema principal es conocer lo que pasa de manera real, entre el texto y el lector, y no suponer que es lo que debería o puede suceder entre ambos.

Por consiguiente, el momento esencial de toda reflexión objetiva sobre un texto literario consiste en descubrir, observar y analizar el efecto o los efectos que la lectura ha producido en el lector, donde la subjetividad y la vivencia personal constituyen la base teórica sin la cual toda investigación literaria se queda en el vacío. Se puede decir entonces que el centro de toda investigación debe concentrarse en el efecto que la literatura produce. Otro tipo de investigaciones o datos (externos) no son sino recursos auxiliares.

⁴⁷ MOUNIN Georges, Op. Cit. pág. 46

Es necesario apuntar que es muy complejo percibir y definir el efecto que se puede producir en un lector; es algo inasible, difícil de explicar con palabras, aunque sea el mismo lector quien se proponga la tarea de comprender y explicar el efecto que el texto produjo en él.

El lector debe comunicar su propia experiencia, suscitada, percibida y captada sin estar interrumpida, sin ser reflexionada o razonada. También debe recapitular de alguna manera sus impresiones, encuentros, emociones, etc. a partir de la misma lectura o incluso después de ésta; no debe censurar nada de lo que pase por su mente; en esta forma es más fácil reconocer el efecto que produce, en nosotros o en cualquier lector, la lectura de una obra.

Explicar un texto consiste asimismo en comparar nuestras reacciones personales ante ese efecto y con los efectos que ese mismo texto produjo en otros lectores, y no convertir esas reacciones en leyes universales; tenemos que confrontarlas con otras, para saber exactamente qué procede del texto y qué de nosotros; de nuestro medio, de nuestra historia, de nuestra ideología, de nuestra psicología, etc.

Frente a la exploración personal del lector, ante esa tentativa de aprender las relaciones reales entre los efectos que un texto produce en el lector y las causas de estos efectos, que se encuentran en el texto y fuera de éste; coexiste otro método de análisis, siempre externo cuyos elementos sólo pueden o podrían servir para aclarar algo del mismo texto.⁴⁸

Sólo el placer que proporciona la lectura del texto, al ofrecer sus efectos, puede dar al lector una base objetiva para escoger, dentro de todo este conjunto de elementos, sólo aquéllos que le son pertinentes; únicamente los que explican la relación causa efecto entre el texto y el placer del lector en compañía del texto y de todo lo que le rodea, es decir, la cultura del texto y la del lector. Todo lo demás es irrelevante.⁴⁹

Ahora que ya identificamos los dos lenguajes que nos atañen; el escrito (la literatura) y el visual (la ilustración), los reconocemos de acuerdo a las funciones y características que comparten y en las que coinciden. Las funciones de la comunicación intervienen de la misma manera en am-

⁴⁸ MOUNIN Georges, Op. Cit. pág. 178

⁴⁹ Idem... pág. 179

bos. En este momento hay que establecer, a manera de tabla comparativa, las discrepancias entre palabra e imagen para vigilar así si su relación es beneficiosa (para quien finalmente debe serlo, al receptor) es decir, si pueden complementarse cuando trabajan juntos, esto es cuando las imágenes ilustren los textos.

PALABRA

- La palabra y el lenguaje escrito son convencionales. Las palabras son signos arbitrarios, variables de un país a otro.
- Una narración habla con las imágenes de las cosas.
- Los lenguajes verbales y escritos son particulares de cada pueblo, cada uno lo estructura de forma diferente.
- La expresión verbal comienza con las palabras que designan a las cosas o traduce las ideas. En su origen, los lenguajes escritos tenían relación con las imágenes referentes a la realidad, como los lenguajes de Egipto o del México antiguo. Los signos escritos se mueven en un terreno convencional.

IMAGEN

- La imagen va más allá porque es un lenguaje de signo natural, de lenguaje ideográfico. Representa el objeto mismo, de tal manera que el espectador se puede sentir en contacto con la realidad.
- Una imagen habla más con las cosas mismas.
- La imagen es universal.

• La palabra no es una imagen, es una transformación cultural de ella.

• La palabra es abstracta, evoca un esquema mental. Para nosotros cada palabra está llena de imágenes-recuerdo y de elementos que se relacionan con nuestras experiencias anteriores.

• La palabra es un signo esquemático hasta el extremo.

• Las palabras tienen un valor general. Expresamos la palabra "silla" y todos sabemos de qué tipo de objeto se trata, pero cada uno pensará en una silla diferente.

• En la literatura "La imagen-surgida es variable", cada lector forma su propia imagen aunque en el texto su significación es fija. Aquí hay una movilidad en la interpretación, no es que tenga diferentes significados.

• Las palabras son analíticas. corresponden a una serie de operaciones mentales, que

• La imagen es concreta, registra una realidad pero puede ser abstracta.

• La imagen puede tener hasta la densidad de la presencia del objeto.

• La imagen en cambio es particular. Si presento el dibujo de una silla, me estoy refiriendo específicamente al tipo de silla que está representada en el dibujo.

• Por el contrario en la expresión figurativa, "la imagen es fija" y puede tener una polivalencia de significados.

• En cambio la imagen es sintética y sobre todo, global, en análisis, en la representación

descomponen lo real y lo examinan bajo diversos aspectos. -
Son sintéticas cuando tienen -
que vérselas con conceptos (co
rresponde directamente a una-
imagen mental).
Una palabra no puede explicar
un todo.

- La palabra tiene un contenido-intelectual.
- El lenguaje articulado puede ex
presar una infinidad de relacio
nes lógicas.
- En suma; la palabra propicia la
capacidad de imaginación y -
abstracción.
- La palabra sugiere.

objetiva, puede representar fa-
cilmente una imagen mental.
La imagen puede representar y
explicar un todo.

- La imagen tiene un contenido-
expresivo.
- La imagen no puede expresar-
muchas relaciones lógicas a la
vez.
- La imagen, en determinado -
momento, puede limitar el de
sarrollo de esta capacidad (es
pecialmente en niños de cierta
edad).
- La imagen muestra.

3.2 ILUSTRACION DE TEXTOS.

3.2.1 FACTORES CONDICIONANTES DE LA ILUSTRACION

Realizar una ilustración es parte de un proceso, hay una relación entre el ilustrador y lo que ilustra; en este caso, textos literarios. Hasta aquí se ha visto como algo general; no se han tomado en cuenta los elementos que rodean a esta labor y que son los que en gran medida la hacen posible. Estos elementos o factores del proceso son muchas veces los que determinan y condicionan la ilustración desde la concepción de la imagen hasta el resultado final, ya impreso. Una ilustración sufre a veces, pues se sacrifica la calidad de un dibujo bien planeado. Estos factores no son exclusivos de la ilustración, están presentes también en cualquier tarea del diseñador gráfico.

Podemos dividir dichos factores en dos grupos: Unos "externos" que pueden influir -y que son los que más lo hacen- de manera definitiva en el resultado; y que inciden, que tienen que ver con el otro tipo de factores; los "internos", que están más cercanos al proceso, son los que lo hacen posible.

Todos estos factores están relacionados entre sí, si se limita o se restringe alguno, es posible que éste afecte a los demás y por lo tanto a la solución final.

Factores Externos. Son principalmente de dos tipos: Económicos y de tiempo, y me atrevo a decir que son los que más influyen y afectan a los demás, pero también son éstos los que hacen posible la existencia de aquellos.

Económicos. Como indica su nombre, son los recursos económicos, el presupuesto que tiene quien encarga el trabajo. Es obvia la poderosa relación que puede tener esto con todo el trabajo en general y con cualquier etapa del proceso.

De tal o cual presupuesto depende el resultado final. Es necesario entender que el costo de producción en este tipo de trabajos es muy elevado, por lo que a veces se sacrifica la calidad del mismo. En alguna forma, el trabajo se moldea y se tiene que ajustar a los recursos económicos con que se cuenta; ello limita al ilustrador, que como especialista tiene -

la obligación de presentar la solución óptima. Pero a veces ésta no se ajusta al presupuesto ; entonces el ilustrador tiene que adaptarse a lo que tal presupuesto le permita y dentro de estas limitaciones, realizar la mejor solución posible.

Temporales. El factor tiempo es un gran problema para los profesionales que se dedican a este trabajo. Siempre se tiene el reloj en contra, aunque muchas de las veces -quizá la mayoría- no es por culpa del ilustrador sino de una organización defectuosa de la persona o personas que se encargan del trabajo, quienes no planean bien el mismo y necesitan la obra terminada en un plazo que generalmente es breve.

Además, una ilustración supone no sólo su realización, sino un lapso extra para la impresión, correcciones, distribución, etc. Esta escasez de tiempo se deja ver muchas veces en el resultado que presenta el ilustrador o diseñador, quien ofrece la mejor solución que el tiempo le permitió.

También considero que el exceso de tiempo puede ser nocivo en ciertas ocasiones, ya que el profesional puede enajenarse y perderse en soluciones posibles que lo alejan del objetivo principal o de la idea central que debe comunicar. Pero definitivamente, contar con tiempo suficiente permite realizar una investigación paralela para recopilar información y datos auxiliares, lo que se refleja en el resultado final, más eficiente y adecuado a lo que pretende comunicar con él en la medida que el diseñador cuente con un plazo razonable.

Internos. Estos factores están en contacto más directo con la ilustración puesto que son parte del proceso, son los elementos que hacen funcionar la ilustración misma. Si bien estos factores no son tan determinantes como los externos, también están influenciados por ellos, que en algún momento pueden condicionar y poner ciertas limitantes a la imagen propuesta por el ilustrador. A continuación los menciono brevemente.

