

8
2ej

U . N . A . M .
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
CARRERA DE ARTES VISUALES

"CIEN AÑOS DE SOLEDAD Y SUS POSIBILIDADES INTERPRETATIVAS
Y RECREATIVAS MEDIANTE EL GRABADO"

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES
QUE PRESENTA EL ALUMNO NELSON RINCON MORENO



SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

México, D.F., a 11 de enero de 1993

**TESIS CON
FALLA DE ORDEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

I N D I C E

INTRODUCCION

CAPITULO I DIMENSIONES DE LA OBRA "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

- a. LO ANTROPOLÓGICO.
- b. LO POLÍTICO.
- c. LO RELIGIOSO
- d. EL ESTILO
- e. LA RECREACION GRÁFICA DE LA NOVELA.

CAPITULO II EL GRABADO.

- 1. INTRODUCCION AL GRABADO EN METAL.
- 1.1. EL GRABADO. TÉCNICAS Y POSIBILIDADES.

CAPITULO III TÍTULO DE LAS VEINTE OBRAS PRESENTADAS.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

La elección de un texto literario como fuente para producir obra gráfica tiene una larga tradición. En el caso del grabado, ya desde la invención de la imprenta en Europa -hacia mediados del siglo XV- el texto literario fue ilustrado con imágenes visuales que pretendían traducir las imágenes mentales proporcionadas por textos escritos, sobre todo en los pasajes que los grabadores consideraron fundamentales o, quizá, más adecuados para la representación gráfica. El caso típico de este tipo de trabajo es la ilustración de la Biblia.

Desde luego, la conversión de imágenes mentales en visuales y viceversa es muy antigua. Tan antigua como la inteligencia humana. Cualquier representación visual, sea de carácter pictórico, escultórico o teatral, tiene como origen una representación mental, una idea o concepto que el artista, independientemente de su especialidad, los materiales que utilice o el ámbito en que plasme la imagen, debe convertir en imagen visual. El -espectador-participante necesario del acto de creación- recibirá y transformará la imagen visual en una imagen mental condicionada por la cultura en la que está inscrito, por su formación personal y por su capacidad interpretativa.

Es evidente, pues, que tanto la imagen mental como la visual comparten características comunes; tan comunes que es factible en todo momento transformar una en la otra. Sin embargo, las diferencias pueden llegar a ser sustanciales y caracterizar, por lo tanto, ramas artísticas distintas y específicas. Este es el caso de la literatura y la poesía, cuyo terreno propio es la imagen mental, con respecto a las artes visuales. La literatura nos permite "ver" lo no visto. Las artes visuales nos permiten construir descripciones y metáforas como imágenes mentales a

partir de lo visto. Los desarrollos asimétricos de la literatura y las artes visuales dependen de una enorme cantidad de variables históricas que, sin embargo, tienden constantemente nuevos puentes de comunicación entre ambas ramas. Esto será más claro al definir lo que entendemos por imagen visual y por imagen mental.

La imagen visual la consideramos como un conjunto de formas o figuras que tienen un sentido y un significado por sí mismas, de acuerdo a un conjunto de códigos proporcionados por un contexto cultural determinado. La imagen mental requiere de una suerte de traducción a partir de la palabra hablada o escrita, cuya forma carece de significado per se, pero remite, gracias a su capacidad evocativa, a la formación de imágenes necesariamente mentales que, en el caso de un creador plástico, produce la realización de imágenes visuales. Estas también producen, a su vez, imágenes mentales.

La capacidad de la imagen visual de producir imágenes mentales que interpretan y recrean lo visto; y viceversa, la capacidad de la imagen mental de producir ~~imágenes~~ visuales, es el fundamento de los desarrollos paralelos de concepciones del mundo expresadas literaria o plásticamente. Estos desarrollos, alimentados recíprocamente, conforman en conjunto un aspecto importante de la historia de la cultura.

Las diferencias existentes entre imágenes visuales y mentales no deben oscurecer, sin embargo, el hecho de su unidad fundamental en cuanto imágenes, ligadas éstas de manera necesaria con una forma de concepción dada por el contexto cultural que, a su vez, determina y posibilita el acto de creación.

Tenemos conciencia de que lo anteriormente dicho implica una serie de problemas teóricos relativos al lenguaje, a la diferencia entre las distintas artes, a la espacialidad o temporalidad respectiva de las artes visuales y de la literatura, y muchos otros. Sin embargo, en la medida en que el tema central de la tesis es la recreación plástica de conceptos e imágenes literarias,

3.

-recreación de cuya validez hay suficientes pruebas históricas y teóricas- pensamos que lo anteriormente definido es suficiente y operativo para nuestro propósito.

CAPITULO I

DIMENSIONES DE LA OBRA "CIEN AÑOS DE SOLEDAD"

La relación de las imágenes existentes en la obra de García Márquez, Cien años de soledad, con un contexto cultural determinado, es decir, con el contexto cultural colombiano y latinoamericano, parece muy clara. Pero antes de pasar a tocar algunos aspectos relevantes de ella, me referiré al hecho de que una novela como ésta, con su extraordinaria riqueza de imágenes mentales, representa para el artista visual una fuente casi inagotable de posibilidades de interpretación, ilustración o recreación. Esta novela es idónea como pretexto creativo, sobre todo para quienes -en nuestra calidad de latinoamericanos- podemos compartir con el novelista la mayor parte de los elementos -culturales que se manifiestan en la obra. Y esta participación hace, en un primer nivel de lectura, que reconozcamos como propios elementos que quizá para personas formadas en otro ámbito cultural serían inverosímiles. En calidad de ejemplo, aunque éstos podrían multiplicarse indefinidamente, podemos mencionar las rebeliones militares, el juego con la muerte, las mariposas que anuncian la presencia de alguien (Mouricio Babilonia), la sorpresa del hielo como objeto singular y casi mágico, el calor nómado de la selva, etc. Hecha esta consideración, la relación de las imágenes con su contexto cultural puede tocarse en varios niveles: antropológico, político, religioso y estilístico.

a) Antropológico

"Si nos preguntamos qué es Cien años de soledad, hay que decir que es simplemente una saga familiar, la historia de una familia a través de cien años" (1). Esta afirmación de Angel Rama sitúa inmediatamente el fundamento del nivel antropológico de la obra. Más adelante dice: "...una novela es un producto cultural, y solamente se puede producir una novela sobre la saga familiar una vez que se llegue a ciertas concepciones sobre la familia. No puede inventarse y elaborarse un producto literario si éste no se ajusta a un descubrimiento previo, a un sistema que la cultura adelanta". (2)

La historia de esta familia, empero, tiene la particularidad de relacionarse con la de cualquier otra familia, es decir, de comunicarse con casi cualquier clase de lector, a través de su conexión con mitos universales que a la vez son realidades - actuantes en cada individuo. Uno de estos mitos es el de Edipo, en el cual el incesto es severamente castigado con calamidades que trascienden a la persona (el propio Edipo, en este caso) y se proyectan sobre todo su entorno social. En el caso de Cien años de soledad, el incesto está tratado de principio a fin de la novela. El inicio cronológico de la novela es anterior a la fundación de Macondo. Se remonta al matrimonio entre primos de José Arcadio Buendía y Ursula Iguarán; como en el mito griego, hay un asesinato de por medio y una profecía que dice que, dentro de la familia Buendía, el matrimonio entre familiares producirá un hijo con cola de cerdo. Esto, que ocurre al final de la novela, provoca la destrucción de Macondo, alegoría de la destrucción de la humanidad a causa de la comisión de este pecado. Hay que decir, de paso, que el nacimiento de un hijo con cola de cerdo ocurre también antes de los sucesos narrados, lo que confiere un carácter de circular a la narración, circularidad que continuamente se reitera a través de otros elementos.

