



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

IMAGENES GRAFICAS A PROPOSITO DE NICOLAS GUILLEN

(LIBRO DE ARTISTA)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A:

MARIA ERIKA SOTO SECEÑA



SECRETARIA
ACADÉMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

**TESIS CON
FALLA DE CONTEN**

MEXICO, D.F. 1994



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.

DEDICATORIAS:

El Libro de Artista: Barco de Papel
está dedicado en primer término a:
Carmen Seseña "Doña Sese",
quien fue, es y será la base y el origen de mi formación
como persona, la que alentó la necesidad
de encontrar respuestas y supo transmitir
su infinita capacidad de asombro.

En segundo término a
Abelardo Loya
por ser mi eterna piedra angular punto de apoyo,
sin el cual difícilmente me encontraría en este punto
y al cual le agradezco sus valiosas aportaciones.

A Andreita, por ser generadora constante
de aprendizaje y actualización,
por llenar mi breve paso por este mundo.

Y a toda mi familia,
por su comprensión y apoyo incondicional.

Gracias.

INDICE.

Introducción.

CAPITULO I

1. NICOLAS GUILLEN Y SU MUNDO.....	2
1.1. La esclavitud en las Antillas (Cuba).....	2
1.1.1. Condiciones de vida.....	3
1.1.2. Características sociales.....	4
1.1.3. El cimarronaje.....	5
1.2. Guillén, su entorno.....	7
1.2.1. Sus motivos del son.....	8
1.2.2. En busca de lo nacional.....	12

CAPITULO II

2. EL LIBRO DE ARTISTA.....	15
2.1. Abuelos, primos, tíos y demás. Del libro y su filología.....	15
2.1.1. Lo más lejano de la Historia.....	15
2.2. La inquietud de otras posibilidades.....	17
2.2.1. La creatividad visual en páginas y portadas.....	18
2.3. Ejemplos de libro de Artista.....	21

2.3.1. Que podemos encontrar en un Libro de Artista.....	24
2.3.2. En México también encontramos Libros de Artista.....	26

CAPITULO III

3. BARCO DE PAPEL.....	32
3.1. El Libro como expresión plástica.....	32
3.1.1. El tema y su ordenación.....	33
3.1.2. Estructuras.....	36
3.1.3. Textos.....	40
3.2. Descripción de el libro: Barco de Papel.....	50
3.3. Roll-up.....	55

CONCLUSIONES

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Dentro del campo de las Artes, se ha observado una clasificación de las disciplinas: música, plástica, arquitectura, literatura, quienes comparten lenguajes, definiciones, planteamientos y/o corrientes artísticas afines.

Esta observación aumentó el interés particular (ya existente), de analizar la poesía de Nicolás Guillén, en cuanto a estructura poética y estructura interna, que nos diera como resultado la obtención de elementos factibles de traducirse y trasladarse al área plástica, específicamente a la estampa.

La resultante es la obtención de elementos que representan una constante en el trabajo de Guillén, tomando principalmente en cuenta, los ritmos, las repeticiones y los temas, para retomarlos y plantear estructural y temáticamente, un similar criterio en el trabajo gráfico y que sin recargarse en la ilustración, se recalque la semejanza de

visto más allá de la mera estampa bien impresa, su fin último es otro, el de ser un libro en donde se sienta a Guillén, sus ritmos, Cuba, su esclavitud, sus ambientes, su africanidad. Mismo que estará formado por gráficas, poemas, textos, fotografías, que nos permitan echarle un pequeño vistazo a esa isla antillana llamada Cuba.

Por tales razones el planteamiento escrito consta de la siguiente estructura:

Nicolás Guillén y su Mundo, Libros de Artistas y El libro "Barco de Papel".

Cada uno de estos apartados nos da el panorama y el contexto en el que surgen; Uno, el libro artístico como posibilidad creadora, alejada de fines convencionales y de lectura literal y lineal, donde se juega, se plantea, se propone, se percibe una visión plástica personal; Dos; el entorno de el poeta y de donde se nutre para manejar sus preocupaciones, conflictos y esperanzas, recurriendo a la poesía como el vehículo de exteriorización a todas sus observaciones y

de el libro artístico, etcétera.

El objetivo último de este proceso, es la presentación de el libro como objeto tangible y

manipulable, encargado de contener ideas, impresiones, definiciones plásticas del mundo del poeta en conjunción con una visión personal.

CAPITULO I

1. NICOLAS GUILLEN Y SU MUNDO.

“La poesía negrista como movimiento literario fue inaugurada hacia 1926 por el puertorriqueño Luis Pales Matos, y fue enriquecida en la década siguiente por las aportaciones capitales de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Regino Pedrosa, Manuel de Cabral y sus seguidores”.¹

De esta manera comienza su trabajo Mónica Mansour, “la poesía negrista”, del cual se tomará información sumamente valiosa para entender el pensamiento y el sentir de la población afro-cubana, de donde origina su ser la poesía antillana en específico, con hondas raíces en las culturas africanas que se vieron súbitamente trasplantadas y abonadas por condiciones climáticas similares, en un suelo caluroso y húmedo, dando como resultado expresiones culturales ricas en ritmos, ambientes y creencias mágicas.

Es necesario para entender el pensamiento de este año, conocer los antecedentes de las condiciones de cautiverio a las que se enfrentaron generaciones de esclavos negros en la tierra nueva, circunstancias que heredaran sus descendientes mulatos, fruto de las distintas mezclas interraciales, dando como resultado final, los ambientes culturales impregnados de conocimientos; motivos que perfilan la identidad de Nicolás Guillén.

1.1. La esclavitud en las Antillas (Cuba).

En el siglo XV España despuntaba como potencia europea y con el descubrimiento de América, consolidó su posición, ya que representó una veta de riqueza territorial y material; Colón desde su primer viaje a nuevas tierras, trajo consigo esclavos negros ya ambientados en España, mismos que ayudaron en la lucha contra los nativos y la conquista en general. El primer lugar donde desembarcó fue llamado por él, San Salvador. Los nativos de esta isla pertenecían, esencialmente, a tres culturas:

¹ Mansour, Mónica. La Poesía Negrista. p. 1.

guanajatabeyes, tainos y pretainos, también llamados siboneyes, quienes fueron exterminados drásticamente durante el período de colonización. Otros factores que ayudaron indirectamente al exterminio de la población nativa, fueron la vulnerabilidad que tenían éstos a las enfermedades traídas por los españoles: sífilis, viruela, escorbuto, etcétera.

1.1.1. Condiciones de vida. la escasa mano de obra nativa y la necesidad de explotar las riquezas de la isla, así como los planes de expansión, contribuyeron al auge de la institución esclavista; originalmente traídos de España ya castellanizados y cristianizados, el número de esclavos adiestrados que llegaban a Cuba fue siempre menor a la oferta, por lo que el mercado de España no satisfacía las necesidades de mano de obra. Esto trajo consigo el buscar opciones. Los esclavos fueron traídos directamente de Africa, distinguiéndose éstos por su docilidad e ingenuidad, sin el germen contaminador de rebeldía que poseían los esclavos ya

castellanizados, (los recién llegados eran de más fácil manejo y rápida adaptación) amén de representar un ahorro por no tener la más mínima educación. Se embarcaban los esclavos en números mayores a los que permitía la nave, primero por centenares y después por millares. Las travesías duraban meses y por lo general, las heridas del maltrato se infectaban, siendo muy normal el contagio de las infecciones de unos a otros.

Se manejaba un seguro por cada esclavo que no sobreviviese. El seguro pagaba un importe por cada baja. No es raro entender, el por qué, los barcos negreros iban habitualmente sobrecargados. Esto aunado a la precaria, por no decir inexistente alimentación que padecían, provocaba que la mortalidad fuera elevada, René Méndez hace referencia de esta situación en su libro "de la maravillosa historia de nuestra tierra".

"Aún antes de que la trata fuera contrabando, los tratos de cargamentos enteros arrojados al mar son muchos, bien porque los barcos

habían embarcado muchos negros, más de los permitidos por la ley, porque el barco era apresado por los cruceros ingleses encargados de perseguir la trata después del tratado firmado con España en 1835, o porque las enfermedades que los inutilizaban se cebaban en la negrada y, así, los negreros cobrarían su importe en las compañías aseguradoras. Se calculaba en 1835, que cada año se arrojaban al mar 3,000 esclavos vivos, además de los muertos durante la travesía por la viruela, disentería y escorbuto".²

1.1.2. Características Sociales. Una vez llegados, eran vendidos y distribuidos por toda la isla, desde el principio, se intentó conservar la pureza de raza para crear tres grandes grupos: españoles, indígenas y negros.

Pero esta idea no fue posible llevarla a la práctica, debido a ciertas circunstancias particulares, la discriminación racial se

mantuvo al máximo dentro de ciertos límites legales y religiosos, las restricciones eran impuestas según el color de la piel: cuanto más blanco menos oprimido; lo que desencadenó que permanentemente se fusionaran los grupos raciales, fueron situaciones variadas y muy características de Cuba; en el Continente también había presencia negra, en mayor o menor grado, pero no con la singularidad de la isla.

El esclavo al llegar a nuevas tierras tenía derechos y obligaciones, siendo estos menores a sus deberes, el esclavo podía poseer una parcela y cultivarla en su tiempo libre, las ganancias que obtuviera de su venta le pertenecían íntegramente, el esclavo urbano tuvo acceso al aprendizaje de diversos oficios y a tener mayor posibilidad de encontrar trabajo los domingos y días festivos, si con su amo no había trabajo esa temporada podía alquilarse él mismo y tener un ingreso; otro factor importante, es que el esclavo tenía derecho a solicitar que se estableciera un precio justo por él, teniendo la posibilidad de

² Méndez Capote, René. De la maravillosa historia de nuestra tierra. p. 119-20.

comprar su libertad, el esclavo podía también lograr este propósito a pesar de su amo, si realizaba un acto de honor. Otro factor que propició la movilidad relativa en la sociedad cubana, fue que mientras que los colonizadores ingleses se embarcaban a nuevas tierras trayendo consigo sus posesiones, mujer e hijos, para conservar así la descendencia "pura" y alentar los matrimonios entre hijos americanos con sangre europea, existieron grandes diferencias de los colonizadores españoles quienes buscaban pareja en la nueva tierra, primero indígenas y posteriormente negras o mulatas, siendo relativamente bien vistos los hijos mulatos de padres españoles, lo que les permitió escalar un mejor lugar. En contraste con el viejo continente europeo en donde cualquier persona que le corriera por sus venas, aunque fuera una sola gota de sangre negra, era considerado totalmente negro; en Cuba principalmente, se ventilaban las cuestiones raciales, enfocadas en la tonalidad de la piel.