La impresión o reproducción. Está restringida por el tiempo y el presupuesto de quien encarga el trabajo. En base a estas restricciones, el impresor propone tales o cuales posibilidades de impresión y el ilustrador

debe adaptarse a ellas ; es decir que el impresor, en vista de los recursos económicos del cliente, sólo puede hacer la impresión, digamos a dos tintas, entonces el ilustrador se ve limitado y tiene que presentar su trabajo con un máximo de dos tintas, independientemente de que los resultados - sean los mejores o no.

De la impresión o reproducción depende también otro factor. La técnica de reproducción que utiliza el ilustrador para realizar su labor. No son pocos los trabajos en los que se opta, no por la mejor técnica, sino por la que permite una impresión más clara. Desde luego el ilustrador debe estar preparado para resolver perfectamente el encargo a pesar de verse limitado a usar ciertas técnicas o tratamientos que muchas veces no son los mejores .

No hay que olvidar que el tiempo influye en gran medida sobre la planeación de la ilustración ; la estrechez de tiempo muchas veces no permite hacer un análisis del problema o el acopio de información, que le hacen posible, ambos, obtener los datos precisos sobre los aspectos que debe resaltar para comunicarlos mejor, sino que a menudo se ve obligado a adaptarse a la información visual que tiene a la mano.

Otros factores que en determinado momento pueden condicionar una ilustración son : la tipografía, un elemento muy relacionado con la imagen; la ilustración (imagen) siempre siempre acompaña a una información tipográfica, a la que -como información que es- casi siempre se le da preferencia. Ambos, tipografía e imagen, se complementan, se refuerzan el uno al otro. Lo que puede perjudicar un texto o una información tipográfica es el tamaño o la disposición de ésta, que repercute en el otro factor, el formato. Es éste el espacio que se deja a la ilustración; este formato es algo dado y muchas veces no se ajusta a las necesidades del ilustrador o de la ilustración ; cuando se proporciona un espacio muy pequeño y la ilustración necesita de muchos detalles éstos se pierden al reducirlos; es frecuente también que la imagen quede mejor presentada en un formato vertical pero se proporciona uno horizontal y viceversa.

Como vemos, estos factores condicionantes tienen mucho que ver en la ilustración y en la tarea del ilustrador, quien por lo general debe adaptarse a lo que estos factores le dictan o le conceden, cuando debería ser lo contrario, sobre todo si se piensa en beneficio del resultado final.

A veces, sin embargo, estas limitaciones redundan en provecho del ilustrador, como es el caso del tiempo. Una ilustración que cuenta con un plazo reducido para su realización puede tener la frescura y espontaneidad que esta presión de tiempo produce, mientras que otras veces contar con un lapso demasiado amplio puede modificar o viciar la propuesta original.

Para finalizar, quiero tocar brevemente los dos tipos de ilustración que encontramos en un libro y sobre los cuales trabajo :
Ilustración de portadas e ilustración de interiores.

3.2.2. LA ILUSTRACION DE PORTADAS

La ilustración de una portada es la presentación visual del libro a un presunto auditorio, y por eso el compromiso que hay en ella es muy fuerte. Aunque el lector de literatura no adquiere los libros por la portada, sino por el autor o por la obra de que se trate, considero que le puede interesar un libro mejor presentado. En otro tipo de lector, el del lector nuevo, que apenas se inicia, la misma portada puede motivarlo a leer el libro y despertar su interés por la literatura. Además, la portada como tal puede indicarle la calidad del libro y de la obra. Desde luego, esto no es una regla y no hay que tomarla como tal, ya que hay grandes obras con portadas mediocres y viceversa, pero en la ilustración de una portada se pretende reflejar el contenido y la calidad del texto que hay detrás de ella.

No hay una receta para ilustrar una portada, pero sí se puede señalar ciertas tendencias generales hacia las cuales orientar la imagen ilustradora de la cubierta de un libro.

En la portada general, y particularmente en la ilustración debe quedar englobada toda la obra, debe ser una síntesis de la esencia, la tendencia o la idea central de la misma, aunque también pueden quedar plasmados en ella las ideas o conceptos personales del autor, con independencia de que se realicen o no con una obra de un tipo determinado.

Es muy fácil enumerar características que debe contener una portada y teorizar sobre ellas, pero la portada conlleva una labor difícil que pocas veces se realiza con absoluta corrección. No obstante, siempre hay que tratar de acercarse lo más posible a este concepto. Se complica aún más

cuando se trata de una antología o un libro de varios autores, o incluso -- un libro de un sólo autor pero con textos que desarrollan ideas completamente diferentes.

Es importante señalar que alguno de los elementos que lleva una portada, como es el título de la obra, puede estar muy relacionado con la ilustración. Estos elementos se refuerzan y se complementan entre sí, ambos dicen algo del texto, aunque a veces la carga recae sobre la imagen por -- que el título puede ser tan abierto que sólo adquiere sentido una vez leído el tema, o bien, dicho título puede ser el nombre de una parte o de algún texto que compone el libro, sobre todo cuando se trata de una antología, y aunque quizá es el más importante, no es toda la obra.

Técnicamente, la ilustración de una portada se ve más favorecida que la de los interiores, ya que por lo general cuenta con mayores posibilidades en el uso del color, que es un punto a favor para quien ilustra una -- portada, lo que no disminuye la enorme responsabilidad que el diseñador -- asume al realizar una ilustración de este tipo.

Una obra literaria es un mundo de ideas, conceptos, situaciones y personajes. Al ilustrar una portada debemos acercarnos lo más posible a una síntesis o a una visión general general de la obra o bien presentar la imagen en base a algún concepto importante que el autor expresó, sin dese -- char tampoco los detalles que en apariencia no son trascendentales, pero que pueden brindar una solución óptima para la ilustración.

3.2.3 LA ILUSTRACION DE INTERIORES.

Esta ilustración es definitivamente menos compleja y está menos comprometida que la de portadas ya que en interiores se ilustra por lo general una parte del libro. El ilustrador particulariza, ya sea sobre una o varias ideas, conceptos o situaciones de la obra.

La ilustración de interiores puede funcionar también, como la ilustración de textos, a manera de recapitulación o de resumen. Una ilustración de interior ya es una visión sobre una sección específica del libro, sin que esto implique que el resto de la obra no importa o no tiene relación. Esta limitación a una sección o parte del texto permite un mejor análisis de lo que

se ilustra, y corre un riesgo menor de perderse en un mundo de opciones, como sucede con una portada.

En la ilustración de interiores los recursos técnicos son casi siempre menores, limitados a una tinta y sobre esta limitación hay que trabajar.

Si bien he dicho que las ilustraciones de portadas e interiores se basan en el texto y constituyen una síntesis, no debemos olvidar que son resultado de la interpretación de la persona que ilustra. Quizá pueda compararse a un prólogo que un autor escribe para un libro de otro escritor. En este prólogo se da un panorama general de la obra y una opinión personal acerca del texto; y puede constituir un punto de referencia para el público. El ilustrador hace lo mismo con la imagen: Da una opinión personal, una visión de esa obra y del autor que ilustra.

CAPITULO **IV**

*APLICACION
DE LA ILUSTRACION
EN EL CUENTO BREVE*

4.1 EL CUENTO BREVISIMO EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORANEA. DOS DE SUS PRINCIPALES EXPONENTES, JULIO TORRI Y JUAN JOSE ARREOLA.

El cuento es la narrativa de más antigua estructura básica, la más internacional, la que mejor viaja de un lugar a otro, de un siglo a otro, de una cultura a otra, fiel a su origen oral. A través del tiempo se pasea entre los generos épico, lírico y aun dramático, y cada época los colorea con su visión del mundo.⁵⁰

El cuento va más allá de una percepción de la realidad o de la fantasía; su principal característica es la brevedad. Una de las variantes del cuento dentro de su evolución, es el relato extremadamente breve, muy bien acogido y desarrollado en la literatura mexicana de este siglo. Este relato o cuento brevísimos combina además las características del ensayo, del cuento y del poema en prosa, tanto que a veces es difícil saber de que se trata, o es considerado tanto poema en prosa como ensayo corto, por ejemplo.

Este relato breve no se ajusta tanto a los parámetros del cuento tradicional; su desenlace es algo ambivalente o paradójico, o a veces es irónico.

Además de la brevedad, que es evidente, este relato se caracteriza porque:

- 1) Ofrece una prosa sencilla y cuidada, cuya vaguedad o sugerencia permite más de una interpretación.
- 2) Se rige por un humanismo escéptico; como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira.
- 3) Debe su origen a otras obras literarias universales y responde o alude a ellas o al proceso mismo de creación literaria.

⁵⁰H.FORSTER Merlín /ORTEGA Julio, De la Crónica a la Nueva Narrativa Mexicana, Editorial Oasis, México 1986, pág. 161

4) Rescata fórmulas de escritura antigua, como fábulas y bestiarios.

5) Inserta formatos nuevos, no literarios, de la tecnología y de los medios modernos de comunicación.⁵¹

El relato o cuento breve, al trascender su propia escritura, se asemeja al poema, tiene una poderosa fuerza sugerente y requiere la participación activa del lector para completar su significado.

En México han sido varios escritores los que han cultivado este género, como Julio Torri, Carlos Díaz Dufóo, Juan José Arreola y Augusto Monterroso principalmente.

He decidido estudiar e ilustrar a Julio Torri (1889-1970), por ser el iniciador y el que marcó las pautas y el modelo a seguir en este género de la literatura mexicana actual. Y a Juan José Arreola (1918)-seguidor de Torri-porque es una obra donde el cuento breve goza de una madurez y una amplia popularidad. Además, he seleccionado a estos autores por el deleite y el gusto personal que siento por sus creaciones literarias.