Así pues, el descubrimiento previo del mito de Edipo permite a García Márquez desarrollar una concepción de la familia que se relaciona con la historia de la humanidad a través del uso literario de otros mitos, esta vez bíblicos: la creación, el éxodo, las plagas, el apocalipsis. La transformación de estos mitos universales y su inserción en una narrativa basada en la mentalidad latinoamericana donde lo extraordinario y mágico es parte de la vida cotidiana, otorga a Cien años de soledad una de sus grandes peculiaridades.

El uso de los mitos, su transformación, lo ejemplifica de manera precisa Josefina Ludmer, al hablar del árbol genealógico de la familia Buendía:

"El mito de Edipo en Cien años de soledad se opone pues, en su organización misma, a la construcción del árbol genealógico: aparentemente no forma un sistema, no se apoya en individuos ni sigue una historia ordenada; está organizado de otra manera; a las personas opone las acciones, al orden lineal y a la cronología irreversible opone un orden propio y una cronología reversible; a la continuidad de las relaciones de parentesco opone una notable discontinuidad; a la afirmación de esas mismas relaciones opone su negación. El mito constituye un segundo nivel de articulación, de tipo mucho más temático que sistemático" (3). De igual modo que en el mito de Edipo, otros son transformados por García Márquez para construir el espacio de la novela. Tal ocurre con el mito del Génesis, equiparado en la novela con la fundación de Macondo, donde "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo" (4). Esta fundación, para la cual hubo que recorrer la selva durante años, recuerda el mito del Éxodo, solo que, en este caso, "nacía la tierra que nadie les había prometido" (5); el sueño de José Arcadio, según el cual "...soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo" (6), recuerda también el pasaje bíblico en el que Jacob, durante el sueño, oye la voz que señala el lugar donde está soñando como el apropiado para hacer la Casa de Dios.

Otro mito que se repite a lo largo de la novela es el de las plagas. Convenientemente transformado, el castigo de las diez plagas que Jehová desencadenó sobre los egipcios para castigarlos por la esclavitud a la que sometían al pueblo judío, tiene su contrapartida en las plagas que se abaten sobre Macondo: el insomnio, con su pérdida de la memoria; las guerras civiles; la invasión de las compañías bananeras y la represión del ejército.

Un último mito bíblico es el del diluvio, que también cae sobre Macondo durante cuatro años, once meses y dos días y que lo destruye, junto con las instalaciones de la compañía bananera.

Ahora bien: no sólo existe un uso de mitos diversos, sino también de hechos históricos (o legendarios que han pasado a formar parte de la Historia) tomados tanto de la historia de Colombia como de la Universal. Un ejemplo de esto, entre muchísimos, es el episodio de la lupa gigantesca -la de Arquímedes- que llevaron los gitanos a Macondo y que José Arcadio se empeñó en convertir en un arma de guerra, llegando incluso a escribir un tratado sobre ella (7).

De este modo, la novela parece estar hecha de trozos de mitos, historias y leyendas con las que la mayor parte de los hombres han estado en contacto, ya sea a través de la familia, de la escuela o de los libros. En algún pasaje, por lo menos, cada individuo reconocerá elementos del ámbito cultural en el que se ha formado y, al hacerlo, se reconocerá a sí mismo.

Por otra parte, la manera de narrar, tan personal, hace que los elementos culturales a los que estamos haciendo referencia sean interpretados por el autor (o quizá por nosotros mismos) de la misma manera como interpretamos, entendemos o incluso deformamos las cosas en la vida cotidiana. Aunque será tratado posteriormente, vale decir aquí que la manera de tratar lo extraordinario como si fuera algo cotidiano y lo cotidiano como si fuera algo extraordinario, refleja un modo de sentir y pensar común a la idiosincracia del hombre latinoamericano. Si, como plantea Angel Rama, la novela puede leerse como "...la historia de una familia a través de cien años", esto resulta notablemente reforzado por el tono de la novela. "La voz narrativa es, como el tono sugiere, amistosa, familiar; una vez que infunde confianza en quien la oye, que consigue hacerse escuchar y que se admita cuanto dice, sin objeciones. La relación entre ella -entre el narrador- y el lector, es también relación de familiaridad, por lo tanto próxima. Acontecimientos y personajes van ocurriendo y presentándose al lector como cosa corriente, cercana y situándose a la misma distancia material y psicológica de él" (8). La familiaridad establecida entre el narrador y el lector representa en el fondo

una manera corriente -desde el punto de vista de la antropología cultural- de contar cuentos a los niños por los padres o abuelos e, incluso, remite a la antigua tradición oral anterior a la escritura y coexistente con ella hasta nuestros días, en la que los sabios contaban historias o transmitían conocimientos al grupo tribal o a ciertas comunidades cerradas.

La fuerza de esta tradición oral se pone de manifiesto, por lo que sabemos de las influencias recibidas por el autor, en la entrevista que Gabriel García Márquez concedió a Luis Harss y Barbara Dehmann. En ella, como dice Salman Rushdie, "García Márquez afirma contundentemente que su lenguaje es el de su abuela". (9) "Ella habla así". "Era una gran contadora de cuentos". Esta referencia al poder de la tradición oral, de la palabra hablada, remite a una época que todavía persiste en muchos lugares. Como dice Rushdie, "...en los hogares hindúes las mujeres custodian los relatos, y lo mismo parece ocurrir en Sudamérica. García Márquez fue criado por sus abuelos; no conoció a su madre hasta los siete u ocho años de edad. A partir del recuerdo de la casa de su infancia y con la voz narrativa de su abuela como calamita lingüística personal, García Márquez dio inicio a la construcción de Macondo" (10).

Desde luego, existen otros elementos antropológicos al interior de Cien años de soledad y en la historia de su creación. Sin embargo, desde el punto de vista de la imagen mental, como la hemos manejado hasta el momento, pueden sintetizarse en lo que hemos planteado.

b) Lo Político

La novela, aunque muchos críticos afirman que no es explícitamente política, o más exactamente, que existe un ámbito político en calidad de subtema de la obra, es claro que los acontecimientos narrados, en su gran mayoría, tienen una característica que los hace políticos, aún los que parecerían no serlo. Desde la fundación de Macondo, José Arcadio representa el buen gobierno

de una comunidad sana, desde el punto de vista de la tradición: "Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aún en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad". (11) El ámbito político, sin embargo, aparece con toda su crudeza cada vez que un personaje quiere imponer -o impone- a los demás sus muy particulares ideas, deseos o decisiones aprovechando los mecanismos sociales o institucionales que le permiten hacerlo. Desde la llegada a Macondo de la primera autoridad, Don Apolinar Moscote, se pone de manifiesto la arbitrariedad del poder: "Su primera disposición fue ordenar que todas las casas se pintaran de azul para celebrar el aniversario de la independencia nacional". (12) Frente a esta medida del Corregidor, la respuesta de José Arcadio Buendía, representante de lo que hoy llamaríamos sociedad civil, fue: "...No necesitamos ningún corregidor, porque aquí no hay nada que corregir." (13). Esta primera arbitrariedad, sin consecuencias, es seguida por otras peores. Cuando el coronel Aureliano Buendía nombra a Arcadio alcalde de Macondo, éste ejerce el poder en la siguiente forma: "Desde el primer día de su mandato Arcadio reveló su afición por los bandos. Leyó hasta cuatro diarios para ordenar y disponer cuanto le pasaba por la cabeza. Implantó el servicio militar obligatorio desde los dieciocho años, declaró de utilidad pública los animales que transitaban por las calles después de las seis de la tarde e impuso a los hombres mayores de edad la obligación de usar un brazal rojo. Recluyó al padre Nicanor en la casa cural, bajo amenaza de fusilamiento, y le prohibió decir misa y tocar las campanas como no fuera para celebrar las victorias liberales. Para que nadie pusiera en duda la severidad de sus propósitos, mandó que un pelotón de fusilamiento se entrenara en la plaza pública disparando contra un espantapájaros. Al principio nadie lo tomó en serio. Eran, al fin de cuentas, los muchachos de la escuela jugando a gente mayor. Pero una noche, al entrar Arcadio en la tienda de Catarino, el trompetista de la banda lo saludó con un toque de fanfarria que provocó las risas de la clientela,

y Arcadio lo hizo fusilar por irrespeto a la autoridad. A quienes protestaron, los puso a pan y agua con los tobillos en un cepo que instaló en un cuarto de la escuela" (14).