Todos estos factores posibilitaron la relativa movilidad de los negros en la jerarquía social y el mestizaje como oportunidad para ascender social, cultural y económicamente. Hacia el siglo XVII el color se convirtió en un punto secundario para determinar la posición social de un mulato (Mónica Mansour).

La iglesia jugó un importante papel dentro de la economía antillana a favor de los esclavos, al hacer obligatoria la enseñanza básica. Algunos aprendieron a leer y escribir. Para evitar la "vagancia", se intentaba entre los dueños de esclavos en colaboración con la iglesia, que tuvieran el menor tiempo libre disponible y el poco tiempo sobrante lo dedicaban completamente a las festividades religiosas.

1.1.3. El cimarronaje. Debido a que las condiciones climáticas se asemejaban en gran manera a las existentes en algunos territorios africanos, fue posible que se diera y subsistiera el cimarronaje entre los esclavos antillanos. Cimarrón se le llamaba al negro

fugitivo que sabiendo el castigo por su delito, -golpes, castigos, mutilaciones e incluso la muerte-, prefería escapar a mantener la situación infrahumana a la que era sometido. Este fenómeno no sólo se dio en las Antillas, sino prácticamente en todos los lugares donde existiesen esclavos, lo que permitió el éxito o fracaso de tal hazaña, fueron los factores climáticos. En América del Norte existió con algunas variantes el cimarronaje, los fugitivos no podían subsistir en las frías latitudes sin una infraestructura, por lo que se veían obligados a huir a la frontera con Canadá, a pesar de darse el cimarronaje, no se puede tomar como factor determinante. Los cazadores de negros los esperaban en estos puntos estratégicos, sabiendo que se verían tentados a cruzar a una tierra donde no existía la esclavitud. Sin embargo, en Cuba un cimarrón podía subsistir perfectamente sin tener contacto con ninguna civilización o infraestructura. Podía vivir de la recolección, la caza y la pesca. El cimarrón representaba un serio problema para la sociedad esclavista, porque incitaba a la población negra a imitar

su ejemplo y caer en una sublevación general, por lo que se contrataban cazadores de fugitivos para localizar y llevar al fugitivo con su amo, para así ejemplificar ante todos el castigo al que éste se había hecho acreedor; los cimarrones que lograban eludir el cerco, formaban villas muy bien atrincheradas en espera de que en cualquier momento fueran atacados, cuando un cazador localizaba una villa y exterminaba a todos sus habitantes, sus honorarios se elevaban considerablemente por dar un duro golpe a la organización de los cimarrones y así evitar que se propagara la idea de independizarse.

La importancia de este factor, se mide en la ventaja que tuvieron estos grupos de aliarse, por ejemplo, con los enemigos de la colonia, piratas que diezmaban y saqueaban la flotilla española, así como de organizarse libremente y representar un desafío a la corona, los grupos armados y con una conciencia separatista crecían en número y fuerza representando una defensa de la identidad africana. Los mismos que años después,

serían parte importante en el movimiento antiesclavista y posteriormente, independentista.

1.2. Guillén, su entorno. En la apacible provincia de Camaguey nace el 10 de julio de 1902, descendiente de negros africanos traídos a Cuba como esclavos, el poeta mulato Nicolás Guillén, uno de los mayores exponentes de la poesía negrista que ha dado latinoamérica; conoce y vive de cerca la situación de injusticia que se da en la esclavitud, el desgarramiento de la condición humana y el empobrecimiento de sus vidas. De muy joven sufrió la pérdida irreparable de su padre, miembro del Congreso, quien es asesinado por su militancia política e ideas combativas, dejándolo en la horfandad, a su madre y sus hermanos; este acontecimiento tan terrible marcaría la vida del niño de nueve años, dejando una honda herida, que posteriormente, se reflejará en algunos poemas cargados de sentimientos por la pérdida y el dolor del padre ausente; miembro de una familia de escasos recursos y a raíz de

la muerte de su padre, en adelante vive privaciones de todo tipo en su juventud. El pequeño Nicolás, desde siempre escribe, siendo evidente en sus primeros trabajos la inmadurez en su temática como en la métrica; alentado por un futuro promisorio estudia Derecho en la ciudad de la Habana, dándose cuenta rápidamente que el estudio no compaginaba con él y en cambio decide abordar el periodismo; con varias experiencias en su haber, Nicolás trabajaba como reportero del diario "Información" y ocasionalmente, como jefe de redacción del semanario humorístico "el Loco", de muy efímera existencia; después se incorpora al semanario "el Resumen" que en ese momento emergía de la clandestinidad; ya que era solidario con el pueblo Etíope; Guillén en colaboración con Angel Augier, elaboran y transmiten un programa radiofónico dominical llamado "pro Abisinia", más adelante, forma parte del comité editorial de la revista literaria "el Mediodía", Angel Augier nos comenta "cada número era una hermosa experiencia de entusiasmo creador y de

trabajo colectivo, que no quedaba, naturalmente, en la realización estética de la revista ni en el virtuosismo de la palabra afortunada... Pero no se exagera al afirmar, que contribuyó a dotar de una dimensión nueva a la inquietud cultural del país y a abrir caminos inestrenados hacia la conciencia política cubana".³ La revista planteaba en sus páginas, problemas básicos de la nación, estableciendo así su derecho a enjuiciar la realidad sin rodeos, por lo que tenían que trabajar bajo una severa censura; mientras esto sucedía en el "Mediodía", Cuba era expuesta ante los ojos de los posibles visitantes norteamericanos dispuestos a tomar todo por nada, mientras que las estructuras económicas y políticas sufrían una profunda crisis.

Siempre bajo supervisión policiaca, la revista no pasaba desapercibida en cuanto al significado y poder que poseía; esa vigilancia costó a Nicolás Guillén su primera

experiencia como escritor revolucionario encarcelado por motivos políticos, fue cesado del modesto empleo en la administración municipal habanera; todos estos sucesos fueron su bautizo de fuego junto al desahucio que sufrió por no pagar el alquiler del cuarto que ocupaba. En 1922 a los 20 años de edad, Nicolás ve publicado su primer libro de poemas "Motivo del Son". Sale de Camaguey para radicar en la capital habanera, en donde tiene contacto con los poetas de su tiempo enfrascados en problemas de producción, es en estas reuniones literarias del café "Marx" donde él se replantea la dirección que tomará la poesía cubana. Observa Nicolás, lo atrasado en cuanto a movimientos vanguardistas que imperaban en el Caribe.

Los poetas cubanos seguían teniendo una fuerte influencia López-Velardiana, de la cual no podían alejarse.

1.2.1. Sus motivos del son. Cabe mencionar que Nicolás se consideraba más que poeta, periodista y que en el transcurso del tiempo y

³ Augler, Angel. Apuntes para un estudio bibliográfico de Nicolás Guillén.

a pesar de la opinión que de él poseía, fue reconocido y aclamado como poeta latinoamericano, no sólo cubano.

Guillén organiza el contenido de sus libros conforme a un momento crucial en su vida. No se considera que la titulación que lleva cada uno, corresponden a un mero capricho del autor, muy al contrario, delimita las etapas intelectuales y los cambios substanciales que sufre su trabajo y su país.

Los primeros trabajos de Nicolás se caracterizan por estar cargados de intención, pero faltos de estilo, de profundidad y de peso. El poeta nos cuenta que una noche al estar dormido le susurran al oído negro bembon, y como motor que acciona un mecanismo oculto, comienza a dilucidar todo el potencial, la fuerza que tiene la lengua traída y adaptada del continente negro, en una tierra próspera y acogedora, la fusión de razas: negra, indígena y española. Los colores, las culturas, las lenguas, las religiones, las danzas, en fin, todo lo que

forma parte de la cultura y el modo de ser de el cubano en específico, en ese mismo momento comienza a escribir teniendo como resultado su poesía Negro Bembon, (bemba=boca).

¿Po que te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembon,
si tiene la boca santa,
negro bembon?

Bembon asi como ere
tiene de to;
Carida te mentiene,
te lo dato.

Te queja todabia,
negro bembon;
sin pega y sin harina,
negro bembon;
majagua de dri blanco,
negro bembon;
sapato de do tono,
negro bembon...

Bembon asi como ere,
tiene de to;
Carida te mantiene,
te lo dato.

(Motivos de son, 1930)

A Guillén le preocupa transmitir sus raíces en cada poema, en cada ritmo, en cada onomatopeya, manifiesta su apego a su tierra entrañable. Pero también le preocupa de sobre manera, las situaciones sociales y políticas que vive su tierra. El contexto en el que se asienta su temática se entrelaza con la cotidianidad y las carencias más elementales, con los cariños y pasiones y las injusticias sufridas por sus propios hermanos y los intereses de otras latitudes sobre su tierra; históricamente Cuba ha sufrido, por desgracia, una movilidad de intereses y de amos, que ha sabido sobrellevar el pueblo cubano; sea primero por los españoles, después por los americanos del norte y por luchas internas deseosas de detentar el poder y explotar a sus anchas el inmenso potencial de riquezas que posee. Envolviéndole todo este ciclón contextual, Nicolás denuncia más que pronuncia, expone más que explica, canta, baila, se sonríe y vuelve su vista hacia lo diariamente vivido y sufrido tan particular y a la vez tan universal. Cabe mencionar que Guillén no es el primero en utilizar los

recursos onomatopéyicos y de lengua, característicos de la población negra, como tampoco es el primero en utilizar la métrica del tetrasilabo, pentasilabo, octasilabo, etcétera.

Nicolás ha contribuido con su obra a la difusión del pensamiento negro y mulato, al verdadero conocimiento del sentir y pensar afrocubano, de manejar un humor fino y a veces con un algo de corrosivo o irónico, pero sobre todo, su obra posee una esperanza y una fe en el género humano que lo hace alentador. La utilización que hace de los onomatopéyicos formando ritmos llenos de movimientos asincopados le da una cadencia con sabor de trópico, de vegetación, de tardes plácidas y tranquilas, de danzas con caras conocidas, pero con un algo de misterio. Guillén trata temas en relación al género humano, sus primeros trabajos se centran en el negro antillano y su condición histórica cargada de penas y vejaciones, para después dirigirse al negro y al blanco, cualquiera que éste sea su color, pero que entre sí los una un

sufrimiento impueso, ajeno a ellos.