Julio Torri. A los 20 años Torri, entonces estudiante de leyes, ingresa al nuevo Ateneo de la juventud (1919) donde gracias a los espíritus afines de quienes serían sus entrañables amigos y consejeros, Alfonso Reyes y Pedro Henriquez Ureña, florece en él la preferencia por la literatura.

Julio Torri es apenas conocido. Su obra en general, así como cada uno de sus textos, se caracteriza por la brevedad, sus trabajos se limitan a Ensayos y poemas (1917) y De Fusilamientos (1940), re-editados con unas piezas sueltas, algunas inéditas, por el Fondo de Cultura Económica con el título Tres Libros (1964); y Diálogo de Libros (1980), publicado por Serge I. Zaitzeff, que contiene un buen número de prosas dispersas y la larga correspondencia entre Julio Torri y sus amigos escritores e integrantes del Ateneo de la juventud.

Torri trabajó como maestro de literatura española y francesa, fue traductor, editor, abogado de profesión y coleccionador de epígrafes como afición.

En una carta dirigida a Alfonso Reyes en 1914, Torri explica cómo se originaron alguna de sus obras: "Tomo un buen epígrafe de mi rica colección, la estampo en el papel y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo."⁵²

⁵¹ H. FORSTER, Berlín/ ORTEGA Julio. Op. Cit. pág. 163

⁵² TORRI Julio Diálogo de los libros, Serge I. Zaitzeff, F.C.E. México, 1980, p.186

Estas "apreciaciones fugaces", aun las más cortas, nacen de experiencias leídas. Estas ficciones breves se anticipan a las escritas por Jorge L. Borges y los otros escritores antes citados.

Su obra es una prosa pulida, sutil, sugerente, como ha señalado Torri en El Ensayo Corto: "se ahuyenta en nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desatentadamente todo de una vez... Su carácter propio procede del don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo... El desarrollo supone la intención de llegar a las multitudes. Es como un puente entre las imprecisas meditaciones de un solitario y la torpeza intelectual de un Filisteo." (p.p. 33-34)

Torri, al igual que otros adeptos al relato breve (Arreola), crean sus escritos a espaldas del gran público -están claramente dirigidas a las minorías- y a las modas literarias; ajeno al contexto político (su obra emerge en plena época revolucionaria), a lo prolijo, a lo obvio, a lo solemne, fiel al reconocimiento de la supremacía del arte.⁵³

Este elitismo de Torri es quizá producto de su falta de adaptación al mundo y a la sociedad que le tocó vivir. Nunca estuvo de acuerdo con esta sociedad que fue incapaz de satisfacer las altas exigencias de Julio Torri.

Los temas principales en su obra son la creación artística, la literatura y el escritor, el trato con los demás, el hombre, el desencanto en el amor y en la mujer. Su estilo está teñido por la lucidez, la parquedad; por la fantasía y la imaginación; por el humor y la ironía.

Antonio Caso lo llamaba "cuentagotas" porque gustaba de escribir "corto pero muy meditado, (para) buscar así la perfección".

A su muerte, en 1970, Emmanuel Carballo lo elogia utilizando varios adjetivos; "raro, cínico, misógino (aunque las apariencias indiquen lo contrario), innovador, corrosivo, elegante, parco, exacto y sobre todo cerebral". José Emilio Pacheco lo ha caracterizado con estas palabras: "Maestro del rigor, pero víctima de la autocrítica -escribio (y qué admirablemente) lo que tenía que escribir, nada más".

Su obra ha dejado huella en la corriente de escritores que no siguen la pauta realista, como es el caso del otro autor que me he propuesto estudiar, ya que se asemeja en mucho a la de Torri y que es Juan José

⁵³ H. FORSTER, Merlín/ ORTEGA, Julio. Op. Cit. pág. 165.

Arreola.

La obra de Arreola se explica y se justifica con la de Torri. Las afinidades, tanto temáticas y espirituales como de estilo son innegables, rechazan el verbalismo y para ellos la belleza depende de la sugerencia. Los dos optan por explotar el mundo de la fantasía y la imaginación, abogan por un concepto aristocrático del arte, el cual requiere la mayor seriedad y dedicación.⁵⁴ Ambos comparten el ideal de un arte profundo, sutil, esencial y renovado; sus obras están dirigidas a una minoría y alejadas de las modas literarias.

Las obras de Torri y Arreola exhiben similitudes por la visión crítica que proponen del hombre y de la sociedad, censuran el mundo moderno por ser demasiado materialista y vulgar, y han criticado las debilidades morales y espirituales del hombre de hoy. Para ambos escritores, las relaciones humanas se limitan a las superficialidades, debido en gran medida a las obligaciones impuestas por la sociedad, que no fomenta más que el conformismo y la hipocresía.⁵⁵ En este sentido, Juan José Arreola va más lejos en su visión del hombre, como lobo del hombre. "Su Bestiario propone, si bien muy ambivalentemente, una mayor aceptación de los instintos, de la irremediable animalidad."⁵⁶

En ambos escritores se perciben también actitudes similares: misantropía y misoginia; la misma reacción ante la ilusión positivista del progreso y de la factibilidad de controlar y vencer a la naturaleza.

En el bestiario moderno, según ha señalado Michel Foucault, "las relaciones con la animalidad se invierten: la bestia se escapa de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir (¿o recuperar?) algo fantástico que le es propio. Ahora es el animal el que acecha al hombre, revelándole su propia verdad, recordándole su importancia. Y los dragones de estas nuevas fábulas -no antifábulas, como se les ha llamado- son los desmanes de la ciencia y la tecnología, el utilitarismo, y el hombre mismo y sus instituciones sociales (incluyendo el matrimonio) que encarcelan al hombre al igual que a los animales en el zoológico."⁵⁷

Juan José Arreola da en su obra características muy similares a las señaladas por Foucault; además da mucha importancia a los efectos des-

⁵⁴ ZAITZEFF Serge, El Arte de Julio Torri. ED. Oasis México 1983, pág. 38

⁵⁵ ZAITZEFF Serge. Op. Cit. pág. 39

⁵⁶ H. FORSTER, Merlín/ ORTEGA Julio. Op. Cit. pág. 168

⁵⁷ Idem... pág. 169

tructivos de la ciencia Arreola busca un lenguaje absoluto en donde la belleza no quede agotada, que sea sugerente. En una entrevista, declara "el texto breve me apasiona...Tiene la enorme ventaja de no comprometer la vida, de que no compromete muchas horas, muchos días...Por eso mi pasión por los textos breves, porque el texto breve pronto puede salir del espíritu sin comprometer el tiempo vital".⁵⁸

En Juan José Arreola la misoginia es más evidente que en Torri. Para Arreola la imagen femenina representa la irremediable y denigrante sujeción del hombre a su propia naturaleza.

Arreola observa el fracaso del intelecto para resolver desde lo más complejo hasta lo más cotidiano, el progreso ha hecho que el hombre se divorcie de la naturaleza y aspire a algo inalcanzable. También desconfió de la literatura contemporánea. Las principales influencias en su estilo vienen de Giovanni Papini y de Marcel Schwob y comparte con los escritores adeptos al relato breve una pasión artesanal por el lenguaje.

Finalmente, Hay que hacer notar que Arreola, igual que Torri también comunica sus penetrantes reflexiones en formas sugerentes vistas desde una perspectiva frecuentemente teñida del humor y la ironía.

En resumen, tanto la obra de Julio Torri como la de Juan José Arreola comparten en sus textos breves muchos rasgos, tanto temáticos como estilísticos. Renuevan formas en desuso como la fábula, el bestiario, la alegoría; e incluyen discursos nacidos de la civilización y la técnica moderna.

"La paradoja y la desproporción están al servicio de una visión absurda del mundo, pero por su humor ingenioso, estos microrelatos actúan como verdaderos comprimidos o aspirinas literarias, ante ese mundanal ruido que se ha convertido en estrépito, capaces a veces de devolver, al menos por algunos momentos, la suntuosa, el saludable distanciamiento y la libertad de las perspectivas abiertas. Estos textos mínimos que ya poseen una tradición en las letras mexicanas, rompen con la mecanización del lenguaje y el conformismo impensado. Sus monstruos son el utilitarismo, la solemnidad, el falso progreso, la degradación, la cotidaneidad, el militarismo, la tecnología, el racionalismo. Su moneda de cambio es el humor y su verdadera médula es la procedencia del hombre como súbdito insumiso".⁵⁹

⁵⁸ CARBALLO, Emmanuel, Diecinueve protagonistas de la literatura Mexicana del S. XX. Empresas Editoriales, México 1965, pág. 391

⁵⁹ H. FORSTER, Merlín / ORTEGA, Julio. Op. Cit. pág. 177

*CUENTOS Y
PROPUESTAS*

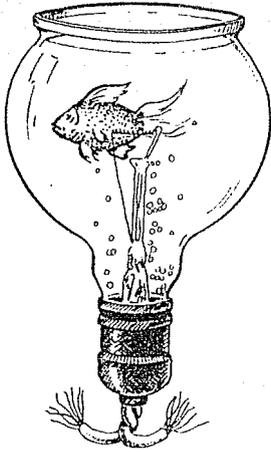
LA HUMILDAD PREMIADA De Julio Terri

En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria.