La dictadura de Arcadio se produce en un crescendo de violencia y muerte signada por los levantamientos militares acaudillados por el coronel Aureliano Buendía y, en general, la pesadilla de las guerras civiles. En la medida en que el pueblo primigenio que era Macondo se relaciona más y más con el exterior, todas las aberraciones que son consecuencia de la política -fraudes electorales, estado de sitio, saqueos, muertes arbitrarias, encarcelamientos, robos, usurpación de bienes y corrupción- aparecen y se amplifican hasta llegar a su máxima expresión: la llegada de los gringos y su compañía bananera. "Dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia, modificaron el régimen de lluvias, apresuraron el ciclo de las cosechas, y quitaron el río de donde estuvo siempre y lo pusieron con sus piedras blancas y sus corrientes heladas en el otro extremo de la población, detrás del cementerio." (15)

Con los gringos llega a Macondo el llamado mundo moderno, que barre con tradiciones, sentimientos y, en general, el modo de vida antiguo. La instalación de la compañía bananera, la feroz explotación de los habitantes, la huelga y la matanza de tres mil trabajadores lleva a su cumbre la ola de destrucción, que termina con la destrucción de Macondo mismo. Sin embargo, la negación y el olvido de una matanza como ésta, olvido para el cual el gobierno hace todo lo posible y, lo peor de todo, la gente termina por creer que no pasó nada, lleva a su culminación el aspecto político de la novela. Los militares dicen: "En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nada. Este es un pueblo feliz". (16)

Como dice el propio autor a propósito de este episodio: "Esto que parece fantástico está extraído de la más miserable realidad cotidiana. No sólo es histórico sino que mi novela da el número del decreto por el cual se autorizaba para matar a bala a los trabajadores y da el nombre del general que lo ha firmado y

y el nombre de su secretario. Están puestos allí. Eso está en los Archivos Nacionales y ahora lo ven en la novela y piensan que es una exageración..." (17). En el fondo, la política está tratada en la novela como una plaga que contribuye a la formación del mal y de la ignorancia entre la gente, y todos los políticos colaboran para ello. "La única diferencia actual entre liberales y conservadores es que los liberales van a misa de cinco y los conservadores van a misa de ocho". (18) El ámbito político, en suma, se reduce a una lucha por el poder, por el poder mismo, tal como lo manifiesta el coronel Aureliano Buendía en la obra. (19) Es claro que los aspectos señalados no son los únicos que podrían considerarse políticos, aunque son los que más - explícitamente, con todo su drama, desarrollan este tema. Aún escenas de la vida cotidiana como al pugna entre las mujeres de la familia por hacer prevalecer sus puntos de vista o sus concepciones, implican una lucha por el poder interno que, desde cierto enfoque, también podría considerarse como el microcosmos -o espejo- de una realidad política exterior a la familia. Sin embargo, para glosar más estos aspectos los remitimos a la lectura personal de esta bellísima obra.

c) Lo religioso

Lo religioso en Cien años de soledad trasciende las diferentes formas que adopta la creencia en Dios y se manifiesta en un complejo sistema de creencias de los personajes, en el cual la superstición juega un papel preponderante. Creencia en los dichos de los gitanos; creencia en la suerte y adivinaciones de las barajas; creencia en toda clase de profecías. Los personajes pueden creer ciegamente en los dichos más absurdos o triviales, mientras que los hechos sobrenaturales como la levitación del padre Micanor o la ascensión de Remedios, la Bella son recibidos con relativa indiferencia.

también en el caso de lo religioso la novela se encuentra llena de referencias a tópicos corrientes de la religión: "José Arcadio Buendía recibió con alborozo al hijo extraviado" (20); "Pero la costumbre se impuso, así como la de rezar el rosario antes de la cena, y llamó tanto la atención de los vecinos, que muy pronto circuló el rumor de que los Buendía no se sentaban a la mesa como los otros mortales, sino que habían convertido el acto de comer en una misa mayor". (21) "...Remedios, la bella, ya desde el vientre de su madre, estaba a salvo de cualquier contagio" (22). Para no multiplicar el número de citas, nos referiremos a la cruz de ceniza indeleble que el padre Antonio Isabel puso a los hijos del coronel Aureliano Buendía y que condujo a su exterminio, al intento de Fernanda de matar a su nieto y, en lugar de eso, quiere ponerlo en una canasta en el agua, como el José bíblico, a la alfombra voladora de los gitanos y a la piedra imán que hacía que todos los objetos de metal del pueblo salieran de las casas atraídos por ella. Lo religioso en la novela se funde con la magia y la superstición, así como los hechos reales se funden con los imaginarios en un mismo nivel.

La virginidad es otro aspecto religioso de la novela, tratado por el autor con la mayor ironía. "El culto cristiano de la virginidad queda totalmente ridiculizado en el personaje de Amaranta, que muere virgen (hace incluso una demostración pública de ello), pero después de haber rozado en dos ocasiones el incesto con sus sobrinos, de haber odiado toda su vida a su hermana Rebeca, y cuyo corazón no se ha ablandado nunca frente a nadie ni a nada. Amaranta nos da una imagen aberrante de la virginidad que incluso durante su vida estaba representada por una venda negra que llevaba en la mano" (23). Sin embargo, la virginidad de Remedios, la bella, es tratada con una ironía más delicada, como un rasgo propio de la personalidad del personaje, más que como una frustración vital. Es por ello, quizá, que los nombres que sufren su influjo, por ventura, quedan impregnados del olor maravilloso que es característico de Remedios.

La tremenda esterilidad de la religión católica, con sus costumbres necrofilias y su falta de vitalidad es encarnada en el personaje de Fernanda del Carpio. Esta mujer parece la reencarnación del rey Felipe II de España y, en rigor, representa lo oscuro de la religión frente a la plenitud de la vida de la gente. Por ello, todo su saber, sus clases de piano, sus costumbres, dan como resultado el oficio de su familia: hacer palmas fúnebres, una modalidad de la inutilidad de vestir santos. "Todo en ella está deformado, su catolicismo exacerbado ha hecho de ella una mujer perdida para el mundo y causante de muchas desgracias por su rigidez e inflexibilidad." (24)

Por el contrario, la parábola de la fertilidad se encarna en Petra Cotes, amante justamente del marido de Fernanda. Todo lo que toca se vuelve fértil. Le bastaba, incluso, dar un paseo por las estancias y corrales, para que las vacas parieran trillizos, y todo diera fruto. Lo divertido del asunto es que la esterilidad intelectual y moral la representa la esposa, mientras que la fertilidad es patrimonio de la amante.

Lo religioso en la novela forma parte, de manera natural, de la mentalidad "normal" de la gente, incluso de la que, como el primer José Arcadio o Melquíades el gitano, tiende al pensamiento científico. De este modo la obra logra una imagen viva del hombre latinoamericano de hoy, con una religiosidad asumida por el entorno cultural como algo de lo que no hay que sorprenderse y, de la que muchas veces, el propio individuo no se da cuenta.

d) El estilo

La manera de contar de Gabriel García Márquez ha provocado una auténtica revolución en la literatura contemporánea.

Uno de los rasgos estilísticos más relevantes lo constituye la capacidad del narrador para hacer aparecer el suceso mágico como algo común y corriente y, al revés, el suceso común y corriente como algo mágico o extraordinario.