África, etcétera.

Otra etapa de su trabajo, es cuando observa a los pueblos hermanos, que fueron sometidos también por el flajelo de ideas de falsa superioridad, sólo para justificar las barbaries cometidas en nombre de esos supuestos ideales. Su primer viaje al extranjero, lo hace a México, del cual guarda gratos recuerdos, continúa su viaje a Europa donde Guillén visita previamente España. Pasa a América del Norte quedando consternado de que a su paso sólo observa miseria y opresión, villorios miserables donde subsisten seres humanos a los que se les niega una identidad. Vuelve sus ojos hacia la España que se defiende con uñas y dientes ante la amenaza fascista, en 1937.

De esta manera, en su poesía surgen los temas sociales y revolucionarios, a la opresión, al hambriento, al desamparado, al que vive engañado empuñando un arma en contra de sus hermanos, ya sea que viva en Cuba, Chile, Perú, Brasil, América del Norte,

Posteriormente, su trabajo se observa como un remanso al escribir poemas para niños no tan grandes, bajo el título: "Por el mar de las Antillas anda un barco de papel (1977)". En donde gobiernan temas festivos y jocosos alejados de preocupaciones, pero con una honda esperanza de que el ser humano enderece el rumbo equivocado.

UN SON PARA NIÑOS ANTILLANOS

Por el mar de las Antillas
anda un barco de papel
Anda y anda el barco, barco
sin timonel.

De la Habana a Portobelo,
de Jamaica a Trinidad
anda y anda el barco, barco
sin capitán.

Una negra va en la popa
 va en la proa un español:
 Anda y anda el barco, barco
 con ellos dos.

Pasan islas, islas, islas,
 muchas islas siempre más;
 anda y anda el barco, barco
 sin descansar.

Un cañón de chocolate
 contra el barco disparó,
 y un cañón de azúcar, azúcar,
 le contestó.

¡Ay, mi barco marinero,
 con su casco de papel!
 ¡Ay, mi barco negro y blanco
 sin timonel!

Allá va la negra, negra
 junto al español;
 anda y anda el barco, barco
 con ellos dos.

1.2.2. En busca de lo nacional. Desde siempre, los habitantes de esa isla antillana llamada Cuba, han tenido que defender y hacer frente común a los embates de culturas externas y después de haber obtenido una amalgama dolorosa con la fusión de las culturas africanas, indígenas y europeas, lo que se dió en condiciones poco humanas recomendables, debido al sufrimiento, exterminio y atropello que tuvo que sufrir la población trabajadora, no ha sido tan fácil que la cultura resultante tenga una disponibilidad a la transculturización. Por el contrario, desde la colonia se trató de "blanquear" cualquier expresión social con la mira a infiltrarse hasta el más recóndito pensamiento, debe entenderse por esto como la sobrevalorización de la cultura europea, como modelo deseable entre la población mestiza, al inculcar el desprecio por la tierra natal, a sus costumbres, sus cantos, sus estructuras sociales y a su color. De esta manera, por algún tiempo, se navegó entre la ambigüedad entre el querer ser y no poder, entre el desear y caer en contradicción con el

entorno, dando como resultado un conservador. Pero siempre prevaleció una "blanqueamiento" artificial de las inextinguible rebeldía característica de las manifestaciones artísticas, se cantaba con los región, que posteriormente, ya en los años de los canones y la influencia europea, se bailaban la República, consolidaría la búsqueda de lo las danzas cristianas, se hablaba con acento nacional, esta búsqueda tuvo que enfrentar de castilla, de valencia y sobretodo, se serios contratiempos por la oposición desde escribía con la métrica y los temas traídos de dentro hacia el reconocimiento de la un continente viejo y ranciamente influencia negra en la cultura de la isla.⁴

⁴ Antología de Nicolás Guillén. México, D.F.

CAPITULO II

2. EL LIBRO DE ARTISTA.

2.1 Abuelos, primos, tíos y demás. Del libro y su filología.

El género humano ha buscado, desde siempre, la manera de comunicarse con sus iguales. De transmitir ideas y pensamientos que los identifiquen como clan, grupo, pueblo o civilización.

Esta búsqueda lo ha llevado a explorar y experimentar nuevas formas de comunicación, a retomar principios que alguna vez se perdieran en la memoria de los tiempos o cayeron en deshuso por razones de convencionalismo.

2.1.1. Lo más lejano de la Historia. En esta historia, la humanidad se ha empeñado en dejar huella de su breve paso por el mundo de muy diversas maneras, encontramos manifestaciones de los grupos humanos que nos precedieron, algunas veces con la intención de trascender su tiempo, otras por

mero accidente. Al encontrar ruinas, lápidas, máscaras, figurillas, sarcófagos, etc., presenciamos y conjeturamos acerca de los motivos y pensamientos que dieron origen a dichos objetos, este conocimiento puede ser un tanto impreciso, lo que podemos observar de un determinado objeto, nos da pistas sobre el grado de complejidad en la elaboración y manufactura, el grado de abstracción de la realidad, los valores sociales dados, los colores utilizados y la obtención de ellos por distintos procesos, etcétera. De esta manera, obtenemos información, aún cuando no existen registros escritos.

Los conocimientos, algunas veces eran transmitidos oralmente o plasmados en monumentos, columnas, tumbas, etcétera; pero en este afán de búsqueda eficaz en la comunicación, el hombre ha entrado a un proceso de sofisticación, mismo que continúa hasta nuestros días.

Esta complejidad y abstracción presentes en el género humano de transformar ideas en

simbolos y jerooglíficos, para después derivar a signos completamente abstractos y/o ajenos, a los modelos reales de los que fueron tomados. El interés por transmitir los conocimientos ha sido motor en el ensayo de nuevos materiales donde verter estas ideas, conocimientos, datos históricos: la cultura de un pueblo en pocas palabras.

Los ensayos han sido muy diversos; en hojas de palmera, en piedras, pieles tratadas, tablillas de avalla; esta historia tiene aproximadamente 5 mil años de antigüedad y ha derivado a lo que ahora tiene como nombre genérico "libro".

El desarrollo de la obtención de un medio escriptorio idóneo, ha sido paralelo al del perfeccionamiento de la escritura.

En Egipto hacia el III milenio a.C., en el Delta del Río Nilo, crecía una planta que los griegos llamaron papiros, con estos tallos se fabricaban "hojas" que permitían la escritura, las cuales se enrollaban para su mejor

distribución y conservación; del uso del papiro pasamos casi simultáneamente, al pergamino, de mejor calidad, su uso se vió limitado por el alto precio que alcanzaba, por lo que era destinado al uso casi de reyes y dirigentes, el codex, fue utilizado como utensilio de menor prestigio; la importancia de su aparición, radica en presentar el formato de cuadernillo, que sería un antecedente del libro como lo utilizamos en la actualidad. En el transcurso de este desarrollo, se fueron dando pautas convencionales con respecto al uso y manejo del libro: se pasó del rollo al cuadernillo, de la foliación al de la paginación, de mencionar al final de cada rollo, las primeras líneas con las que comenzaba el texto, con fines prácticos de no desenrollarlo en su totalidad para saber el contenido, al uso de un título infrecuente en tiempos del papiro.⁵

El libro en general, fue utilizado para conservar los conocimientos y transmitirlos íntegramente, sin que se alterara la

⁵ Historia de el Libro.

información al eliminar la dependencia de la transmisión oral.

2.2 La inquietud de otras posibilidades.

Después de muchas transformaciones y adaptaciones, el libro contribuyó al desarrollo de las sociedades, al presentar los conocimientos íntegros sin modificaciones subjetivas, conocimientos que motivaron el estudio y análisis, permitiendo el cuestionamiento de autores, ideas, procedimientos, etc.

Pero el hombre siempre en su búsqueda y encuentro insaciables, ha llegado a cuestionar la función misma de el libro, dándole importancia a la totalidad, al conjunto de este objeto y no sólo el valor que el contenido pueda llegar a tener.

Por más ricamente que el lomo y los empastes se trabajen, siempre quedan al margen del contenido; se observó que no existía una integración exterior-contenido,

inquietud que motivó a los artistas visuales a enmendar esta exclusión, dada más por razones prácticas y convencionales, que deliberadas, trabajando en adelante con un nuevo libro, uno que participe con el autor en línea directa, en donde el contenido se observe desde la cubierta, desde el empaste, modificando, incluso, la norma en la encuadernación, el suaje, el acabado, etcétera. Es así que surge un apartado dentro del libro tradicional llamado, genéricamente, libro de artista, lo que hace suponer una veta inagotable de posibilidades que se presta perfectamente a la experimentación, dando como resultado multitud de propuestas, las cuales ante la idea funcional tradicional de el libro, resultarían pobres y delimitadas si se ciñeran a este concepto.

“EL LIBRO” objeto tantas veces visto, leído, pero quizás no comprendido, utilizado como mero recipiente, contenedor de ideas, ajeno a la trama que se desenvuelve en su interior, ha tomado su revancha. Es por eso que grupos o individuos de entusiastas artistas se

han replanteado las funciones que puede y/o que debe tener el Libro. Bajo el genérico título de Libros de Artistas, se engloban inagotables posibilidades plásticas, poéticas, espaciales, de uso, de color, de forma, existenciales, sociales, políticas, psicológicas, etc. etc.

Los ancestros de los Libros de Artistas, podemos encontrarlos en Egipto, Babilonia, Asiria, Mesopotamia, en el México prehispánico y denominarlos los pre-libros de los otros libros.⁶

Ahora, ¿qué es un libro? ¿qué diferencias separan a un Libro de Artistas de éste otro? Todas, un libro como lo conocemos actualmente, es el resultado de una serie de evoluciones y simplificaciones que ha sufrido desde sus principios, porque el libro se ciñe al contenido, siendo partes separadas de una unidad. El libro contiene páginas que le son ajenas, la estructura del interior no tiene ningún contacto con la estructura exterior, esta "estructura contendrá un principio, un

⁶ Carrón, Ulises. El Nuevo Arte de Hacer Libros. Revista Plural. p. 1.

medio o mitad y un final. El convencionalismo occidental exige que un libro sea leído de izquierda a derecha, que esté encuadernado a la izquierda y abierto a la derecha y que la parte frontal vaya indicada por un título y autor u otro aviso significativo. El principio de un libro debe estar en el frontal y el término en el reverso".⁷

"Imaginemos un libro y en el ojo de la mente vemos un codex: una serie de hojas encuadernadas juntas a lo largo de un lomo o borde, éste es el formato más corriente en la actualidad".⁸

2.2.1. La creatividad visual en páginas y portadas. El Libro de Artista se plantea como una necesidad, como campo ilimitado para verter ideas, sin estar circunscritas a las reglas de redacción, estructurales, tipográficas, onomatopéyicas, lingüísticas y hasta ortográficas.