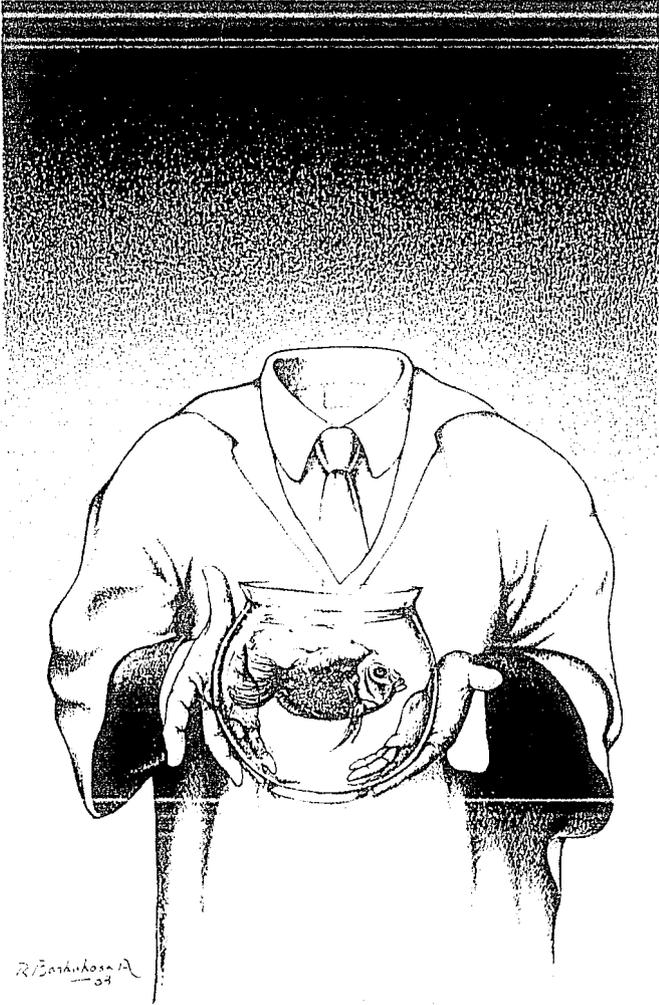
Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera.

(BOCETOS)



*ILUSTRACION
PROPUESTA*



R. Bastianosa A.
— 04

LOS UNICORNIOS De Julio Torri

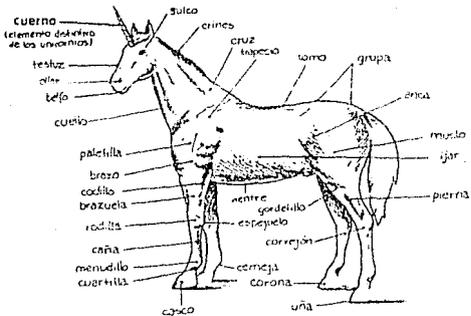
Crear que todas las especies animales sobrevivieron al diluvio es una tesis que ningún naturalista serio sostiene ya. Muchas perecieron; la de los unicornios entre otras. Poseían un hermoso cuerno de marfil en la frente y se humillaban ante las doncellas.

Ahora bien, en el arca, triste es decirlo, no había una sola doncella. Las mujeres de Noé y de sus tres hijos estaban lejos de serlo. Así que el arca no debió de seducir grandemente al unicornio.

Además Noé era un genio, y como tal, limitado y lleno de prejuicios. En lo mínimo se desveló por hacer llevar la estancia de una especie elegante. Hay que imaginárnoslo como fue realmente: como un hombre de negocios de nuestros días: enérgico, grosero, con excelentes cualidades de carácter en detrimento de la sencillez y la inteligencia. ¿Qué significaban para él los unicornios?, ¿qué valen a los ojos del gerente de una factoría yanqui los amores de un poeta vagabundo? No poseía siquiera el patriarca esa curiosidad científica pura que sustituye a veces el sentido de la belleza.

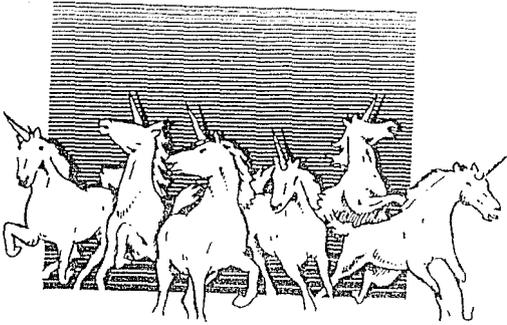
Y el arca era bastante pequeña y encerraba un número crecidísimo de animales limpios e inmundos. El mal olor fue intolerable. Con su silencio a este respecto el Génesis revela una delicadeza que no se prodiga por cierto en otros pasajes del Pentateuco.

Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir. Al igual que las sirenas, los glifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio.

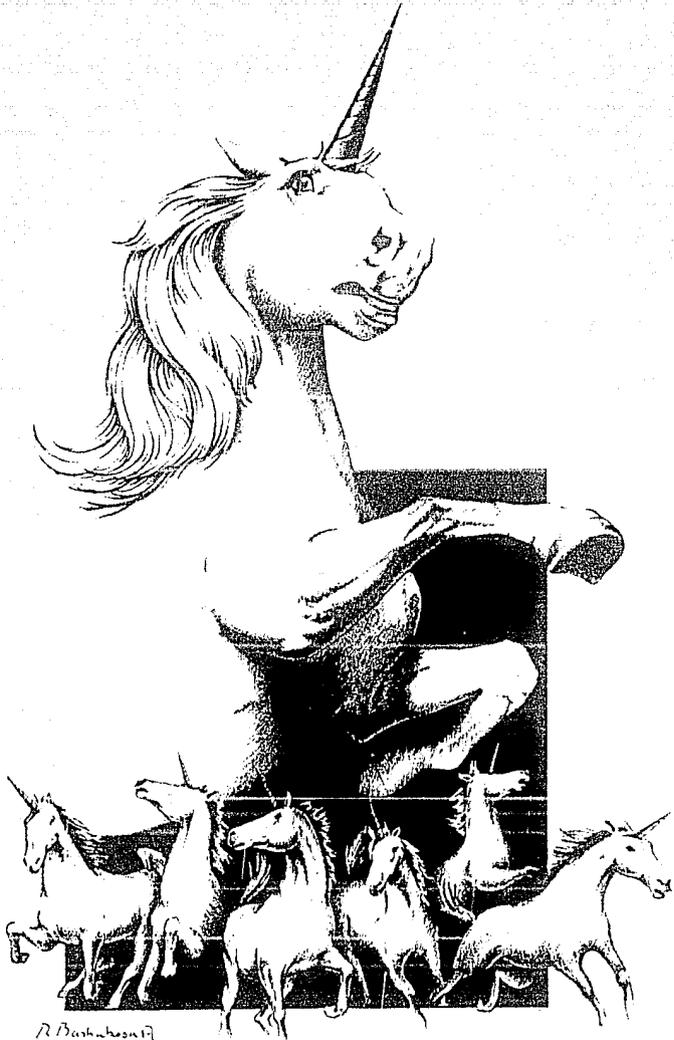


UNICORNIO: Especie que por idealismo moral y estético escogieron la extinción. Prefirieron morir con dignidad para no mancharse en la turbia promiscuidad del arca de Noé.

(BOCETOS)



*ILUSTRACION
PROPUESTA*



R Busha 19
60

En pequeño circo de cortas pretenciones trabajaba, no ha mucho, un acróbata, modesto y tímido como muchas personas de mérito. Al final de una función dominguera en algún villorio, llegó a nuestro hombre la hora de ejecutar su suerte favorita con la que contaba para propiciarse al público de lugareños y asegurar así el buen éxito pecunario de aquella temporada. Además de sus habilidades -nada notables que digamos- poseía resistencia poco común para la incomodidad y la miseria. Con todo, temía en esos momentos que recomensaran las molestias de siempre: las disputas con el posadero, el secuestro de su ropilla, la intemperie y de nuevo la dolorosa y triste peregrinación.

El acto que iba a realizar consistía en meterse en un saco, cuya boca ataban fuertemente los más desconfiados espectadores. Al cabo de unos minutos el saco quedaba vacío.

A su invitación, montaron al tablado dos fuertes mocetones provistos de ásperas cuerdas. Introdújose él dentro del saco y pronto sintió sobre su cabeza el tirar y apretar de los lazos. En la obscuridad en que se hallaba le asaltó el vivo deseo de escapar realmente de las incomodidades de su vida trashumante. En tan extraña disposición de espíritu cerró los ojos y se dispuso a desaparecer.

Momentos después se comprobó -sin sorpresa para nadie- que el saco estaba vacío y las ligaduras permanecían intactas. Lo que si produjo cierto estupor fue que el funámbulo no reapareció durante la función. Tras un rato de espera inútil los asistentes comprendieron que el espectáculo había terminado y regresaron a sus casas.

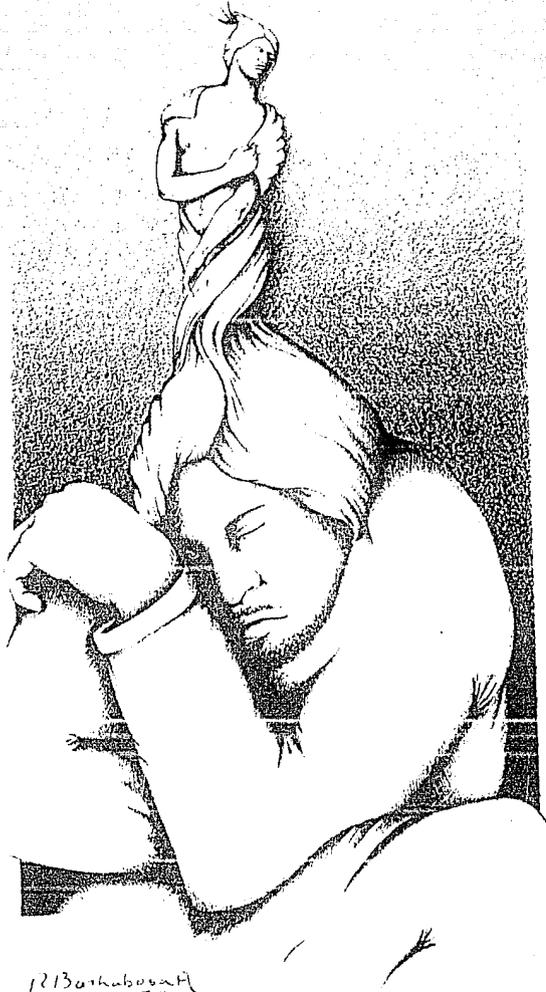
Mas a nuestro cirquero tampoco volvió a vérselo por el pueblo. Y lo curioso del caso era que nadie había reclamado en la posada su maletín.