Algunos ejemplos del primer caso, entre muchos otros, son la ascensión de Remedios, la bella; la comunicación con los muertos de Amaranta y las cartas que los habitantes de Macondo les envían por su intermedio; las apariciones de Prudencia Aguilar a Ursula y a José Arcadio Buendía, que se resuelven de manera corriente cuando José Arcadio manda al carajo al espectro; las resurrecciones de Melquíades, el gitano, y otras innumerables.

La ascensión de Remedios se resuelve en un párrafo y las reacciones frente al hecho ocupan otro. No más. Antes de este milagro se habla de lo que opinaba la familia acerca de ella y después se habla de la reacción de los forasteros. "Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patrona de la levitación". (25) La reacción incrédula, incluso "racionalista", sitúa en el lector la sospecha de que aquello finalmente pudiera no ser así y contribuye a la "naturalidad" del milagro. Amaranta, por su parte, presiente su muerte, que nadie cree, y piensa que "...se podía reparar una vida de mezquindad con un último favor al mundo, y pensó que ninguno era mejor que llevarles cartas a los muertos. La noticia de que Amaranta Buendía zarpaba al crepúsculo llevando el correo de la muerte se divulgó en Macondo antes del mediodía, y a las tres de la tarde había en la sala un cajón lleno de cartas." (26)

La creencia de la gente en la fantasía de Amaranta, en este caso, le confiere a su dicho la consistencia de la realidad. El suceso extraordinario de la comunicación con los muertos pasa, gracias a la creencia "normal" de la gente en eso, a convertirse en un suceso corriente.

La aparición del espectro de Prudencia Aguilar es otro ejemplo. José Arcadio le dice: "Vete al carajo... Cuantas veces regreses volveré a matarte" (27). El espectro se vuelve parte de la vida corriente de la pareja, hasta que José Arcadio lo encuentra en

su cuarto lavándose las heridas de la lanza que lo mató, y le dice: "Está bien, Prudencio... Nos iremos de este pueblo, lo más lejos que podamos, y no regresaremos jamás. Ahora véte tranquilo" (28). El diálogo entre el muerto y el vivo pasa a ser una cosa corriente. Los ejemplos pueden multiplicarse indefinidamente. Lo mismo ocurre cuando el hecho que no es sobrenatural es asumido como si lo fuera. Cuando el ferrocarril llega a Macondo, provoca un asombro como si el suceso fuera de otro mundo: "A principios del otro invierno, sin embargo, una mujer que lavaba ropa en el río a la hora de más calor, atravesó la calle central lanzando alaridos en un alarmante estado de conmoción. ¡Ahí viene -alcanzó a explicar- un asunto espantoso como una cocina arrastrando un pueblo!" (29).

José Arcadio Buendía coloca la máquina de fotografía para captar al ejecutante invisible que toca la pianola de Pietro Crespi. El invento se toma por el personaje como un suceso mágico. El hielo se toma por algo que es "el gran invento de nuestro tiempo", etc.

La cualidad de la narración a la que nos referimos -poner en un mismo nivel psicológico, narrativo y espacio-temporal los sucesos, sean reales o sobrenaturales- sólo es posible por el uso del tono familiar que hemos mencionado algunas páginas antes. Esta cualidad del tono tiene un doble plano: por un lado, el narrador está cerca del lector que en ciertos momentos llega a confundirse con él, como si nosotros mismos inventáramos la narración a medida que la leemos. Por otro lado, destaca la distancia que se establece entre el narrador y lo narrado. Esta distancia "refuerza la objetividad de la narración y le permite decir sin juzgar" (30).

Otra cualidad importante del estilo del autor es el tratamiento de la obra como un juego de espejos. Cien años de soledad es el espejo o duplicado de los manuscritos -escritos en sánscrito- de uno de los personajes, el gitano Melquíades. Cada uno de los

personajes reproduce características de otro; así, los José Arcadios son potentes, de maravillosa vitalidad y con un espíritu de curiosidad que los lleva a investigar en laboratorios y a conocer el mundo. Los Aurelianos son hiperactivos, con cualidades de jefes, imaginativos. Cualidades comunes se encuentran también en las Amarantas, Ursulas, y otros personajes. El juego de espejos continúa si pensamos que la novela puede dividirse en dos partes, la segunda de las cuales es una repetición de las cualidades y hechos de la primera, aunque en una forma y con situaciones distintas. Los espejos están simbolizados en los personajes mismos: José Arcadio funda Macondo al soñar que en ese lugar levantaba una ciudad con casas de paredes de espejo. El hielo es una contrapartida del espejo. En otro lugar, José Arcadio sueña con los cuartos infinitos. "De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, hasta el infinito" (31).

El caso de los hijos del coronel Aureliano Buendía es otro espejo. Cada uno de ellos es engendrado de la misma forma, reciben una cruz de ceniza en la frente y muere el mismo día.

Espejos en la estructura de la novela los tenemos cuando consideramos las relaciones de poder que se dan en Macondo y las que se dan en el interior de la familia Buendía, en donde se reproducen los esquemas de poder del exterior.

De este modo, toda la novela, incluso en sus más mínimos detalles, puede aprehenderse como un juego de espejos. Finalmente, el lector mismo resulta ser un espejo en la novela y la novela del lector; por esta razón uno puede reconocerse a través de muchos personajes de la obra y a través de los rasgos de muchos de los personajes.

El estilo de Cien años de soledad tiene también la característica de mezclar o, más precisamente, de organizar significativamente en la narración, distintos acontecimientos históricos. Tanto universales como de la historia de Colombia; además, García

Márquez hace uso de mitos conocidos para integrarlos también al espacio novelístico. Así, narra episodios de la lucha entre liberales y conservadores colombianos; pasajes histórico-legendarios como el uso de lentes gigantes por Arquímedes para atacar la flota romana en Sicilia; pasajes autobiográficos y otros. De manera magistral, García Márquez toma todos los trozos de la historia humana que le son útiles para construir la ficción y el desarrollo de su novela. Se puede decir que la novela es un rompecabezas en el que muchos de los trozos son historia real.

Lo anterior lleva, de manera natural, a destacar la capacidad de síntesis como otro rasgo distintivo del estilo. El hecho de que pueda manejar acontecimientos importantes en uno o dos párrafos y de ahí pasar a otro de mayor o menor importancia, subraya el tono y el ritmo de la novela. La capacidad sintética del autor tiene importancia, de esa manera, en la cadencia general de la obra.

Por último, otro aspecto del estilo es la circularidad. Los ciclos fundamentales se refieren a la fundación y muerte de Macondo; al inicio de la historia con una relación incestuosa y al fin de ella con la misma relación; a la repetición de cualidades en los personajes que llevan el mismo nombre; al eje de la novela en el personaje de Ursula y de su doble, Pilar Ternera, que recorren los cien años, y otros. "La circularidad estructural nos conduce del caos y la nada en que la creación se ordena al caos y la nada en que todo acaba y resuelve... Y la circularidad es compatible con una fábula de desarrollo lineal que marcha hacia adelante, sin retrocesos, y a la vez en busca de sus orígenes. Ni el libro tiene índice, ni los capítulos título: es una continuidad, una cadena de reiteraciones... La imagen de la rueda giratoria es la imagen estructural adecuada para esta novela" (32).

e) La recreación gráfica de la novela.

Las consideraciones hechas anteriormente sobre la obra de Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, pretenden explicar algunas características de los grabados que constituyen el cuerpo de esta tesis.