⁷ Tannenbaum, Barbara. El medio es solo una parte, pero una parte importantísima del mensaje. p. 21.

⁸ Ibid. p. 20.

“El Libro de Artista” es un trabajo de arte en sí, concebido especialmente en forma de libro, puede ser visual, verbal o visual/verbal con pocas excepciones, es todo de una pieza, consiste en un trabajo seriado o series de ideas y/o imágenes estrechamente relacionadas”.⁹

Felipe Ehrenberg dice: “Hacer libros no es más que la libre posibilidad de liberar los logros de la ocurrencia, de la creatividad: hacer libros es multiplicar”.

Porque: “Un escritor en contra de la opinión popular no escribe libros, un escritor escribe textos”, Ulises Carrión”.

Por lo que entonces tenemos, que un Libro de Artista es un libro hecho e incluso manufacturado por el mismo autor concebido, no se trata de un mero convencionalismo lingüístico, sino la preposición “De” artista, se convierte en una afirmación categórica.

Los Libros de Artistas son Obras de Arte Visual, su principal rasgo de experimentación, ha sido el de yuxtaponer imágenes y textos o palabras, alejándose de las resoluciones estándar a las que ha estado sujeta la imagen por mucho tiempo. Los artistas por medio del libro se encargan de romper esta monótona relación imitándola, parodiándola, creando así una nueva forma de lectura de imágenes y visualización de texto.

Hay algunos ejemplos de Libros de Artistas con exploraciones visuales únicas, razonablemente simples, notablemente complejas y laberínticas y otras que reflejan el mero concepto de “Hacer un Libro”.

El artista busca lo inesperado, lo irrelevante, el desconcierto y el asombro, lo posible y lo imposible, “cada página es diferente...es creada como elemento individual de una estructura (El Libro), en la que tiene una función particular que cumplir”.¹⁰

⁹ Lippard R., Lucy. Nuevas Posibilidades: el Libro de Artista. p. 10.

¹⁰ Carrión, Ulises. El Nuevo Arte de Hacer Libros. p. 4.

El artista es consciente que cada hoja, cada página es una secuencia de espacios y momentos aislados que se ven reforzados hacia la cohesión o desunión por la estructura que transmite la totalidad del autor.

Así, la serie de imágenes mentales, podemos verlas hechas realidad en formatos extraños, con colores, tipografías y pastas, con estructuras que se integran al exterior e interior del libro.

“Cada libro requiere una lectura diferente... el ritmo de la lectura cambia, se apresura, se precipita a menudo, no es necesario leer el libro entero”.¹¹

“Los otros libros tienen una personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie...sus señas anárquicas principian con las fuerzas que lo generan...la cotidianidad circunstancial escrita como nueva poesía...los fragmentos dispersos y desarticulados de una pieza literaria sin género, una personal visión de un paisaje traducido...el otro libro representa la inconformidad”.¹²

El autor o artista, maneja ciertas imágenes mentales que quiere comunicar al mundo o alguna persona en especial y es aquí donde el libro común, no alcanzaría a contener toda la capacidad inventiva de sentimientos y motivaciones que originaron esas imágenes, los signos lingüísticos conocidos no expresan en toda su magnitud esa marea de ideas, por lo que es necesario adecuar otros canales, transformar los signos, cortar, rayar, transcribir, en una palabra, transformar ese espacio dado y reinventarlo.

La inconformidad en distintos sentidos, por una parte, a la pobreza en cuanto a la interacción que ha tenido el libro convencional con el texto y por la otra, el cerco que las galerías tienen hacia los trabajos de jóvenes productores, que ven frustrados sus deseos de dar a conocer su material; estas motivaciones originan un constante

¹¹ Ibid. p. 23.

¹² Renan, Raúl. Los Otros Libros. p. 14.

motor en las artes y en la producción de libros.

¿Cuáles son los antecedentes de este tipo de trabajos? Podemos decir que han existido muchos tipos de libros o prelibros. Pueden ser considerados otros libros: el Corán, al ser escrito por MAHOMA sobre omóplatos de carnero; los libros indúes escritos sobre hojas de palmeras; los libros babilonios y asirios en arcilla; los libros-cinta; los libros de cera; los libros piedra; las pieles de animales.

El palimpsesto es otro libro, con características mágicas, ya que su primera escritura fue borrada con fines prácticos de reutilización del soporte para escribir un nuevo texto. “La acción del tiempo o del aire hacía surgir la antigua escritura, quedando a los ojos del lector un doble texto laberíntico que ofrecía el juego de surgir un hilo de lectura en la maraña del otro”.¹³

2.3 Ejemplos de Libro de Artista.

“Los artistas han experimentado el formato del libro desde la última década de los 50's, no se trata de un medio nuevo, puesto que el libro fue la primera obra técnica mixta y los artistas han sido calígrafos, encuadernadores, fabricantes de papel e iluminadores... Los artistas han descubierto en el libro una forma de diseminar sus ideas visuales”.¹⁴

Esta idea surgió a manera de presente, hacia otros artistas, siendo de vital importancia para el desarrollo de esta iniciativa el correo y el ferrocarril. “Los héroes silenciosos del derrame de ideas futuristas por Rusia, Inglaterra y todas las partes de Europa al comienzo del siglo actual, fueron los ferrocarriles y servicios postales, a través de los cuales y como habían profetizado los futuristas, los artistas estaban eludiendo el sistema de galerías centrado en París”.¹⁵

¹⁴ A. Judith. Obras en Formato de Libro. Renacimiento entre los Artistas Contemporáneos. p. 60.

¹⁵ Wilson, Martha. La Página como Espacio. p. 8.

¹³ Carrión, Ulises. El Nuevo Arte de Hacer Libros. p. 11.

Los ancestros de estos libros como ya se dijo, producto de amistad entre pintores vanguardistas y poetas en Europa, ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su manifiesto en la primera página de "Le Figaro" en 1909.

"La página ha sido utilizada por no pocos individuos y grupos de artistas, como un lugar en el cual exhibir su trabajo".

Los futuristas utilizaban la página como espacio artístico vivo, activo, cambiante. Significaba una alternativa, en contraposición, a la idea de que el arte encontrara su destino final, sepultado en museos.

Marinetti (futurista), utilizó la página como espacio artístico por primera vez, él mismo no se daba cuenta del alcance que tendría la página como difusor en potencia, por este medio se dió el primer paso para hacer asequible el arte a un público de masas, mientras los futuristas rusos comenzaban a ensayar la tipografía y el diseño de libros

futuristas, (dichas innovaciones tipográficas fueron transmitidas rápidamente de un país a otro), lanzaban poco después su propia publicación en forma de revista, titulada "La Cerba" con un tiraje de 20,000 ejemplares, posteriormente, "descubrió que cuatro quintos de sus lectores eran obreros".¹⁶ llegando a un auditorio no artístico, logrando cambiar el aspecto del arte y la cultura en toda Europa y Rusia".

"Hacia 1910, siete años antes de la Revolución, los artistas rusos se encontraban ya diseñando la nueva sociedad mediante su trabajo. El pequeño formato de los libros que producía y el acceso de los artistas a las imprentas, encendieron un movimiento editorial que dió a la luz centenares de obras de libros".¹⁷

Un ejemplo de 1923 es el libro de Lisitzky y Vladimir M, "En voz alta", en donde símbolos externos visuales tenían por objeto localizar

¹⁶ Marinetti. Selected Writings. p. 55-6.

¹⁷ Wilson, Martha. La Página como Espacio. p. 10.

visualmente el poema, la tipografía estaba especialmente concebida para indicar la entonación que debía darse a la lectura del poema.

En la década de los 50's, Dieter Rot publicó un libro-objeto, llamado "Kinderbuch" (libro para niños), compuesto de 28 páginas a distintas planchas, de forma geométrica y cortado en dados, que iba destinado a la diversión de los niños.

Es también un aporte singular la recuperación del espíritu de juego, del aspecto lúdico que posee el hombre, en donde lo atractivo de un libro no es tanto el contenido, el mensaje que nos transmite sus textos, sino la capacidad para jugar, maniobrar, aprender con ese libro-objeto al manipularlo.

Por algunas razones ajenas al Libro de Artista, éste se ha visto en algunos períodos de su existencia sobre estimado, más por el contexto en el que se sitúa que por su valor en sí mismo, separado, quemado; éste a su

vez fue conocido a nivel mundial, codiciado por los coleccionistas, foco de atención y estudio de dicho material, publicado y vendido. Como ejemplo podemos citar a la artista plástica Yoko Ono, artista Flexus que en el año 64 su libro Grape Fruit acapara la atención mundial, gracias a la Asociación Yoko Ono-John Lennon. No es que su obra se demerite con este hecho o "no mereciera semejante popularidad; únicamente, que por primera vez el libro de un artista...tenía acceso a un público masivo a través de la popularidad de dicha música".¹⁸

"La lectura de Ono continúa siendo algo muy visual: el lector puede "ver" las ideas de esta artista con toda claridad".¹⁹

"Otra aventura editorial comienza en 1968: consistente en avisar a los artistas de todas las partes del mundo, que podían enviar sus obras unos a otros por correo". Para

¹⁸ *Ibid.* p. 14.

¹⁹ *Ibidem.* p. 14.

finalmente, ser expuestos como un todo sin importar el autor y la temática.

2.3.1. Que podemos encontrar en un libro de Artista. "Existe una inmensa variedad, tanto en forma como en contenido dentro del medio, algunos libros contienen únicamente palabras y algunas solamente ilustraciones, la mayoría hacen una combinación. El contenido tiene una gama que va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal, de lo serio a lo caprichoso".²⁰

Los nuevos libros han desechado la lírica surrealista y la herencia romántica, han sido antiliterarios e incluso de arte, contribuyendo a valorar el libro como medio del arte visual".²¹

Originarios de los movimientos faovistas, el Libro de Artistas sigue una evolución en cuanto a contenido, se aleja de las fuentes

literarias, se olvida de la colaboración, ya no tiene la función de ilustrar ni de operar como catálogo, ni como portafolio; el libro se torna autónomo, de una pieza, siendo concebido como totalidad.