Pasados algunos días se olvidó el suceso completamente. ¿Quién iba a preocuparse por un vagabundo?

(BOCETOS)



*ILUSTRACION
PROPUESTA*



R. B. Baboo 82

Lunes. Sigue la persecución sistemática de ese desconocido. Creo que se llama Autrui. No sé cuándo empezó a encarcelarme. Desde el principio de mi vida tal vez, sin que yo me diera cuenta. Tanto peor.

Martes. Caminaba hoy tranquilamente por calles y plazas. Noté de pronto que mis pasos se dirigían a lugares desacostumbrados. Las calles parecían organizarse en laberinto, bajo los diseños de Autrui. Al final, me hallé en un callejón sin salida.

Miércoles. Mi vida está limitada en estrecha zona, dentro de un barrio mezquino. Inútil aventurarse más lejos. Autrui me aguarda en todas las esquinas, dispuesto a bloquearme las grandes avenidas.

Jueves. De un momento a otro temo hallarme frente a frente y a solas con el enemigo. Encerrado en mi cuarto, ya para echarme en la cama, siento que me desnudo bajo la mirada de Autrui.

Viernes. Pasé el día en casa, incapaz de la menor actividad. Por la noche surgió a mi alrededor una tenue circunvalación. Cierta especie de anillo, apenas más peligroso que un aro de barril.

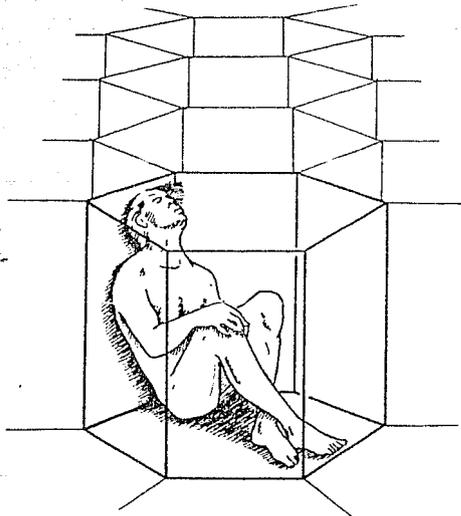
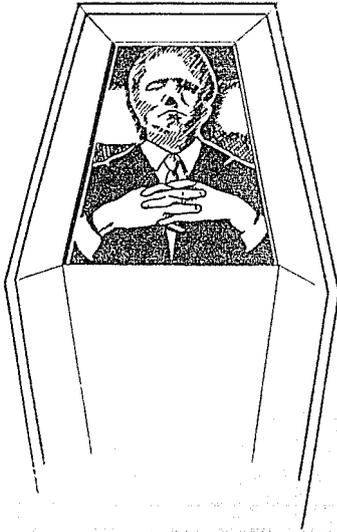
Sábado. Ahora desperté dentro de un cartucho exagonal, no mayor que mi cuerpo. Sin atreverme a atacar los muros, presentí que detrás de ellos nuevos exágonos me aguardan.

Indudablemente, mi confinación es obra de Autrui.

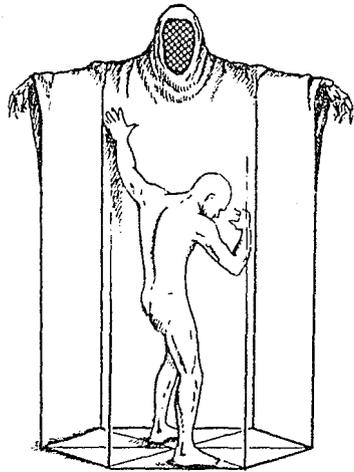
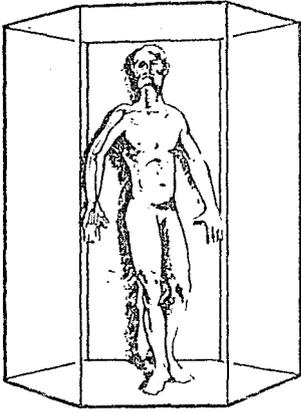
Domingo. Empotrado en mi celda, entro lentamente en descomposición. Segrego un líquido espeso, amarillento, de engañosos reflejos. A nadie aconsejo que me tome por miel...

A nadie naturalmente, salvo al propio Autrui.

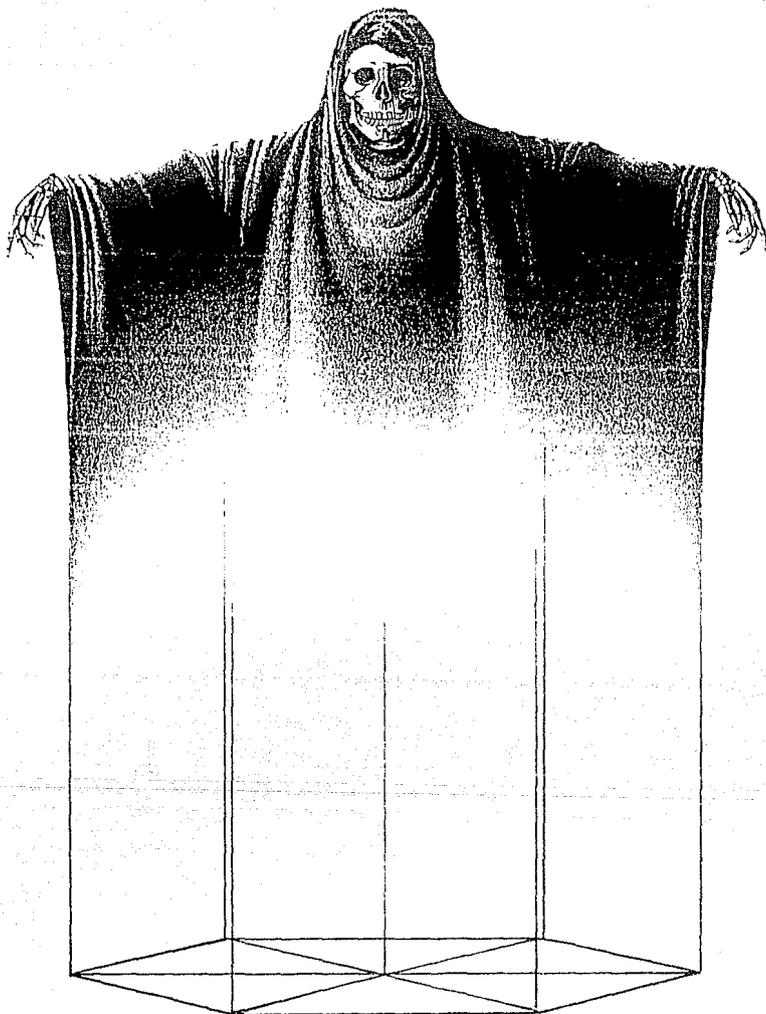
(BOCETOS)



(BOCETOS)



*ILUSTRACION
PROPUESTA*



R. Barabara 88

LOS MONOS De Juan José Arreola

Wolfgang Köhler perdió cinco años en Tetuán tratando de hacer pensar a un chimpancé. Le propuso, como buen alemán, toda una serie de trampas mentales. Lo obligó a encontrar la salida de complicados laberintos; lo hizo alcanzar difíciles golosinas, valiéndose de escaleras, puertas, perchas y bastones. Después de semejante entrenamiento, Momo llegó a ser el simio más inteligente del mundo; pero fiel a su especie distrajo todos los ocios del psicólogo y obtuvo sus raciones sin traspasar el umbral de la conciencia. Le ofrecían la libertad, pero prefirió quedarse en la jaula.

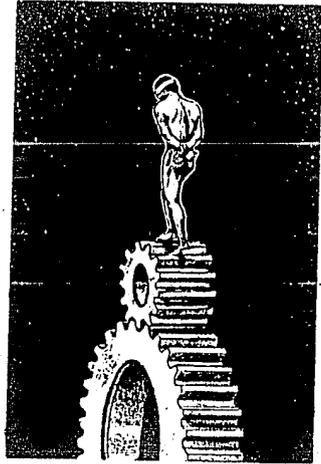
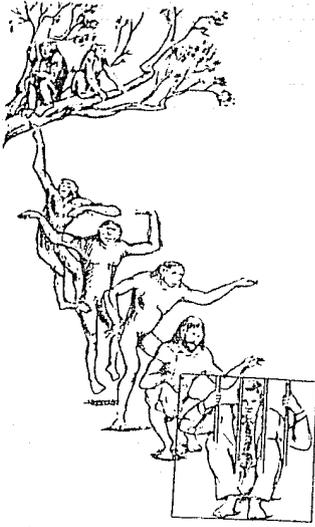
Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal.