Para empezar, el propósito es recrear la obra y no ilustrarla. Entiendo por ilustrar el traslado de alguna escena concreta de un texto específico para mostrar visualmente una descripción imaginada. Esta es la manera como tradicionalmente se vierte en imágenes visuales el lenguaje escrito. Recrear, como lo entiendo en grabados, significa captar el espíritu de la obra y transmitirlo en imágenes que quizá no se refieran a alguna escena concreta, pero sí al espíritu general del texto, ya sea temático o estilístico. La soledad, por ejemplo, uno de los grandes temas de la obra, trato de expresarla por medio de la descontextualización de los objetos con respecto a los personajes. Si, por ejemplo, aparecen sillas volando en el espacio, o algún otro elemento figurativo fuera de su lugar "normal", ajejo la relación de los personajes con los objetos y se genera una especie de espacio vacío que evoca la soledad tanto de los personajes como de los objetos mismos. Por ello, en toda la secuencia hay un elemento recurrente que es el desplazamiento de la relación normal. La soledad también intenté expresarla por medio de la relación indirecta entre los personajes, que se relacionan siempre a través de algún elemento como la lluvia, el maíz, o están invertidos. El grabado N° 3, por ejemplo, muestra dos personajes, uno de los cuales está de cabeza. Se podría tomar, si fuera grabado de ilustración, como Remedios tomando su baño y el hombre que la mira a través de las tejas del techo y le pide que lo deje enjabonarla, como se describe en la obra (p. 309 de la edición citada). Sin embargo, este grabado es una metáfora de la soledad; no sólo sale agua de la regadera, sino que llueve dentro

del espacio sugerido como cuarto de baño. Este elemento indirecto, junto con la deliberada no precisión de la figura que está de cabeza y que podría no ser una cabeza humana, busca establecer, de este modo, la metáfora ya citada.

En el nivel antropológico, he buscado que los personajes no sean sólo seres humanos. Su mimetismo visual con los animales, es decir, que tienen rasgos animales, sugiere que actúan animal y humanamente. Los mitos que García Márquez asume en su obra, me han sugerido la idea del mito como idea general y, consecuentemente, la idea de plasmar mi propia versión de Latinoamérica con el mito, por ejemplo, del hombre-jaguar. Por otra parte, también los personajes de García Márquez actúan de manera bestial muchas veces.

También el hecho de que los personajes sean muchas veces figuras fantasmagóricas, que se reflejan en espejos que, dada su posición, no podrían reflejar su imagen en un espacio realista, acentúa y busca recrear el rasgo del estilo de García Márquez del que ya se ha hablado, de igualar el nivel del suceso mágico y el suceso real. Este elemento, como ya se ha dicho, refleja de manera profunda la idiosincracia del hombre latinoamericano y, de manera abstracta, el elemento mágico presente en nuestras vidas nos vuelve muchas veces fantasmas de nosotros mismos. Para ello, la elección del grabado en blanco y negro y no en color creo que es afortunada, y contribuye a este propósito.

Otra razón para plantear los personajes del modo en que están, tratados a veces como fantasmas, es que cada uno es un duplicado de sí mismo, o contiene en sí mismo la sombra del padre o de la madre, su pasado y su futuro. La repetición de los personajes es, también, una metáfora de la circularidad de la novela y del juego de espejos que ésta plantea.

El nivel político también se plantea como recreación, como - metáfora. Un grabado de ilustración quizá plantearía una escena en la que el coronel Aureliano Buendía acepta la rendición de una guarnición, o el fraude que se hace durante las elecciones. En mi caso, el nivel político está tratado por medio de la - violencia y la tensión que caracteriza algunos grabados, no tanto en la situación visual, sino en el tratamiento de las líneas y composición de los personajes. El salpicado del aguatinta y la aplicación de la pincelada; el choque de los grises, nos evoca la violencia. La solución formal, estética, aunque no es tan clara para un espectador acostumbrado al grabado de ilustración, sí le deja, en cambio, la sensación de incomodidad que acompaña a toda violencia.

Es importante señalar que la recreación se muestra de manera clara en el conjunto de los veinte grabados. Si se toma cada grabado de una manera aislada, aunque constituye una unidad en sí mismo, podría no ser recreación de la novela, sino una creación referida a cualquier contexto. El encadenamiento de cada uno de los grabados con todos los demás, en cambio, logra el efecto de concretar y expresar, metafóricamente, la obra literaria de la que se desprenden.

Pienso también que la cualidad del tono narrativo a la que nos hemos referido antes, tiene su contrapartida en la secuencia de grabados. Al ser una visión personal que interpreta libremente lo que la obra sugiere, hace posible para el espectador que conoce la obra literaria asumir también su propia interpretación personal y, en este sentido, transformar su visión para hacerla más fresca, más actual.

Por otra parte, el estilo expresionista que he querido manejar en los grabados se adecúa a la intención de recrear y no de ilustrar. No se trata, para mí, de que el tema sea comprensible

inmediatamente a través de la figuración, sino de que sea sentido a través de la expresión dada por la técnica empleada. De este modo, el aspecto formal toma más importancia como medio recreativo que el aspecto temático.

También he pretendido recrear el ritmo de la novela en la secuencia de grabados. En la novela, el ritmo se marca al sucederse acontecimientos mágicos o muy importantes y acontecimientos totalmente cotidianos, es un mismo nivel psicológico. En los grabados, junto a uno, por ejemplo, que plantea una escena doméstica, encontramos otro cargado de tensión y de violencia; este ritmo de lectura de los grabados pretende, así, recrear el ritmo general de la novela.

La relación entre la novela y estos grabados no se agota en lo ya planteado. Sin embargo, lo dicho en esta sección es suficiente, a mi juicio, para mostrar de qué manera las imágenes mentales se han transformado en imágenes visuales que, a su vez, provocarán en los espectadores otras imágenes mentales. La manera en la que he intentado construir mi recreación y la explicitación de los planos o niveles tomados en cuenta, tienden a relacionar, en el caso concreto de mi obra, una forma de plasmar en imágenes visuales el conjunto de ideas e imágenes mentales provocadas por la lectura y el estudio de la gran obra literaria que es Cien años de soledad.

CAPITULO II

EL GRABADO

Para entender y ubicar el grabado en metal es preciso explicar, aunque sea de manera somera, sus antecedentes. Para ello seguiremos el texto clásico de Gustavo Cochet, Historia del grabado.

De acuerdo con el texto mencionado, el grabado tuvo una función decorativa desde tiempos muy remotos y se empleaban herramientas especializadas para realizarlo. Existen vestigios en grutas, cuevas y huesos de animales. Se describen también grabados en la Biblia y en los poemas de Homero. Egipcios, griegos y etruscos dejaron valiosos grabados en piezas de orfebrería como sellos, y de la cultura romana se han encontrado grabados sobre piedra. Sin embargo, pasaron muchos siglos para llegar -en forma casual, según algunos- al procedimiento que hoy conocemos: obtener de una placa varias copias, a lo cual debió contribuir el invento del papel.

Este procedimiento secuencial de copias dio lugar a una nueva forma de expresión, a un nuevo arte llamado estampa, precursor incluso de la imprenta. Existen, desde su invención hasta la fecha, dos formas principales tanto de grabar como de imprimir:

La primera es aquella que en Francia se llama "D'Espargne", o sea, en relieve. Se prepara una madera compacta, sin asperezas, de unos 20 mm de espesor. Se dibuja sobre ella con lápiz y, posteriormente, se producen incisiones con un instrumento llamado gubia para dejar, según el boceto, un relieve. Luego se entinta la superficie en relieve, quedando en blanco todo lo hueco. Para la impresión, es necesaria una prensa especial para grabado en madera.

La segunda manera de grabar es diametralmente opuesta, ya que lo que se imprime en el papel no es el relieve, sino la parte de la incisión. Así, si se imprimiera con rodillo, quedarían las líneas

superficie, haciendo penetrar la tinta en todas las incisiones; luego, con un poco de tarlatana se retira la tinta sobrante para que, en el momento de la impresión, las líneas dibujadas queden impresas y en blanco las zonas no huecas. A esta forma se le llama "talla dulce" y se hace sobre metal.