Durante los turbulentos años 60's y 70's en Norte América, el libro se vislumbra con el espíritu de experimentación y rebelión, discutiendo una nueva forma de arte, entendiendo al libro como un espacio alternativo.

Algunos contenidos que ejemplifican al libro alternativo. "The Big Race de Michael Smith, historia que se desenvuelve entre una serie de fotografías en blanco y negro, acompañadas de cortos textos de diálogos... Smith, es la estrella de este espectáculo y él y los compañeros de su club hacen una carrera de práctica para una competencia, cuyas reglas y propósitos nunca se aclaran, la comedia de errores que resultan, envuelven carteras, bastones de lápices y el curso sólo de una persona que viaja a diario al trabajo y que

²⁰ Tannenbaum, Barbara. El medio es solo una parte... p. 18.

²¹ Lippard R. Lucy. Nuevas posibilidades: el Libro de Artista. p. 10.

termina siendo engañado en el vínculo masculino y carrera de ratas en el mundo de los negocios".²²

Vuderhill en su libro no tiene una relación directa entre el texto y la fotografía, el tema referente a la enfermedad y la muerte, tiene como lazo subjetivo un clima emocional que une vida y muerte, imágenes y palabras unidas a una representación unificada de un corte pequeño de una vida entera, hay numerosos libros de artista, que como el de Vuderhill, dependen de una emoción dominante y/o un clima psicológico para crear eslabones entre retratos y textos. Selley Rice. *Los Libros de Artista como literatura visual*.²³

"Richard Novas y Lawrence Weiner, utilizan instrumentos conceptuales para unificar, aparentemente, imágenes no relacionadas con texto. En "Boiling Coffe" de Novas, el texto consiste en frases garabateadas en cada página: el tamaño de la pura letra da al lector

la impresión de que el protagonista está gritando constantemente. La mayoría de estas frases enfatizadas, simplemente, hacen crónica de actividades urbanas mundanas: el protagonista camina por la cuadra, habla con alguien en la calle, se va a casa, escupe y calienta café, entre otras cosas. Aún entremezclar estas actividades cotidianas, es una invitación de moral... y estas invitaciones se representan por duros, abstractos y expresionistas dibujos negros que rodean texto y fotografías, retratos blanco y negro de hombres y mujeres, obviamente de una cultura diferente a la del protagonista. Yuxtapuestas con los textos garabateados, estos retratos, que al principio parecían que no tenían nada que ver con las palabras, se convierten en más y más intensas, hasta que el narrador, eventualmente, se identifica completamente con uno de los hombres fotografiados, disolviendo los límites entre ellos".²⁴

²² *Ibid.* p. 14.

²³ Rice Shelley. *Los Libros de Artistas...* p. 16.

²⁴ *Ibid.* p. 17.

Como podemos darnos una pequeña idea con estas tres ejemplificaciones, las posibilidades de Libro de Artista son inmensas, dejando brotar todo un caudal de ideas y de motivaciones sobre, en y dentro de los libros alternativos, la capacidad creadora no tiene un freno situado en los convencionalismos de la impresión y/o el formato, y de la secuencia que deba tener para ser comercialmente aceptado.

2.3.3. En México también encontramos Libros de Artista. Los Libros de Artista toman auge entre 1976 y 1983, los críticos la llaman "La Edad de Oro", por que es, en este periodo, cuando con obstinación y energía se ven las más variadas concepciones de estos otros libros, con todas sus consecuencias, son producidas y editadas.

A la sombra de la pequeña prensa que surge al margen de la industria, ven la luz multitud de producciones que llegan a un gran público. "Los conceptos de los editores de los otros libros se oponen al punto de vista que yo

llamo marginal, el del movimiento de la pequeña prensa, que surge, por cierto, al margen de la industria o del editorial y autores independientes"²⁵

La "Máquina Eléctrica", claro ejemplo de las editoriales y autores independientes o alternativos, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre: Carlos Isla, Francisco Hernández, Miguel Flores R. y Raúl Renan.²⁶

En México se publicaron otros libros de gran diversidad, de formato, de contenido, de propósito; hojas sueltas cada una sujeta en uno de sus ángulos por un cordón textil, otro libro que halla su recipiente en una bolsa de mandado, libros-objeto, libros-instalación. Cada una es una idea particular y niega la forma tradicional del libro. Estas posibilidades plantean problemas a la museografía y las salas de consulta, para este nuevo concepto se necesita crear una sala especial para

²⁵ Renan Raúl. Op. Cit. p. 15.

²⁶ Idem. p. 15.

almacenar y exhibir los otros libros, no se puede aplicar el criterio de almacenaje conocido.

Felipe Herenberg tiene un trabajo muy interesante con respecto a impresiones manuales y ediciones caseras; interesado en este proceso desde los nueve años, Felipe no ha dejado de divulgar la magia que tiene su pequeña máquina mimiográfica, con la que se puede hacer un tiraje, una edición desde cualquier lugar donde se encuentre, debido a su relativa sencillez y bajo costo, se puede acceder a difundir ideas sin depender de nadie, más que de uno mismo; con el mimiógrafo, Felipe divulgó sus ideas políticas y sociales, siguiendo sus impulsos, radica en Inglaterra de 1968 a 1974 fundando el colectivo "Polígono", conoce a Richard Kiescher con quien funda "La Beau gest

Libro" -27

Cuando regresa a México, trabaja activamente

en dar a conocer las posibilidades del mimiógrafo, instalando talleres, invitando a actos de impresión masiva, en fin, teniendo una pasión por la impresión de sus propios libros, como él mismo dice "los libros nos tienen", este interés lo lleva a la producción en su aspecto teórico, del manual del editor con huaraches, con información para quienes deseen aprender a imprimir sus propios libros.

En el panorama nacional, la importancia de la impresión independiente, se dejó sentir con los manuscritos estudiantiles del 68, momento que ha dejado huella no sólo por el movimiento social en sí, sino también por las publicaciones que tomaron un papel de información importantísimo dentro de este marco.

Las publicaciones oficiales no tenían que pasar por una ineludible inspección informativa, antes de salir a la venta, como el de las publicaciones independientes, ya que la información era paralizada, minimizada,

transformada o eliminada; la batalla la dió la imprenta rápida, por medio de proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos, la máquina de escribir y el mimiógrafo fueron los elementos principales para la evidenciación de ideas y sobre todo, a la exposición de la campaña de difamación estudiantil que estaba llevando a cabo la gran prensa, la principal publicación fue la Gaceta Universitaria que se imprimió en los talleres gráficos de la U.N.A.M., vocero oficial del Comité Coordinador de Huelgas, las demás publicaciones eran esporádicas y clandestinas, dirigidas a distintos ramales de la sociedad, como prueba de la gran difusión y el gran público interesado en conocer la verdad de los hechos, el gobierno controló la venta de papel a los fabricantes para localizar los focos de trabajo con intención de desaparecerlos. "Es casi como la memoria viva del movimiento del 68, está registrada en hojas mimiográficas..."²⁸

Los periodistas, escritores e impresores, que

se formaron en este período, buscaron más tarde, su expresión en revistas y ediciones de los otros libros".

A continuación algunos grupos de artistas que trabajaron el Libro de Artista:

Felipe Ehrenberg.

Manuel Ayala (miembro del grupo marco).

El no-grupo (Maris Bustamante-Melquiades Herrera-Alfredo Núñez-Rubén Valencia).

Jan Hendrix (holandés).

Marcos Kurtycz (polaco).

Ismael Vargas.

Judith Gutiérrez (Ecuador).

Magali Lara.

El Grupo Marco:

Mauricio Guerrero.

Santiago Rebolledo (Colombiano).

Es innegable el desarrollo acelerado de la técnica en impresión de libros en nuestro país, grandes tirajes, impecables selecciones de color, papeles importados y reducciones drásticas en el tiempo de impresión. Creo

²⁸ Renan. Raúl. Op. Cit. p. 34.

que el libro objeto como lo conocemos, se lo merce; porque ha sido el transmisor de ideas, sembrando el germen de cambio en las sociedades tanto con poca infraestructura, como avanzada; porque sin este tránsito de ideas, las concepciones del hombre sobre su entorno y sobre sí mismo, serían demasiado pobres, localistas o religiosas; con este germen de cambio infiltrado en cada recodo de nuestra sociedad, es predecible la aparición de otro medio de transmisión de ideas, de evocaciones, de realidades dolientes de la mano con la plástica, de la mano con la técnica, que aunados a los elementos ya existentes en cuanto a escritura y lenguaje, terminen por ser un medio idóneo de expresión; en donde imagen y texto se conjugan más allá de una relación simbiótica y pacífica, donde cada uno de estos elementos grite, se refuerce, llame, alabe, se exponga, independientemente, de la otra. Esta aparición vislumbrada, sería el Libro de Artista, libro alternativo, otro libro; es el ejemplo de la sobrevivencia, de las ideas, ante todo, la creatividad y la imaginación tuvieron

que dar un sesgo sobre su ruta, al encontrarla plagada de obstáculos que dificultaban su permanencia y escapando al sistema de galerías, al rígido sistema editorial y a la negación de un cambio favorable. Surge con la ayuda de la prensa rápida, toda una gama de ediciones subterráneas, en donde ven la luz multitud de Libros de Artista, que de otra manera jamás hubieran existido como tales, con esas características propias que les confiere el carácter de únicos. Con este sistema de prensa rápida, el autor se libera de los editores obstinados en corregir el artículo, entendiéndolo como un objeto de compra.

Los artistas plásticos difunden su trabajo sin límites, a las personas interesadas en ellos y no precisamente marcados por la fama que hay detrás. El Libro de Artista, representa una alternativa plástica rompiendo la concepción que las galerías tienen de una obra artística. Imprimen sus trabajos libremente y se independizan de los sistemas que designan quien si es digno de entrar a sus prensas y quien no, demostrando que el

trabajo creativo prevalece aún en contra de momento creativo, con la capacidad de todas las negaciones, es así que para mí el reproducción y transmisión de sus ideas, con hombre se reencuentra a sí mismo en el o sin apoyo de grandes grupos editoriales.

CAPITULO III

3. BARCO DE PAPEL.

3.1 El Libro como expresión plástica.

Como se mencionó anteriormente, el Libro de Artista abre las posibilidades de creación, significa en la mayoría de los casos, una creatividad bajo el brazo, portátil, que no necesita de una infraestructura (galerías, museógrafos, instituciones, selecciones, etcétera), que puede ser expuesta y compartida en cualquier momento, con la personal opinión de que fueron hechos para ser compartidos.