Atados a una dependencia invisible, danzamos al son que nos tocan, como el mono de organillo. Buscamos sin hallar las salidas del laberinto en que caímos, y la razón fracasa en la captura de inalcanzables frutas metafísicas.

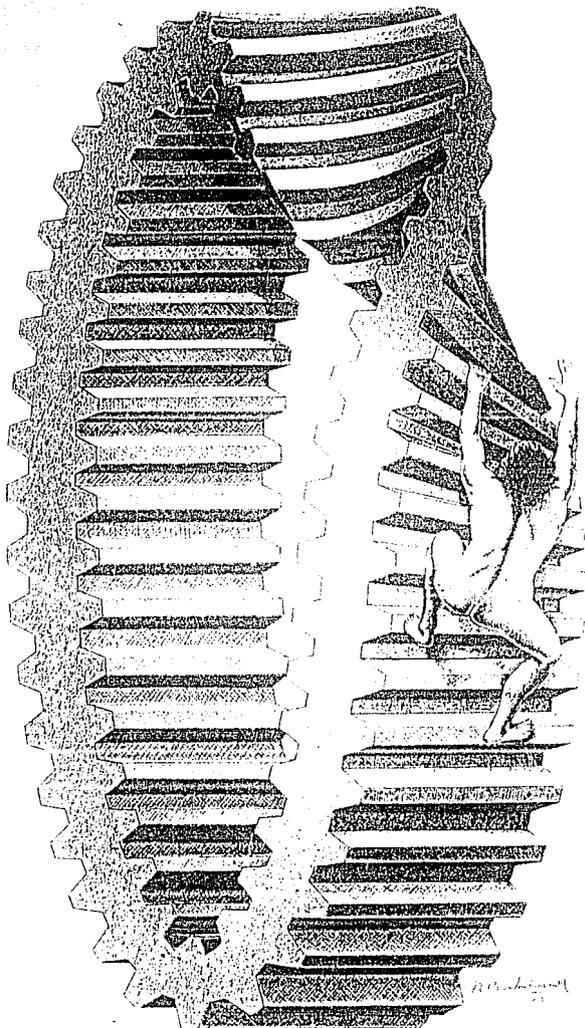
La dilatada entrevista de Momo y Wolfgang Köhler ha cancelado para siempre toda esperanza, y acabó en otra despedida melancólica que suena a fracaso.

(El homo sapiens se fue a la universidad alemana para redactar el célebre tratado sobre la inteligencia de los antropoides, que le dio fama y fortuna, mientras Momo se quedaba para siempre en Tetuán, gozando una pensión vitalicia de frutas al alcance de su mano).

(BOCETOS)

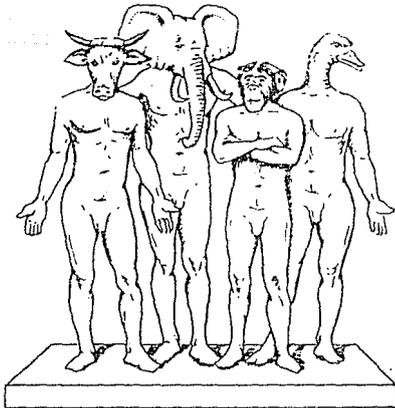
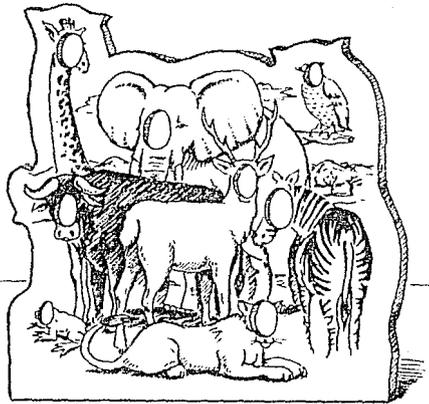
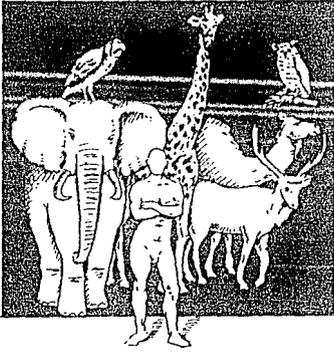


*ILUSTRACION
PROPUESTA*



*ILUSTRACION PARA
LA PORTADA
DEL LIBRO BESTIARIO*

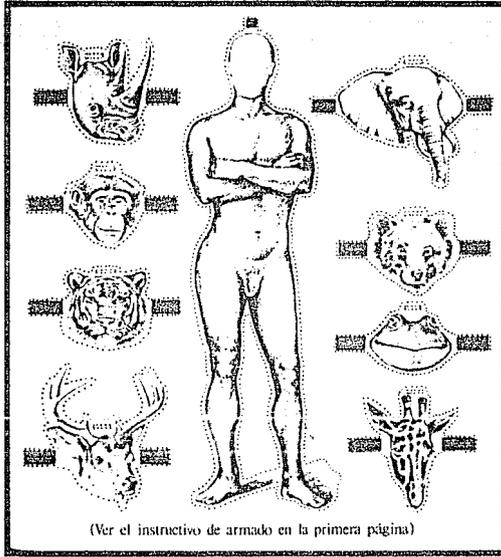
(BOCETOS)



OBRAS

DE JUAN JOSÉ ARRIGOLA

BESTIARIO

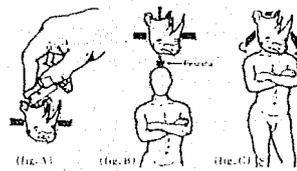


1980

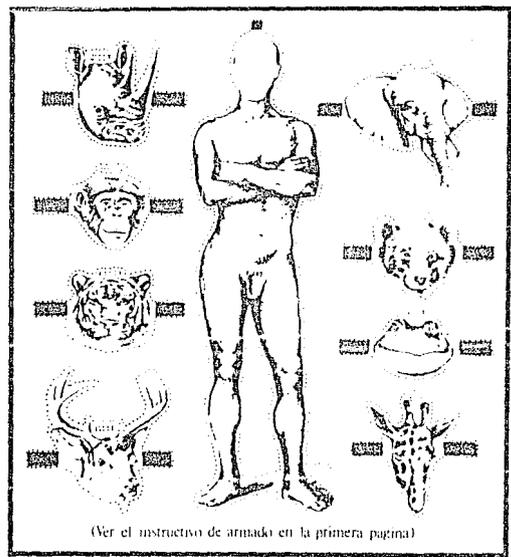
Propongo presentar en la primera hoja del libro la misma ilustración que en la portada (con el instructivo de armado) esto, con la finalidad de quien no quiera recortar su portada pueda hacerlo con esta hoja. Si decide recortar la portada y participar en este juego al hacerlo tiene - las ventajas de que la ilustración esta impresa a color y en un papel más grueso , la desventaja es que la portada queda incompleta, pero aun así la imagen no se pierde porque esta segunda imagen esta ubicada inmediatamente después y en el mismo lugar que la imagen recortada.

INSTRUCTIVO PARA ARMAR EL BESTIARIO

- 1.-Corte el recuadro donde esta impresa la ilustración.
- 2.- Ahora recorte todas las figuras por la línea punteada.
- 3.- Recorte también el orificio que está en la parte superior de las figuras de los animales (Fig. A).
- 4.- Una vez cortadas las figuras, seleccione usted la cabeza de animal que quiera. Introdúzcala a través del orificio practicado en la cabeza del animal. (Fig. B)
- 5.- Una vez hecho lo anterior la cabeza del animal quedará bien sostenida sobre la cabeza de la figura.
- 6.- Para que quede más firme doble hacia atrás las pestañas que están a los costados (Fig. C).



(Fig. A) (Fig. B) (Fig. C)



(Ver el instructivo de armado en la primera página)

Esta misma operación se puede realizar con los otros animales. Es recomendable poner la cabeza de animal según el cuento que se este leyendo, por ejemplo con la cabeza del sapo puesta, lea el cuento llamado El Sapo y quizá así ud. disfrate más el contenido de dicho cuento al tener una imagen visual que lo acompañe.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Esta tesis propone un estudio de la ilustración lo más completo posible dentro de un tema específico -hacia el cual esta orientado el trabajo- la ilustración de textos literarios y sobre éstos se dirige a cierto tipo de textos de determinada corriente literaria, sobre los cuales presento una aplicación práctica.

Por lo tanto considero necesario presentar las conclusiones sobre estos tres puntos, es decir; 1) concluyo sobre la ilustración como parte del conocimiento humano, 2) sobre la ilustración en el texto literario y 3) sobre los resultados obtenidos en las ilustraciones de los relatos que seleccioné.

1) Presentar una conclusión del papel que desempeña la ilustración como un conocimiento y una aportación de la civilización para la civilización misma, significa hablar de la importancia que como valor cultural e instrumento auxiliar ha tenido para el hombre.

La ilustración ha servido y sirve de manera muy eficiente en la evolución del hombre; está presente en sus actividades, y ello es muy fácil de constatar.

Su contribución como registro histórico es notable. Ha auxiliado a la ciencia y a la tecnología a perpetuar los avances y los conocimientos desarrollados de una generación a otra.

En el plano cultural, la ilustración plasma los acontecimientos de la historia del hombre, sus formas de vida, costumbres, modas, conceptos, ideas, etc. Es por medio de los documentos escritos y visuales conservados hasta hoy, que podemos conocer la vida de antes y comprender mejor la vida de ahora.

La ilustración cumple una relevante función social. Como medio de comunicación visual, la ilustración tiene la capacidad de elevar la conciencia de los individuos en relación a su contexto socio-cultural y político, de manera que el comportamiento que se desprenda de esto se concrete en acciones encaminadas a lograr un desarrollo equilibrado de la sociedad. La ilustración cuenta con la posibilidad de llegar a los lugares más apartados a través de los diferentes medios de comunicación masiva, como son las revistas, carteles, libros, folletos y todos aquellos soportes gráficos en los

que puede estar incluida.