En el siglo XIV se practicó en Alemania e Italia un procedimiento llamado "Canaieu" que se graba en la forma de relieve, pero con diferentes tacos para cada tono, que se graba por separado.

El grabado al aguafuerte se desarrolló por primera vez en el siglo XV, en Alemania. Su punto de partida es la técnica del buril, pero en este caso incide sobre la plancha de metal que ha sido recubierta por una cera o barniz. Este barniz queda al descubierto mediante la acción de una punta que dibuja sobre él, para que posteriormente la acción de un mordiente deje las líneas grabadas en la plancha, precisamente en los lugares descubiertos por la punta. El tiempo de acción del mordiente sobre la plancha determina la profundidad de la línea.

Todos estos procedimientos, así como otros llamados Straffio y Au Maillet son maneras de grabar originarias. Posteriormente se desarrollaron las técnicas de mezzotinta, aguatinta y otras. El grabado en relieve, tanto en madera como en metal, es muy anterior al huecograbado.

Testimonios famosos de las primeras técnicas son los grabados en madera "La Virgen con cuatro santos", de 1406, y un grabado alemán, "San Cristóbal", del año 1423.

El invento del grabado en hueco es atribuido al florentino Masso Finiguerra, a mediados del siglo XV, coincidiendo con la invención de la imprenta en Alemania.

Años después del desarrollo de la técnica de grabado en hueco se le empieza a utilizar para ilustrar libros; el comienzo se produjo en los talleres de Nicolo di Lorenzoe, en una edición de la Divina Comedia, de Dante, en la que se tiraron veinte vietas, algunas de las cuales han sido atribuidas a Botticelli. Otros plateros y grabadores produjeron vietas e ilustraciones para libros, como Antonio Pollaiuolo.

Las técnicas del grabado en hueco se difundieron por toda Europa, especialmente para la ilustración de libros y con temática enteramente religiosa. Artistas como Durero, Bellini, Raimondi, Rembrandt, Goya y otros, hacen del grabado en hueco una de las manifestaciones más bellas del arte. El libro y el grabado reemplazaron a las descripciones primitivas hechas en los ornamentos de los capiteles y bajorrelieves, llevando al espectador de manera más directa las ideas por medio de la palabra escrita y ornamentada, ilustrada y aclarada gráficamente por medio del grabado, combinación que ya es común a todos los lectores.

1.1. El grabado: técnicas y posibilidades

En términos generales, el grabado es una técnica de producir figuras o signos por medio de incisiones con una herramienta adecuada en una superficie dura. Las incisiones se pueden lograr por medios manuales, químicos o fotomecánicos:

De acuerdo con lo anterior, las técnicas de grabado son las siguientes:

a) Medios manuales: buril y punta seca sobre cobre, zinc, hierro, plásticos y otros materiales:

b) Medios químicos: Aguafuerte, Aguatinta, Aguatinta a color, Barniz blando, técnica al azúcar y otros. Estos medios usan, por lo general, ácido nítrico o percloruros de hierro, según la lámina con la que se trabaje.

c) Medios fotomecánicos: Fotografiado, sobre placas de metal que puede ser zinc o cobre.

El medio manual

El buril: Es un proceso que ha entrado en desuso en las últimas décadas a causa de que requiere de una gran habilidad. Se trabaja sobre una almohadilla que ofrece libre movimiento a la placa de cobre y que posibilita la incisión del buril. La característica particular de esta técnica es la pureza y frescura de la línea.

La punta seca: La línea de la punta seca es aterciopelada. Se logra mediante una punta de acero que produce incisiones directas sobre la placa de cobre o zinc. Esta técnica permite tirajes muy cortos, ya que al pasar la placa por el tórculo, aplana la línea mermando su calidad y su pureza.

La manera negra o mezzotinta: Con esta técnica, lo más importante es el logro de planos negros y grises. El instrumento propio de esta técnica es la cuna, con forma de media luna y dientes en su punta. Con movimientos ondulatorios se logran saturaciones de puntos que nos dan la calidad de los negros o los grises. Con raedores y bruñidores se buscan las distintas tonalidades. Otra forma de lograr grises y negros es a base de capas de resina con refuerzos de Betún de Judea. Estos se funden para lograr un negro intenso del que, raendo y brunendo la superficie saturada, surgen los grises y blancos deseados. Esta técnica es de corto tiraje, ya que la superficie se aplana con cada impresión.

Medios Químicos

Aguafuerte: El objetivo principal de esta técnica es la calidad tanto de la línea como de los planos y texturas.

El procedimiento es el siguiente: Se prepara una placa y se la deja perfectamente desengrasada. Se calienta y se le aplica a la superficie una capa de barniz duro con una muneca de cuero o gamuza especial. Después se ahúma dejando una capa negra uniforme, con estopa y petróleo, y entonces se procede a dibujar con una punta de acero.

Se expone la placa a un baño de ácido fuerte, controlando los atacados según la calidad de línea que se desee.

Aquatinta: El objetivo principal de esta técnica es el logro de aguadas que vayan del blanco al negro pasando por todos los tonos intermedios, y puede lograrse en líneas o en planos. El procedimiento es el siguiente: Se prepara la superficie de la placa y se le quita la grasa perfectamente. Se le aplica un baño de resina colofonia en polvo y la capa resultante se funde hasta que se adhiera a la placa sin que se quemé. Se deja enfriar y entonces se procede a bloquear con goma laca las partes que no se quieran atacar, repitiéndose el proceso muchas veces hasta lograr los grises deseados. En la medida en que se espongan los planos descubiertos al ácido durante un tiempo mayor, más negros se logran. Este procedimiento requiere de tiempos medidos, así como de un ácido suave que posibilite la gama de grises. Esta técnica, al igual que la mezzotinta, es de corto tiraje.

Aquatinta a color: Este proceso se desarrolla con dos o más placas y la idea es sobreponer los planos de color placa por placa hasta lograr los objetivos deseados. El último color que se imprime es, invariablemente, el negro.

Barniz Blando: Esta técnica tiene la particularidad de reproducir tanto líneas como texturas parecidas al carbón, crayón o técnicas litográficas. El procedimiento es el siguiente: Se prepara la placa desengrasándola perfectamente bien; se aplica una capa de barniz blando con un rodillo y se pone un papel manila sobre la placa, cuidando que la parte porosa del papel quede sobre ella;

se sujeta bien y se procede a dibujar. Después se quita el papel y, si hay partes accidentalmente levantadas, se las protege con otra capa de barniz y se sumerge en el ácido, controlando los atacados según lo planeado.

Técnica del azúcar: La característica de esta técnica es la calidad accidental que da el dibujo o la textura del azúcar sobre la placa. El procedimiento es el siguiente: Se desengrasa la placa y se procede a dibujar con un pincel y azúcar amielado. Cuando el azúcar está seca sobre la placa, se le pone una capa de barniz líquido dejándolo secar. Se le aplican después, suavemente, baños de agua caliente para que se diluya el azúcar y se levante el barniz en donde se han efectuado los trazos. Posteriormente se mete la placa al ácido, buscando las calidades o los bajorrelieves deseados. Para obtener un negro en las líneas atacadas se le da una textura con resina. De esta técnica también puede derivarse la técnica al intaglio.

Otras técnicas: Dentro de las muchas posibilidades que ofrece el grabado en hueco conocemos el fotograbado, la mixografía, la colografía y las técnicas mixtas. Estas técnicas no cuentan con la suficiente difusión, pero algunos talleres las manejan.

Medios fotomecánicos

Estos medios combinan medios químicos y mecánicos, sobre todo para la difusión masiva por medio de editoriales. El fotograbado, característico de esta técnica, también se usa para grabados artísticos fuera de la difusión masiva.

Tipo de placas utilizadas para el huecograbado

El tipo de placas depende fundamentalmente del material del que están hechas. Encontramos placas de cobre, zinc, aluminio, hierro, acero y plásticos.