Al margen de toda esta portabilidad, el libro nos permite tener un diálogo interno, una búsqueda del verdadero yo, un encuentro, tal vez, no tan grato de lo que ahí se refleja o el constatar quizá, que aquel espíritu de niño o niña sigue presente, generando preguntas y respuestas desde su óptima lúdica y de asombro.

Vernos expuestos ante las críticas y juicios,

porque al fin y al cabo, eso es el trabajo, una exposición, una vulnerabilidad ante los demás y a pesar "de", seguir seguros.

Entonces el libro es un vehículo para obtener, para encontrar, para decifrar.

Esta conclusión es la que me ha dado la posibilidad de un diálogo con Nicolás Guillén, mismo que no hubiera podido ser de otra manera; muere el 17 de julio de 1989 a los 87 años, en la Habana, Cuba.

A pesar de ello se tienen los canales para entrar en contacto, para coincidir, para recordar, de plantear interrogantes, de compartir danzas, sones, climas.

Considero tener mucho en común con Nicolás Guillén, de ahí que no es tan azarosa la elección de la obra de Guillén y la elaboración de un Libro de Artista.

Sus preocupaciones sociales y el fino humor con que las aborda, le dan una atmósfera de

esperanza ciega en el género humano.

Su ojo descriptor de las situaciones trascendentes que forman parte de las conductas de la gente, en cualquier parte del mundo.

Los ritmos poseedores de encantos y de misterios bajo un sol a plomo, acompañado de un son sabrozón, un clima acogedor y la humilde opinión de la autora, tratan de alcanzar el pensamiento de Guillén, por medio de gráficas, textos y caligrafías.

3.1.1. El tema y su ordenación. La poesía de Nicolás está dividida por periodos de intensa actividad, que bajo diversos títulos dan una idea general de cada libro, algunas ediciones siguen esta misma ordenación cronológica, otras ediciones dan mayor importancia a la ordenación temática (por ejemplo: poemas mulatos, poemas de amor, etcétera.).

En este trabajo he querido respetar la cronología del año de aparición de cada título,

por lo que este viaje se inicia en 1930 con la publicación de "motivos del son", del cual se toma el poema: "mulata"; en estos primeros trabajos se denota la preocupación que llenaba la mente de Nicolás Guillén.

La identidad negra no acaba de tomar su sitio aún, tras años de intentos malogrados de ser incluidos en la cultura, todavía eran objetos de discriminación de un evidenciado desprecio de costumbres, creencias y tradiciones, y que sin embargo, contradictoriamente, se encontraban enraizados en toda manifestación artística, cultural y religiosa de la isla; encontramos una nota en el libro herencia clásica que hace referencia a este hecho "en el período comprendido entre 1940 y 1960, el pueblo cubano -a falta de otros remedios para solucionar grandes problemas sociales y humanos- se aferró a una devoción nada ortodoxa, que fundaba su práctica en el uso de las milagrosas cualidades atribuidas a las oraciones populares: la de la Santísima Virgen de la Caridad, del Cobre, para el Parto, la de la Herradura para prosperar en los

negocios, la de San Luis Beltrán contra el mal de ojo, la de Santa Martha para el mal de amores...Acaso versiones contemporáneas de aquellos conjuros utilizados en el siglo XVII por los pobladores de Remedios, en sus tenaces luchas contra las tretas de Lucifer".²⁹

Como podemos observar, aún hoy las creencias expresadas en la santería y los temores a desencadenar la furia de las fuerzas ocultas, forma parte de la cultura.

En 1931, se conoce songoro cosongo, de donde fueron seleccionados los poemas: velorio de papá montero y canto negro.

En 1934 West Indies Ltd. del cual se tomó: sensemayá. Guillén denuncia las injusticias y los desarraigos más allá de sus fronteras, encuentra puntos de coincidencia de orígenes, esperanzas de vida; escribe y muestra, evidencia la opresión de el negro americano, del negro del continente, que siendo distintos comparten el mismo origen.

De 1937 es "canto para soldados y sones para turistas". En este trabajo evidencia los males necesarios por los que pasa su país (según opiniones del exterior), en donde deben entregar lo mejor de sí a estos visitantes en busca de paraísos y diversiones, sin que se den cuenta del drama en que viven estos servidores de turistas.

En "cantos para soldados", hace un llamado para aquellos que sirven y ejecutan órdenes de extraños, los que mandan matanzas justificadas en "bien" del orden establecido y donde las víctimas no son más que los tíos o los abuelos, los primos e incluso, los padres del mismo tirador; en conclusión, su propia gran familia, en este canto espera que los soldados se den cuenta primero a quien pertenecen, si yo soy tú, lo mismo que tú eres yo... ¡desde abajo has de tirar, si no me quieres herir!

Del mismo año: poema en cuatro angustias y una esperanza. Guillén observa en España que no sólo su gente, su raza, es víctima de

²⁹ Del Río, Zaida. HerenciaClásica. Presentación.

injusticias y opresiones, hambres y miserias, que lo mismo ocurre en latitudes tan lejanas como España, por lo que extiende sus cantos por aquellos grupos que padecen las mismas dolencias que su raza.

De 1947 es el "son entero", la preocupación sigue existiendo, pero deja paso a la sonoridad interna, del juego de palabras en la estructura, retoma los mitos y motivos coloquiales, se siente y se deja sentir antillano.

De 1958 es la "paloma de vuelo popular" de donde tomamos", un largo lagarto verde, en su primera estrofa.

De 1964 "tengo" se toma: a la Virgen de la Caridad.

De el gran zoc de 1965 "tonton macoute".

De 1972 es la "rueda dentada" y el "diario que adiaro" del mismo año.

Y finalmente de 1947 de el "son entero", anteriormente citado, se toma: un son para niños antillanos, de donde proviene el título del libro de Artista: Barco de Papel, se condensa la resultante de dos fuentes distintas que al paso de los años se han vuelto una, la europea y la africana, teniendo como cita de encuentro el Caribe. Trabajo lleno de optimismo, que señala las realidades del enlace de sangres y culturas.

Se interpretan ocho poemas de Nicolás Guillén, el criterio de selección es el siguiente:

- Aquellos que denotaran un ritmo claramente marcado por repeticiones o jitanjáforas.
- Los trabajos que hablaran directamente del hombre cubano y su problemática.
- La ingenuidad expresada.
- El lenguaje del negro y del mulato.

La ordenación se debe estrictamente al año de publicación.

Se hará una transcripción completa de los poemas en cuestión, ya que en libro Barco de Papel, aparecen solamente fragmentos alucivos al grabado y a los textos, síntesis del color y las estructuras.

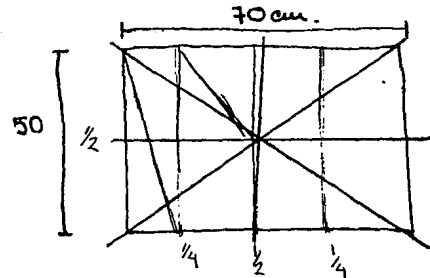
Color utilizado y estructura.

ESTRUCTURAS Y TEXTOS:

- | | |
|---------------------------------|--------|
| 1. Mulata | (1930) |
| 2. Canto Negro | (1931) |
| 3. Velorio de Papá Montero | (1931) |
| 4. Senselmayá | (1934) |
| 5. Un Son para niños Antillanos | (1947) |
| 6. Un largo lagarto verde | (1958) |
| 7. A la Virgen de la Caridad | (1964) |
| 8. Tonton Maccoute | (1967) |

3.1.2 Estructuras.

- Mulata:



Estructura básica:

Proyectando líneas de tensión más la división de $2/4$.

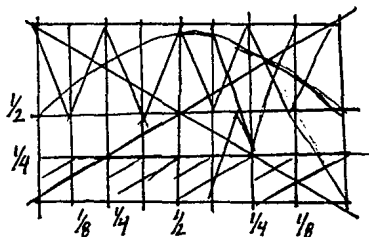
2 partes iguales del ancho y partes iguales del largo.

Color: Intaglio-castaño.

Rodillo duro: tinta dura. sepia.

Rodillo blando: tinta fluida, naranja con tinte amarillo.

2. Canto Negro:



Estructura básica:

Proyectando líneas de tensión, división del formato en $2/4$.

Los ritmos internos se obtienen subdividiendo la estructura básica, con divisiones rítmicas apoyadas en $4/8$.

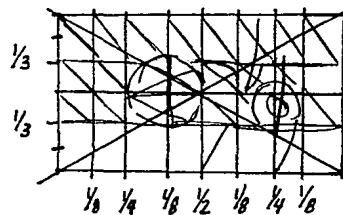
Utilización de zonas bloqueadas:

Intaglio: azul pavo, con tinte negro.

Rodillo duro: tinta fluida naranja.

Rodillo blando: tinta dura, amarillo.

3. Velorio de Papá Montero:



Estructura básica:

Líneas de tensión, división del plano en $6/8$.

6 partes iguales el ancho por

8 partes iguales el largo.

Los ritmos internos se obtienen dividiendo transversalmente cada uno de los segmentos resultantes de la división de $3/8$.

El diámetro del sol es la resultante de la división de la mitad de un cuarto.

Intaglio: blanco con tinte azul.

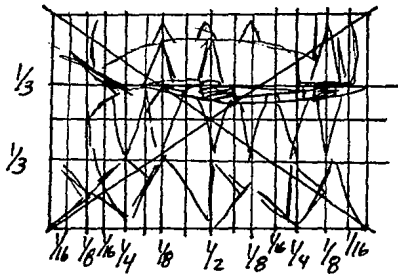
Rodillo blando: naranja (luna y sol a doble

intaglio)

rodillo duro: violeta (púrpura).

4. Sensemayá:

5. Un son para niños antillanos:



Estructura básica:

Líneas de tensión, división en 6/8.

Ritmo interno:

A partir de la estructura básica se subdivide en /16vos., y se comienza a jugar con las posibilidades, obteniendo ritmos dominantes y subordinados.

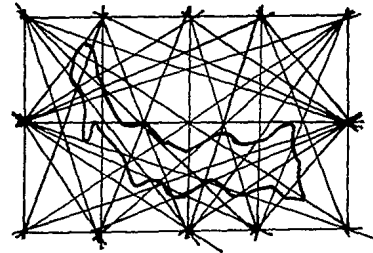
Color: utilización de bloqueo por zonas.

Intaglio: naranja brillante.