Como hemos visto, influye en el pensamiento del lector de manera determinante y puede modificar su conducta. Cabe mencionar aquí la necesidad de tener una ética profesional por parte de aquellos que se desempeñan en este campo, ya que existe una gran responsabilidad al manejar información para un gran público.

De la efectividad que mantenga este medio dependen una serie de factores que pueden determinar, los patrones de conducta de los núcleos sociales a los cuales va dirigido. En este sentido puede contribuir a la formación de una sociedad libre e independiente, en lugar de limitarse a la simple tarea de representar gráficamente tal o cual concepto.

No podemos soslayar los efectos que la ilustración extranjera ha tenido en nuestro país. La situación geográfica y política de México, facilita la influencia extranjera -particularmente de Estados Unidos- que se manifiesta desde la creación de una mentalidad consumista hasta la deformación del lenguaje.

A este respecto y asumiendo la responsabilidad que tenemos como profesionistas, tenemos la obligación de cumplir con una función social efectiva. Un punto importante es el de no asimilar diseños o modelos extranjeros para luego hacer semejanzas y aplicarlas a nuestro contexto. Debemos intentar crear algo propio que tenga como base nuestra realidad histórica, así como las necesidades específicas que enfrenta nuestro país.

2) En cuanto a la ilustración de textos literarios, ya antes de comenzar esta tesis y en el transcurso de la misma, me he cuestionado la validez de ilustrar un texto literario, ¿beneficia o perjudica la obra que ilustra? Una imagen visual influirá tanto en el lector de tal manera que le quite ese encanto tan especial que tiene la lectura al sugerir imágenes; una imagen de esa naturaleza modifica la percepción y comprensión del contenido de la obra.

La ilustración de un texto es una interpretación del mismo por parte del ilustrador. Esto me hace pensar en un par de ejemplos: un director de teatro, cuando retoma una obra de algún autor de cualquier época y la representa, independientemente de que respete la obra tal y como el autor la precisó, o que retome la idea de la obra y la ubique en otro momento y en otro contexto, este director hace también una interpretación, una -

versión diferente. Hace lo mismo que el ilustrador; sin embargo esta nueva interpretación no invalida la labor del director. Desde luego estamos hablando de teatro. Pero vamos al otro ejemplo que tal vez se acerca un poco más a nuestro caso. ¿Es válida o no la adaptación de una obra literaria al cine?, que es el paso de un lenguaje escrito a uno visual. Sí, es válido.

Pero entonces ¿porqué la mayoría de las versiones cinematográficas de obras literarias fracasan o resultan inferiores?

Una versión cinematográfica conserva su validez, el problema radica en que aquí se presenta la obra en su "totalidad" (cosa que en la ilustración resulta difícil: presentar escena por escena con lujo de detalle supone un enorme trabajo). En el cine se presenta el efecto que la obra ejerce en el director de la película, efecto que puede chocar mucho con la versión del lector, si leyó antes la novela o el cuento; o bien si lee la obra después de haber visto la película, en cuyo caso modifica mucho su pensamiento al leer el texto. Quizá ve los mismos personajes, lugares, etc. que la película le dió, pero aun así la obra literaria le sugerirá más. Entonces la versión cinematográfica le resulta inferior.

La diferencia radica en que con la o las ilustraciones de un texto no se pretende presentar la obra en su totalidad, sino sólo una parte de ella o bien, hacer un panorama general; y como sólo se trata de una imagen o una secuencia de imágenes estáticas, no choca la concepción que el lector hizo de la obra.

En un libro ilustrado, considero que el lenguaje verbal y visual no entran en conflicto, no se entabla una competencia; la ilustración está subordinada al texto.

Afirmé que el texto no debe explicarse, no está hecho para eso; en este sentido la ilustración no pretende explicar por medio de una imagen algo tan complejo y profundo como puede ser una novela, una poesía o como en este caso, un cuento breve; pero sí funciona como un valioso auxiliar, como un complemento visual de la obra que proporciona al lector información adicional; ya sea una época, un lugar, una situación, un personaje, etc. Las imágenes pueden ubicar al lector dentro del texto y contexto de la narración.

La ilustración es capaz de contribuir al presentar elementos externos de la obra, y el conocerlos generalmente es útil.

Lo importante de un texto literario es el efecto que produce la obra en quien la lee, la vivencia del momento, donde se pide que se respete al lector en el enfrentamiento con el texto. La ilustración respeta ese momento, presenta una interpretación, que no es sino el efecto que la obra produjo en el ilustrador.

De acuerdo, es otra interpretación pero que ha pasado por un proceso de reflexión y análisis. El ilustrador puede plasmar las imágenes que le sugiere el texto como le llegan; y puede también buscar las imágenes que mejor le sirven para comunicar y transmitir el contenido del texto; ofrece al receptor una versión diferente a la que produjo en él. Esto permite hacer una comparación que, como también dije, es importante cotejar con otras interpretaciones para saber qué procede del texto y qué proviene del lector. Además, pienso que al confrontar su versión con la del ilustrador —que es la que tiene al alcance de la mano— puede verificar qué es lo que efectivamente procede de él y qué del texto; además, enriquece y completa su propia versión al adquirir ideas de él, por sí mismo, no había encontrado.

Dije asimismo que el lector debe reconocer, recapitular todas las impresiones, eventos, etc. de la obra a partir de la lectura e incluso después de ésta. En tal sentido, la ilustración ayuda al lector (al momento de ver la imagen) a recapitular y recordar lo que la obra le sugirió al leerla. La ilustración no es sólo una recreación de la obra, es también un medio que favorece la recreación del lector, de los efectos que la obra produjo en él.

La ilustración de un texto literario no resulta redundante, ni le quita valor al texto, sino que lo hace más asequible, refuerza la idea propuesta en el texto, e interesa al lector en la obra. Puesto que es una imagen de naturaleza directa, cargada de significación, puede absorberse inmediatamente, conservarse en la memoria y reutilizarse de manera referencial, mientras que la decodificación del lenguaje escrito es más lenta.

En definitiva, considero válido ilustrar un texto literario, y en base a los argumentos anteriores, me aventuro a decir que la ilustración amplía el alcance del texto. La ilustración hace más comprensible el texto para el lector. No es un elemento decorativo del libro, no sólo recrea la fan-

tasfa de un ilustrador, no impone una manera de pensar; propone junto con la literatura que ilustra, un conocimiento consciente del mundo.

3) Desde el momento que decidí ilustrar los cuentos breves de Julio T^o rri y de Juan José Arreola para esta tesis, consideré necesario conseguir unos resultados que correspondieran al tipo de literatura que desarrollan estos autores, no sólo en relación a la temática que tratan o a las ideas que proponen, sino también a las características de la estructura literaria de sus textos, es decir, que fueran sencillos* y sugerentes, que no le restaran valor al texto -lo que sería imposible- o a la lectura del mismo.

Creo que estas ilustraciones cumplen con los requerimientos planteados en el documento de lo que una ilustración debe ser, son consecuencia de un proceso serio de reflexión, que llegan -así lo estimo- a la obtención de resultados adecuados al problema que resuelven. Comunican, desde mi punto de vista, lo que plantean los textos de donde surgen.

Las ilustraciones son accesibles a cualquier tipo de persona que lea estos libros, le ayudan en determinado momento, si es que ello es necesario para comprender el relato. En el mejor de los casos le dan un punto de vista diferente, que junto con el que él mismo se ha formado, le abre un panorama más amplio. Así se da una participación activa del lector para completar el significado del cuento que haya encontrado o que quiera darle desde su personal situación.

Los factores condicionantes, en este caso, no tuvieron un efecto determinante, porque estos dibujos no se hicieron para ser aplicados realmente en los libros, no serán publicados. Si así fuera, estarían en juego elementos que influirían y provocarían un condicionamiento más intenso. Como son para esta tesis, los factores internos y externos fueron condicionantes hasta el momento en que, por falta de recursos, repercutieron en una producción modesta. El tiempo influyó en tanto que éste en una tesis ha de ser limitado, o hay que limitarlo. El formato lo determinó el tamaño del libro. La tipografía no afectó, y tampoco la impresión porque no la habrá.

*Cuando digo sencillos me refiero al tamaño, que es pequeño, con los mínimos elementos posibles, es decir, con las palabras indispensables y precisas, presentan una idea profunda, esto no significa que sea una literatura fácil de entender y de realizar.

En lo que se refiere a la ilustración de la portada que realice para el libro Bestiario; presento una propuesta en la que busque una imagen que fuera: atractiva para el lector en potencia, que destacara dentro del contexto donde esta ubicado el libro y que cumpliera bien con la función comunicativa que debe alcanzar, esta imagen nos dice algo de la temática - del texto.

En ella utilice un recurso de diseño que me parece interesante y hace que el lector participe activamente al leer el libro.

Es una ilustración múltiple, un juego de imágenes, esto significa que el lector tiene diferentes imágenes según la cabeza del animal que sobreponga a la figura humana, lo que le da la posibilidad de tener una imagen para el cuento de cada animal que está dibujado en la portada. El hecho de contar con la posibilidad de ponerle una cabeza de animal, por ejemplo una jirafa, a una figura humana tal vez no tenga mucha relación con el cuento la jirafa pero le puede despertar el interés por el contenido del texto y por el libro en general.