Existen también placas de otros materiales que no son muy comunes y que están en proceso de experimentación.

Cobre: Es el material más usado en los inicios del huecograbado. Se trabaja fácilmente con herramientas punzocortantes. Su densidad es de 8.85 y su grado de dureza es equivalente al del oro y la plata. Es blando y muy dúctil.

Zinc: Es el metal más utilizado en nuestro tiempo. Es menos resistente y duro que el cobre. Su pulido es muy adecuado para obtener buenos resultados en los distintos procesos. Es de color blanco azulado, su densidad es de 6.87 y se funde a 410° C.

Aluminio: Se utiliza frecuentemente para la punta seca y el aguafuerte. Es maleable y dúctil, además de resistente a los tirajes grandes. Es de color plateado y más blando que el cobre y el zinc.

Hierro: al hierro es mejor conocido técnicamente como lámina negra. Ha sido utilizado recientemente con logros satisfactorios sobre todo en los atacados directos o llamados técnicamente "lavis", técnica también usada en el zinc. Tiene la particularidad de no necesitar del proceso de resina. Posee una textura granulosa, es de color gris y su densidad es de 7.8. Se funde a los 1506° C. y se trabaja fácilmente en frío. Su inconveniente es la dificultad en su pulido. El estudio y experimentación de este metal ha sido constante en el taller de producción "Carlos Olachea" de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Acero inoxidable: Es una aleación de hierro y carbono. Se encuentra en proceso de experimentación.

Plásticos: Se utilizan particularmente para la punta seca o la colografía, así como para experimentos en texturas y técnicas mixtas.

Existen otros materiales con los cuales se están haciendo experimentos. Hay casos de logros interesantes en estos materiales que se comienzan a conocer, aunque no haré mención de ellos.

Barnices, ceras y resinas

Para desarrollar las técnicas en las que se usan medios químicos, es necesario conocer y manejar los barnices, ceras y resinas.

Las características de un buen barniz radican en su adherencia al metal, a su fácil encuentro con las puntas u otras herramientas y a su buena consistencia y resistencia al ácido nítrico o al percloruro de hierro. El proceso de elaboración requiere tomar en cuenta las temperaturas y climas, así como el gusto de quien los utiliza.

Barniz duro: la preparación del barniz duro tiene los siguientes ingredientes y proporciones:

Cera de abeja virgen	50 grs. o 50%
Damar en polvo	20 grs. o 20%
Betún de Judea en polvo	30 grs. o 30%

Se derrite la cera, se agrega el damar y finalmente el betún. Tanto el damar como el betún son resinas. La mezcla de todos debe ser homogénea y a través de baño maría.

Otra forma de preparar el barniz duro es:

Cera virgen	40%
Pez de Castilla o damar en polvo	20%
Betún de Judea en polvo	40%

Barniz blando: se compone de barniz duro y sebo o grasa animal. (También puede ser vaselina sólida o grasa de eje de automóvil).

Su mezcla varía en la proporción 1-1, 2-1 y 3-1, dependiendo de la estación del año o de la temperatura ambiente del lugar. La regla general, con todo, es la proporción:

Barniz duro 2 partes
Grasa o vaselina 1 parte.

Barniz líquido: Se hace una mezcla de Betún de Judea en polvo y aguarrás puro hasta obtener una mezcla espesa tendiente al estado líquido. Este barniz se usa especialmente para la técnica del azúcar.

En la elaboración de los barnices, cada artista emplea una forma particular, aunque los componentes siempre son los mismos.

Ácidos o mordientes

Ácido nítrico: El HNO_3 es el mordiente más potente y peligroso y más si se encuentra en estado puro.

Para el proceso deseado o técnica es necesario tener tipos de ácido, uno fuerte, para relieves, uno medio para aguafuerte, y uno suave para aguatinta. Sus proporciones son las siguientes:

Fuerte:	1 litro de ácido nítrico industrial 5 litros de agua
Medio:	1/2 litro de ácido nítrico industrial 4 1/2 a 5 litros de agua
Suave:	1/2 Litro de ácido nítrico industrial 9 a 10 litros de agua

Percloruro de hierro: el FeCl_3 es de acción rápida mas no violenta. Para su uso, se debe poner la placa boca abajo en la tina de ácido, sostenida la placa por cuatro soportes. El mordiente actúa en forma más rápida con el procedimiento de voltear la

placa en la tina. El percloruro ataca de manera directamente proporcional a la temperatura del metal y se acciona por medio de un pequeño trozo de cobre. Este percloruro tiene un color ocre verdoso, lo que hace difícil ver el proceso de atacado.

No está de más decir que el manejo de ácidos es peligroso y por ello es necesario manipular los elementos con todo cuidado y tener precauciones. El proceso debe hacerse en un cuarto especial que cuente con ventilador y extractor de aire, tinas adecuadas para cada ácido, llave de agua y, para la persona, ésta debe contar con una mascarilla o filtro de aire.

Materiales fundamentales para el huecograbado

Dadas las diferentes técnicas del huecograbado, es muy grande el número de materiales y herramientas que se llegan a usar. Los materiales básicos, sin embargo, son los siguientes:

- 1) Láminas (de zinc, cobre, aluminio, hierro, etc.)
- 2) Lijas de agua de los números 460, 500 y 600.
- 3) Pulidor Brasso.
- 4) Acido nítrico industrial.
- 5) Percloruro de hierro.
- 6) Aguarrás
- 7) Thinner.
- 8) Alcohol industrial
- 9) Benzol.
- 10) Cera virgen de abeja.
- 11) Damar en polvo.
- 12) Betún de Judea.
- 13) Goma laca en escamas.
- 14) Azúcar.
- 15) Almáciga en lágrimas.
- 16) Resina o brea colofonia.
- 17) Estopa
- 18) Limas.

- 19) Manta de cielo con apresto.
- 20) Tinta para imprenta de tipografía.
- 21) Compuesto lithall.
- 22) Papel minagris, revolución y marquilla de 80 kg.
- 23) Espátula.

Papeles para imprimir

- 1) Marquilla de 80 kg. o de 60 kg.
- 2) Fiesta.
- 3) Fabriano medio del # 25.
- 4) Corsican sencillo.
- 5) Fabriano rosaspina.
- 6) Reeves BFK.
- 7) Arches.

El taller del grabado

Para que un taller de grabado sea funcional, necesita tener distribuido los siguientes espacios con sus respectivos accesorios:

- 1) Tórculo
- 2) Cuarto de mordientes con su respectivo equipo: tinas, estactor, lavabo.
- 3) Cuarto de mojado y secado de papel.
- 4) Mesas de trabajo: diseño, pulido, entintado, limpiado, barnizado.
- 5) Cuarto de elaboración de barnices, aplicación de resinas, azúcares etc.
- 6) Armario para herramientas, tintas, solventes, filtros, papeles, estopa.
- 7) Instalaciones alternas.

Proceso de entintado de una placa

Para entintar una placa, es necesario mezclar lo suficientemente bien la porción de tinta que se vaya a utilizar. Se le pone un tanto de aceite de linaza para ablandarla y posibilitar así una mejor aplicación.

Se procede a entintar toda la superficie, controlando que todas las partes grabadas estén cubiertas por la tinta; se le quita el exceso de tinta con papel o tarlatana, dejando el acabado a un cuidadoso destrapado con manta de cielo hasta lograr los objetivos deseados.

Tinta para huecograbado

Compuestas por un pigmento y una goma disuelta en vehículo - adecuado. Por regla general, el solvente suele ser un hidrocarburo de la serie aromática o un solvente alifático producto de la destilación del petróleo; a veces una mezcla de ambos.