Rodillo blando: rojo con tinte negro, tinta fluida.

Rodillo duro: violeta tinte duro.

6. Un largo lagarto verde.



Estructura básica:

Líneas de tensión, división del plano en 2/4.

Proyección de cada ángulo hacia las demás divisiones del plano.

Intaglio: verde grisaseo.

Rodillo duro: azul pavo, tinte negro, tinta fluida.

Rodillo blando: naranja con tinte negro, tinta dura.

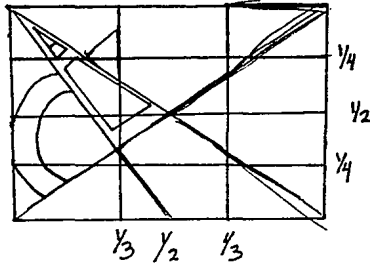
Intaglio: azul plano con tinte negro

Rodillo duro: naranja.

Rodillo blando: amarillo.

7. A la Virgen de la Caridad:

8. Tonton Macoute.

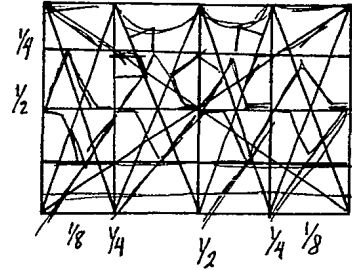


Estructura básica:

Proyección de líneas de tensión, división del plano en 2/4.

Ritmos internos, se apoya la altura en una sub-división de 3 partes iguales. Para obtener los ritmos dominantes.

Utilización por zonas de bloqueo.



Estructura básica:

Proyección líneas de tensión, división del plano en 2/4.

Ritmos internos obtenidos a partir de la sub-división de cuartos longitudinalmente.

Intaglio: verde con mediana intensidad.

Rodillo duro: castaño, tinta dura.

Rodillo blando: blanco con tinte amarillo, tinta fluida.

la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!

3.1.3. Textos

MULATA

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fijate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

Tanto tren con tu cueppo,
tanto tren;
tanto tren con tu boca,
Tanto tren;
tanto tren con tu sojo,
tanto tren.

Si tú supiera, mulata,

MAJAS NEGRAS.

El vestido y atavío de las negras y mulatas es tan lascivo, y sus ademanes y donaire tan embelesadores, que hay muchos españoles, aun entre los de la primera clase, que por ellas dejan a sus mujeres. Llevan de ordinario una saya de seda o de indiana finísima recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro y con caídas que les bajan por detrás y por delante hasta el ribete de la basquiña. Sus camisolas son como justillos, tienen sus faldetas, pero no mangas, y se las atan con lazos de oro o de plata. Las de mayor nombradía usan ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas. Las mangas son de rico lienzo de Holanda o de la China, muy anchas, abiertas por la extremidad, con bordados; unas de sedas de colores, y otras de seda de colores, y otras de seda, oro y plata,

largas hasta el suelo. El tocado de sus cabellos, o más bien de sus gudejas, es una escofieta de infinitas labores, y sobre la escofieta se ponen una redcilla de seda, atada con una hermosa cinta de oro, de plata o, de seda que cruza por encima de la frente, y en la cual se leen algunas letras bordadas que dicen versos o cualquier pensamiento de amor. Cúbrense el pecho con una pañoleta muy fina que se prenden en lo alto del cuello a guisa del rebocillo, y cuando salen de casa añaden a su atavío una mantilla de limón o cambrai, orlada de una randa muy ancha o de encajes; algunas la llevan en los hombros, otras en la cabeza; pero todas cuidan de que no les pase de la cintura y les impida lucir el talle y la cadera. Hay varias majas que se echan la mantilla al hombro, pasándose una punta por el brazo derecho y tirándose la otra al hombro izquierdo, para tener libres las mangas y andar con mejor garbo, pero se encuentran otras en la calle que, en lugar de mantilla, se sirven de una rica saya de seda, de la cual se echan parte al hombro izquierdo y parte sostienen con la mano derecha, teniendo más

trazas de jayanes atolondrados que de muchachas honradas. Sus zapatos son muy altos y con muchas suelas, guarnecidas por fuera de un borde de plata, clavado con tachuelitas del mismo metal que tienen la cabeza muy ancha. La mayor parte de esas mozas son esclavas, o lo han sido antes, y el amor les ha dado la libertad para encadenar las almas y sujetarlas al yugo del pecado y del demonio.

Thomas Gage, 1648.

Texto de la revista Artes de México p. 54, en Majas Negras, se hace mención a la sensualidad que poseían las mujeres negras y mulatas, los párrafos entreveran al poema Mulata redondeando la información.

CANTO NEGRO

¡Yambambó, yambambé!
 Repica el congo solongo,
 repica el negro bien negro;
 congo solongo del Songo
 baila yambó sobre un pie.

Mamatomba
 serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
 el negro se ajuma y canta,
 el negro canta y se va.
 Acuememe, serembó,
 aé;
 yambó,
 aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
 tamba del negro que tumba;
 tumba del negro, caramba,
 caramba, que el negro tumba:
 ¡yamba, yambó, yambambé!

¡Cubano!, pero, ¿qué es un cubano? Se lo pregunté a Nicolás Guillén, el gran poeta, cuando Fidel reivindicó por primera vez la filiación "latino-africana" en vez de la tradicional de "latinoamericano". ¿Se justifica eso?

"Es absolutamente correcto, -respondió Guillén-. Los cubanos son casi exclusivamente una mezcla de descendientes de conquistadores españoles y sus esclavos africanos. Nuestra música, nuestra alimentación, nuestras danzas, nuestro temperamento, nuestra cultura son fruto de la fusión de estas dos culturas. Es la base de mi poesía. Somos un país de mestizos. Como yo..."

Texto tomado de Cuadernos del Tercer Mundo (México, 1977). En Canto Negro se observan los recursos fonéticos negroides y jitanjáforas, elementos presentes en la cultura resultante de las fusiones afro-españolas.

VELORIO DE PAPA MONTERO

Quemaste la madrugada
 con fuego de tu guitarra:
 Zumo de caña en la jícara
 de tu carne prieta y viva,
 bajo luna muerta y blanca.

El son te salió redondo
 y mulato, como un nispero.

Bebedor de trago largo,
 garguero de hoja de lata,
 en mar de ron barco suelto,
 jinete de la cumbancha:
 ¿Qué vas a hacer con la noche,
 si ya no podrás tomártela,
 ni qué vena te dará
 la sangre que te hace falta,
 si se te fue por el caño
 negro de la puñalada?

¡Ahora sí que te rompieron,
 Papá Montero!

En el solar te esperaban,
 pero te trajeron muerto;
 fue bronca de jaladera,
 pero te trajeron muerto;
 dicen que él era tu ecobio,
 pero te trajeron muerto;
 el hierro no apareció,
 pero te trajeron muerto.

Ya se acabó Baldomero:
 ¡Zumba, canalla y rumbero!

Sólo dos velas están
 quemando un poco de sombra;
 para tu pequeña muerte
 con esas dos velas sobra.
 Y aún te alumbran, más que velas,
 la camisa colorada
 que iluminó tus canciones,
 la prieta sal de tus sonos
 y tu melena planchada.

¡Ahora sí que te rompieron,
 Papá Montero!

Hoy amaneció la luna
 en el patio de mi casa;
 de filo cayó en la tierra
 y allí se quedó clavada.
 Los muchachos la cogieron
 para lavarle la cara,
 y yo la traje esta noche
 y te la puse de almohada.

FIESTA PROFANA.

En las fiestas de La Frailesca se rezaba en la iglesia con la presencia de todos: españoles, criollos, mestizos, indios, negros y los primeros mulatos que empezamos a conocer con gran curiosidad. Se hacían procesiones solemnes bajo un sol que brillantaba los lomos de las negras quienes de pronto, no obste la mirada dura de los frailes, iniciaban una cierta cadencia, una peculiar manera de mover los pies, de oscilar las pantorrillas, de hacer vivir los muslos, transformando el solemne paso de la procesión en un creciente ritmo, chancleteando, arrollando, sonando las palmas de las manos y moviendo las nalgas

hasta que...

-Basta, bastardos- aullaban los frailes, y los caporales paraban los bailes con palabrotas hediondas, no obstante la augusta presencia de santa Catarina, patrona de esas tierras.

No todas las procesiones acababan en chicote: después de volver la imagen a su altar se armaban los convivios. Los frailes y los señores pasaban a los salones comedores de las casas grandes a beber vinos de España y probar las viandas preparadas por un verdadero ejército de cocineras, pinches, galopinas y saleras febrilmente atareadas. Los criollos y los mestizos de mejor ver se juntaban en mesas para devorar comida grande y atiborrarse de aguardiente de caña añejado con pechugas de codorniz. Los mestizos más atrasados en el color fraternizábamos con los indios y algunos mulatos en tapescos improvisados con tablones, donde circulaban tamales inagotables y cántaros de chicha.

De los salones del vino se desprendían clavicordios y violines, de las mesas del aguardiente venían bravíos sonos de guitarras

y vihuelas. De los tablonos de la chicha salían retumbando el tamborcillo y la flauta de caña, tambor y pito que decimos, y a veces, en la borrachera, la guitarra tiraba las ya débiles fronteras de las castas y derramaba sonos encima de la tamalada.

Los negros por su parte asaban a la púa un peligüey sobre las brasas, preparaban yucas y boniatos, armaban las marimbas, bebían un licor nacido del tronco de una palma, dulce y pegador, taberna que la llaman, y poco a poco la noche se llenaba de ritmos y tambores y alegría y cachondeces que tanta falta hacían por estas tierras nuestras...

De la marimba al son
Eraclio Zepeda

Texto tomado de la revista Artes de México p. 57, donde se patentiza en su primer párrafo, la naturalidad y espontaneidad con la que surgía el ritmo singular de la raza negra. Motivo por el cual se seleccionó el párrafo para entretenerlo a la última estrofa de Velorio de Papá Montero, en el cual nos

muestra una ternura y una calma después de los violentos sucesos que su agobio desencadenó ñañigo de la Secta Apakuá.

SENSEMAYA.

Canto para matar una culebra

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
 ¡Dale ya!
 ¡No le des con el pie, que te muerde,
 no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
 sensemayá.
 Sensemayá, con sus ojos,
 sensemayá.

Sensemayá, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su boca,
 sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
 la culebra muerta no puede silbar,
 no puede caminar,
 no puede correr.
 La culebra muerta no puede mirar,
 La culebra muerta no puede beber,
 no puede respirar,
 no puede morder.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, no se mueve...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe-bombe-mayombé!
 Sensemayá, se murió.