Es una manera lúdica de leer el libro, así como Arreola jugo -así lo considero- al escribir el libro. La solapa de la edición dice: "Se dijo con irónica fortuna que la obra de Arreola es un muestrario de estilos ;- equivale a decir que es un muestrario de hombres. Y es cierto. El tema de este libro (Bestiario, Cantos del mal dolor, Prosodia, Aproximaciones) - son seres humanos que odian y aman desdoblándose en hombre y mujer - con atributos animales angélicos de juguete y de cosa. Lúdico irreverente, Arreola jaquea piezas solemnes en su juego de valores y no sabemos si lle va blancas o negras"*

Si bien este recurso se ha utilizado principalmente para los niños, es un juego igualmente válido para un libro de lectura para adultos, quien no desea no recorta las figuras y aun así la imagen que ilustra la portada - cumple su objetivo principal, presentar y comunicar el contenido del libro.

Las ilustraciones interiores, 3 para el libro de Torri y 2 para el de Arreola, interpretan el texto que ilustran de manera global o están generados a partir de la idea clave que expresa el transfondo del cuento. Los presento empleando las técnicas de representación que permiten una buena re -

* ARREOLA, Juan José, Obras de. Bestiario, Joaquín Mortiz, México 1983.

producción del dibujo.

Finalmente, quiero decir que con este trabajo y con las ilustraciones, se puede probar que el ilustrador y/o diseñador tienen la capacidad de entrar al terreno de la cultura. Su trabajo no sólo ha de relacionarse con el área comercial, como piensan algunos, especialmente quienes no conocen la profesión y los alcances de ésta.

Con esta investigación pretendí encontrar información general acerca de la ilustración, que me ayudará a resolver ciertas dudas. Ello me introdujo a un tema apasionante; el estudio de la ilustración.

Espero que las ideas aquí expuestas sirvan a quienes desarrollan esta actividad -ideas que no deben tomarse como reglas, no lo son, y cada caso en que se utilice la ilustración será diferente- y a quienes comparten conmigo un interés serio y consciente de la ilustración.

BIBLIOGRAFIA

- MILLARES Carlo, Agustín. Introducción a la Historia del libro y de las Bibliotecas, Fondo de Cultura Económica, México 1986.
- PARIZEGO, Lucien. La Palabra y la Imagen, CREFAL, México 1958.
- BAACKE, Dieter. El Triste Retorno de la Felicidad, Sobre el Género - de Revistas Juveniles Comerciales, Miseria de la Comunicación Visual, - Ed. Gustavo Gilli, España 1977.
- LOPEZ Padilla, Gerardo. El Grabado Como Práctica Artística en la Ilustración de Textos Literarios, tesis, ENAP UNAM, México 1982.
- COVARRUVIAS, Miguel. El Aguila, el Jaguar y la Serpiente, UNAM, - México 1961.
- MARTINEZ, José Luis. "Los Libros del México Antiguo", revista México en el Arte, N^o 3, INBA, México Diciembre de 1984.
- S. BERTIN. Tratamiento Gráfico de la Información, 1^a ed. Imágenes y - Lenguajes Fontanella, España 1981.
- CASASUS, José María. Teoría de la Imagen, Salvat, Barcelona 1973.
- TADDEI, Nazareno. Educación con la Imagen, Ed. Marova, Madrid 1979.
- PAOLI, J. Antonio. Comunicación, Editorial Edicol, México 1980.
- WEINER, Norbert. Cibernética y Sociedad, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1969.
- ECO, Umberto. Obra Abierta, Origen/Planeta, México 1985.
- PRIETO, Daniel. Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa, Pre-mia Editora, México 1986.
- GUIRAUD, Piere. La Semiología, Siglo Veintiuno Editores, México 1979.
- DOMINGUEZ Hidálgo, Antonio. Iniciación a las Estructuras Literarias, - Editorial Porrúa, México 1984.
- READ, Herbert. Imagen e Idea, Fondo de Cultura Económica, México 1985.

- SAPIR, Edward. El Lenguaje, Fondo de Cultura Económica, México 1984
- MOUNIN, Georges. La Literatura y sus Tecnoocrasias, Fondo de Cultura-Económica, México 1983.
- MIER, Raymundo. Introducción al Análisis de Textos, Ed. Terranova S.A. México 1984.
- H. FORSTER, Merlín y ORTEGA, Julio. De la Crónica a la Nueva Narrativa Mexicana, Ed. Oasis, México 1986.
- ZAITZEFF, Serge. El Arte de Julio Torri. Ed. Oasis, México 1983.
- TORRI, Julio. Diálogo de los Libros, compilado por ZAITZEFF, Serge , - Fondo de Cultura Económica, México 1980
- CARBALLO, Emmanuel. Diecinueve Protagonistas de la Literatura Mexicana del Siglo XX. Empresas Editoriales, México 1965.
- A. DONIS, Dondis. La Sintáxis de la Imagen, Editorial Gustavo Gilli , - Barcelona 1982.
- MUNARI, Bruno. El Arte Como Oficio, Ed. Labor S.A. Barcelona 1980.
- VARIOS. Esplendor del México Antiguo, Tomo I, Centro de Investigaciones Antropológicas, México 1959.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- 1.- Griego leyendo un rollo o volumen 2
- 2.- Fragmento del código en pergamino llamado De Bellis macedonicis. . 4
- 3.- Monje copiando un texto 5
- 4.- Vergilius Palatinus. Código en pergamino del siglo VI 7
- 5.- Fragmento de una copia de los manuscritos, Los Comentarios de San Juan y el libro de Daniel, firmada por el calígrafo Magio, en el año 960 d.c. 8
- 6.- Periodo Carolingeo. Luis el Piadoso, hijo de Carlomagno. 8
- 7.- Románico Anglo-Normando. Inicial "D" ; "el ángel de la peste se abate sobre Israel". Miniatura de la Biblia de Winchester, siglo XII. 9
- 8.- Gótico Francés. Miniatura del Salterio de Blanca de Castilla (1230). . . 9
- 9.- El arte de los iluminadores de la corte de Alfonso X. Plasmado en un ejemplar de las Cantigas, año 1283. 10
- 10.- Jean Pucelle. Hoja del Brevario de Belleville (1374) 11
- 11.- Jaquemard de Hesdin. Miniatura del libro de las Horas del Duque de Berry (1404-1409) 11
- 12.- Este grabado esta realizado en uno de los bloques de madera más antiguos que se conservan (1370 aprox.) 13
- 13.- Uno de los grabados xilográficos de principio del siglo XV 14
- 14.- Juan Gutenberg. Fragmento de la Biblia de 42 líneas (1456) 14
- 15.- Psalmorum Codex (Salterio Litúrgico) terminado en 1457 15
- 16.- Uno de los primeros libros impresos con ilustraciones Der Edelstein, publicado en Alemania en el año 1461 17
- 17.- Un ejemplo del tipo de grabado que se incluía en las portadas de los libros llamados. Incunables 17
- 18.- Cristobal Palatin. Fragmento de su Biblia Regia 19
- 19.- Juan Bautista Bodoni. Portada de su segundo Manuale Tipográfico publicado por su viuda 20
- 20.- Guillermo Caslon. Este es el tipo de letra diseñada por Caslon, comúnmente utilizada en la actualidad 21

- 21.- Joaquín Ibarra. El Don Quijote de la Mancha, editado en 1781, considerado una obra maestra de la tipografía de todos los tiempos. 22
- 22.- Alberto Durero. El Caballero, La Muerte y El Diablo, grabado. . . . 24
- 23.- Lucas Cranach. Retrato de Lutero, grabado en cobre (1520). 24
- 24.- Francisco de Goya y Lucientes. El Sueño de la Razón Produce Mounstruos, uno de los 82 grabados que componen la serie Los Caprichos (1793-98). . 26
- 25.- Thomas Bewick. El Toro de Chillingham (1798).27
- 26.- Honoré Daumier. Rue Trasonain, litografía del año 1834.27
- 27.- Gustav Doré. Uno de los grabados que ilustran la Biblia, Los Mercaderes Arrojos del Templo. 28
- 28.- Los glifos relacionados al sistema Maya de numeración. 34
- 29.- Códice Dresde. En este fragmento vemos arriba columnas de escritura, abajo números y por último, tres dioses; uno de la muerte, otro dios del maíz y finalmente un dios de la estrella polar. 34
- 30.- Códice Fejérváry-Meyer. Posiblemente el hechicero Tezcatlipoca, contaba al hombre por medio de los signos astrológicos. 35
- 31.- Códice Borgia. Tezcatlipoca. 35
- 32.- Códice Nuttall. El señor 9 recuperando un venado.36
- 33.- Códice Borbónico. La fiesta del año civil llamada Xocotlhuetzi. 36
- 34.- Códice Florentino. El cultivo del maguey. 37
- 35.- Juan Pablos. Este es uno de los primeros libros impresos en México, donde figura el pie de imprenta "En casa de Juan Pablos. 38
- 36.- Pedro Ocharte. Heredero de la casa de Juan Pablos. 39
- 37.- Don Bullebulle. Periódico satírico ilustrado con grabados de Gabriel Vicente Gahona en 1847. 40
- 38.- José Guadalupe Posada. La calavera Catrina, grabado. 41
- 39.- José Clemente Orozco. La Ley del Divorcio, publicado en el diario La Vanguardia en el año de 1915. 41
- 40.- Julio Ruelas. Ilustración publicada en la Revista Moderna. 41
- 41.- Saturnino Herrán. El Arquero, ilustración para la portada de la revista Pegaso, número 4, 29 de Marzo de 1917. 42
- 42.- Leopoldo Méndez. Ilustración realizada para el libro de Juan de la Cabada ; Incidentes Melódicos del Mundo Irrracional. 42