CAPITULO III

TITULO DE LAS VEINTE OBRAS PRESENTADAS

TECNICA: AGUATINTA SOBRE LAMINA NEGRA (HIERRO)



GRABADO # 1 "Cien Años"



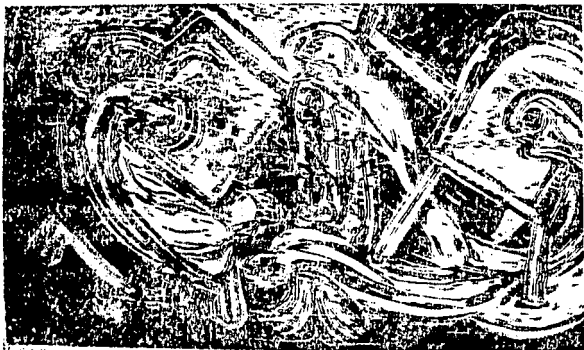
GRABADO # 2 "Cien Años"



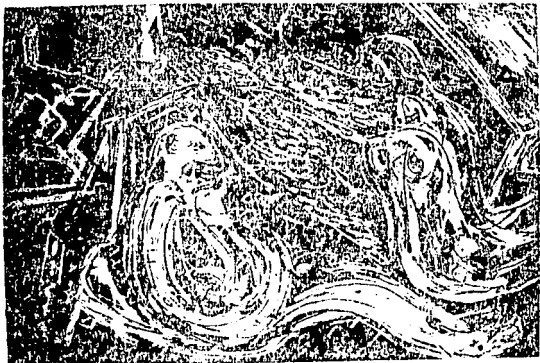
GRABADO # 3 "Cien Años"



GRABADO # 4 1960 Anon.



GRABADO # 5 1960 Anon.



GRABADO # 6 "El Torbellino"



GRABADO # 7 "El Torbellino"



GRABADO # 8 "Cien Años"



GRABADO # 9 "Cien Años"



GRABADO # 10 "Cien Años"



GRABADO # 11 "Cien Años"

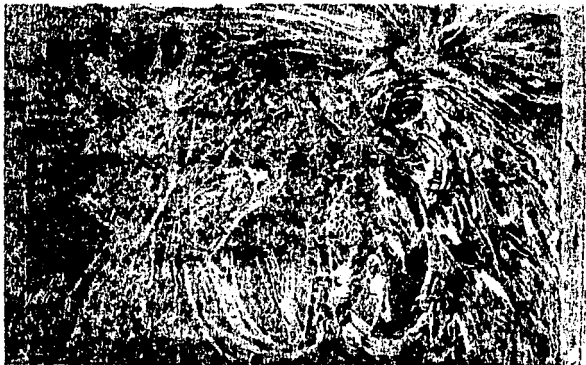
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



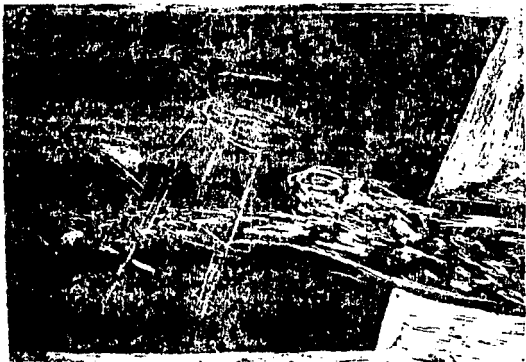
GRABADO # 12 "Cien Años"



GRABADO # 13 "Cien Años"



GRABADO # 14 "Cien Anos"



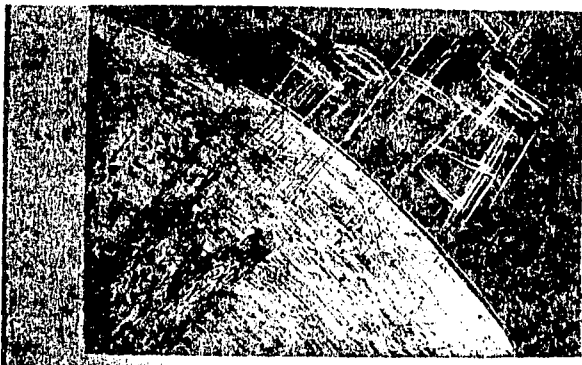
GRABADO # 15 "Cien Anos"



GRABADO # 16 "Cien Anos"



GRABADO # 17 "Cien Anos"



GRABADO # 18 "Cien Años"



GRABADO # 19 "Cien Años"



GRABADO # 20 "Cien Años"

CITAS

1- Rama, Angel.

La Narrativa de Gabriel García Márquez
Edificación de un arte nacional y popular
Editorial Cuadernos de Gaceta.
Instituto Colombiano de Cultura, 1991.
P. 107

2- Rama, Angel. op cit, p. 89.

3- Ludmer, Josefina.

Cien Años de Soledad
Una interpretación
Ed. Centro editorial de America Latina, Bs As, 1985.
p. 24

4- García Márquez, Gabriel.

Cien Años de Soledad
Ed Catalana, Madrid, 1984, p. 71.

5- Ibid, p. 96.

6- Ibid, p. 97.

7- Cfr. Ibid, p. 72-74.

8- Gullón, Ricardo.

García Márquez o el olvidado arte de contar.
Ed. Taurus, Madrid, 1970.
pp. 23-24.

9- Rushdie, Salman.

"El angel Gabriel", en La Jornada, 6/marzo/1992. México p. 25.

10- Ibid, p. 25.

11- García Márquez Gabriel. op. cit. p. 79.

12- Ibid, p. 133.

13- Ibid. p. 133

14- Ibid. P. 180.

15- Ibid. p. 304

16- Ibid. p. 383.

17- Fernández Braso, Miguel.

La soledad de Gabriel García Márquez

Editorial, Planeta, Barcelona 1982, p. 89.

18- Fernández Braso, Miguel, op cit. p. 89.

19- García Márquez, Gabriel. op. cit. p. 244

20- Ibid. p. 105

21- Ibid. p. 288.

22- Ibid. p. 275.

23- Arnau, Carmen. El mundo mítico de Gabriel García Márquez.

Ediciones Península, Barcelona, 1971.

24- Ibid. p. 80.

25- García Márquez, op, cit. p. 312.

26- Ibid. p. 353.

27- Ibid. p. 96.

28- Ibid. p. 96.

29- Ibid. p. 298.

30- Gullón, Ricardo, op. cit, p. 24.

31- García Márquez, op. cit, p. 216.

32- Gullón, Ricardo, op. cit, pp. 27-28.

BIBLIOGRAFIA

- García Márquez, Gabriel.
Cien Años de Soledad.
Edición de Jaques Joset, Catedra.
Letras hispánicas, 1984.

- Autores varios.
En el punto de mira: Gabriel García Márquez.
Edición: Ana María Hernández.
Editorial Pliegos, Madrid, Barcelona, 1985.

- Fernández Braso, Miguel.
La soledad de Gabriel García Márquez.
Editorial Planeta, Barcelona, 1982.

- Gullón, Ricardo.
García Márquez o el arte de contar.
Editorial Taurus, Madrid, 1970.

- Arnau, Carmen.
El mundo mítico de Gabriel García Márquez.
Editorial Península, Edición de bolsillo, Barcelona, 1975.

- Ludmer, Josefina.
Cien Años de Soledad. Una interpretación.
Bibliotecas Universitarias. Centro editorial de America Latina,
Bs Ars, 1985.

- Apuleyo, Plinio.
El olor de la gua
Editorial Oveja Negra, Bogotá 1985.

- Rama, Angel.
La narrativa de Gabo.
Cuadernos de gaceta.
Instituto Colombiano de Cultura, 1991.

Cochet, Gustavo.
El grabado Historia y Tecnicas.
Editorial Poseidon-Bs. Ars. 1943.

- Maya, Ruben.
Testimonio de Trabajo Experimental sobre una serie de grabados...
Tesis de Licenciatura en Artes Visuales.
México; D.F., U.N.A.M. Escuela Nacional de Artes Plasticas. 1989.