ENCUENTRO CON "LAS MABOAS".

Los llanos de Camagüey, casi despoblados se caracterizaron en épocas anteriores a nuestra Revolución por los extensos latifundios en posesión de unos criollos y de ricas compañías norteamericanas.

La falsificación de documentos, el apoyo de las Companys, así como la complicidad de gobernantes sometidos a los grandes intereses particulares de nacionales y extranjeros hacían frecuente el desalojo en Cuba. El montuno levantaba su bohío, removía la tierra y sembraba la planta, criaba animales y dejaba sus energías en el surco, día a día para que su familia no muriese de hambre. Y de pronto

se aparecía el mayoral del Administrador; o la guardia rural; o el grupo de foreajidos armados por el amo. El campesino era lanzado al camino real con su mujer y sus hijos. Era lanzado brutalmente a la más espantosa miseria. Y su pedazo de tierra, la que él trabajaba y por eso le pertenecía, pasaba a sumar la extensión del ya poderoso latifundio.

Texto de la revista Este País p. 12. En Sensemayá, se entrelazan poema y texto, buscando analogías entre las "companys" y la culebra, la mordedura y los latifundios, su muerte y el mejoramiento social.

UN SON PARA NIÑOS ANTILLANOS

Por el Mar de las Antillas
anda un barco de papel:
Anda y anda el barco barco,
sin timonel.

De la Habana a Portobelo,
de Jamaica a Trinidad,
anda y anda el barco barco,

sin capitán.

Una negra va en la popa
va en la proa un español:
Anda y anda el barco barco,
con ellos dos.

Pasan islas, islas, islas,
muchas islas, siempre más;
anda y anda el barco barco,
sin descansar.

Un cañón de chocolate
contra el barco disparó,
y un cañón de azúcar, azúcar,
le contestó.

¡Ay, mi barco marinero,
con su caso de papel!
¡Ay, mi barco negro y blanco
sin timonel!

Allá va la negra negra,
junto junto al español;
anda y anda el barco barco
con ellos dos.

UN LARGO LAGARTO VERDE

Por el Mar de las Antillas
 (que también Caribe llaman)
 batida por olas duras
 y ornada de spumas blandas,
 bajo el sol que la persigue
 y el viento que la rechaza
 cantando a lágrima viva
 navega Cuba en su mapa:
 Un largo lagarto verde,
 con ojos de piedra y agua.

Alta corona de azúcar
 le tejen agudas cañas;
 no por coronada libre,
 sí de su corona esclava:
 Reina del manto hacia fuera,
 del manto adentro, vasalla,
 triste como la más triste
 navega Cuba en su mapa:
 Un largo lagarto verde,
 con ojos de piedra y agua.

Junto a la orilla del mar,
 tú que están en fija guardia,
 fijate, guardián marino,
 en la punta de las lanzas
 y en el trueno de las olas
 y en el grito de las llamas
 y en el lagarto despierto
 sacar las uñas del mapa:
 Un largo lagarto verde,
 con ojos de piedra y agua.

“...Y la anexión, en último resultado no sería anexión, sino absorción de Cuba por los Estados Unidos.

Verdad es, que la isla geográficamente considerada, no desaparecería del grupo de las Antillas, pero yo quisiera que, si Cuba se separase por cualquier evento del trono al que pertenece, siempre quedase para los cubanos y no para una raza extranjera”.

Texto tomado de el Libro Cuba: Cultura, Estado y Revolución (México, 1984). Se añan texto y poema, realizado con visión poética, que

plantean temores del pueblo cubano.

A LA VIRGEN DE LA CARIDAD

Virgen de la Caridad,
que desde un peñón de cobre
esperanza das al pobre
y al rico seguridad.

En tu criolla bondad,
¡oh madre!, siempre creí,
por eso pido de ti
que si esa bondad me alcanza
des al rico la esperanza,
la seguridad a mí.

Juan Indio, Juan Negro y Juan Blanco, los tres humildes buscadores de sal, que en medio de una tormenta en la bahía de Nipe, vislumbraron en 1604 o 1605 un madero tallado, que luego fue convertido en la llamada Virgen de la Caridad del Cobre, en la que los negros esclavos vieron a Oshún la furiosa diosa pagana de las aguas, del amor y la felicidad, mientras que para los españoles fue una réplica de la Virgen María.

Texto tomado de el Libro Cuba: Cultura, Estado y Revolución (México, 1984).

En texto y poema se conjugan la visión católica y la deidad africana de Oshún (diosa de las aguas dulces). Dando origen a la religión de la santería, producto del sincretismo entre lo africano y lo católico.

TONTON Y MACOUTE

Cánido
numeroso en Haití bajo la Era
Cuadrúpeda.
Ejemplar
hallado en el corral presidencial
junto a las ruinas
silvestres de palacio,
(Port-au-Prince)

Perdió la pata izquierda de un balazo
frente al Champ de Mars
en un tumulto popular.

Morirá en breves días
a causa de la herida de machete
que le hunde el frontal.

Se le está preparando una vitrina
en el museo de historia natural.

3.3 Descripción de el libro: Barco de Papel.

Barco de papel presenta una encuadernación de madera barnizada de encino americano, siendo las medias de portada 65x85 cm. y extendido de 130x85 cm. La portada expone una incrustación central del grabado en madera que le da nombre al libro.

La portadilla con las dimensiones de 130x85 cm. muestra: el título Barco de Papel, el nombre de el poeta y el nombre de la autora, a manera de crucigrama, entrelazando nombres e ideas.

Las páginas siguientes contienen, básicamente: título, texto entrelazado al poema y gráfica.

Entelado por las dos caras internas de la portada y con yutina, el cuerpo del cuadernillo de las 19 páginas, estará cosido a los soportes que serán entelados de una pieza corrida a las portadas. El libro lo conforman ocho grabados, con igual número de poemas y textos. Las páginas nones corresponden a los poemas/textos y las páginas pares al grabado. Cada grabado tendrá en su reverso la página con el poema/texto correspondiente a la próxima estampa.

Pegados uno al otro de manera indirecta, con la finalidad de no dañar la estampa involuntariamente con los adhesivos actuales, se recurrió a los pegamentos naturales que no dañen la impresión con el paso del tiempo a consecuencia del almacenaje y la humedad.

Se entrelazaron las líneas de poemas y de textos, basándose en la idea de los palimpsestos, escritos antiguos sobre piel o pergamino, que eran reutilizados "borrando" la escritura anterior rascando la superficie por efecto de la acción del tiempo, la antigua

escritura resurgía mezclándose con la nueva, conformándose una lectura laberíntica y de difícil delimitación una de otra, teniendo incluso algunas veces, atributos mágicos.

Tomando el ritmo $2/4$, se divide la plancha en dos partes de los ancho por cuatro de largo, proyectando líneas de tensión, hacia cada ángulo del soporte y al nacimiento de cada línea virtual, ejemplo:

Tomando como base esta idea, se da un sesgo, intercalando una línea de cada fuente (poema/texto) sin que ninguno pierda su sentido y pudiéndose leer por separado cada una de ellas, se persigue con esto, el obtener una atmósfera que rodee, que envuelva el contexto del poema ese que se deja entrever y que de manera personal, se interpretan las situaciones sociales, culturales, religiosas y políticas que influyen en Nicolás, las que impregnan mente y corazón.

$2/4$

el mismo proceso es para el ritmo de $6/8$.

Disposición estructural: las gráficas tienen una conexión directa con cada trabajo poético, con sus ritmos, con sus temas, con sus tonos sentimentales. La mayoría basados en ritmos de $2/4$ y $6/8$ que nos dan como consecuencia, una estructura determinada, la cual sirve de base para el posterior desarrollo de la imagen.

De esta manera, se comienza a estructurar el trabajo gráfico y a la vez se relaciona con la estructura poética exterior; cada poema posee un ritmo interno delimitado, por el uso de las repeticiones, las onomatopeyas, las jitanjáforas,³⁰ etcétera. Se observa el ritmo, la musicalidad y se traslada al soporte, tratando de conservar la cadencia, el contrapunto, la velocidad del desarrollo del tema poético.

De esto se desprenden tres aspectos importantes en la obra gráfica que dirigen la realización:

- Uno: La estructura es delimitada por los ritmos 2/4 o 6/8 que equivalen al metro versificado del tetrasílabo y octasílabo.³¹
- Dos: El tema de cada poema en particular: Mulata, Velorio de Papá Montero, la Virgen de la Caridad, etcétera.

Tres: El ritmo interno de cada poema, independientemente de si es tetra u octasílabo, ejemplo:

¡Ohé, nené!

¡Ohé, nené!

adombe gangá mondé,

adombe.

Candombe del baquiné,

Candombe.

(L. Palés Matos; Falsa canción de baquiné).

(Como se observa en esta poesía de Palés, los acentos son los que nos marcan la velocidad de lectura, lo mismo que las repeticiones de palabras y de letras).

En el tema interno entran en juego los siguientes elementos:

- Repeticiones.
- Uso de onomatopeyas.
- Uso de jitanjáforas.

El gusto por el ritmo puro, por la estructura rítmica en sí, se observa como característica

³⁰ Mansour, Mónica. Op. Cit. p. 159.

³¹ Ibid. p. 148.

de la poesía negrista. ³²

“El ritmo, fundamentalmente, es la disposición repetitiva de ciertos elementos, ya sea de los acentos o simplemente de ciertos sonidos (aliteración y rima) o, en forma más amplia, de palabras, verbos o estrofas completas... Estas formas fueron muy utilizadas en la poesía negrista para lograr el sentido percetivo de la música afroamericana”. ³³

Entonces, las repeticiones se utilizan para acentuar un ritmo determinado, que puede ir, desde una palabra hasta una estrofa, que sirvan para redondear la estructura del poema como unidad, ejemplos:

Dorón dorando,
mi negro canta,
y está llorando.

Dorón dorando,
ni yo me alquilo,
ni yo me vendo

(N. Guillén: Barlovento, 3)

¡Tun, tun!
¿Quién es?
una rosa y un
clavel...
¡abre la muralla!
¡Tun, tun!
¿Quién es?
el sable del
coronel...
¡cierra la muralla!

(La Muralla)

El uso de la jitanjáfora -término acuñado por Alfonso Reyes, a partir de un poema de Mariano Brull-. Se observa frecuentemente en la poesía negrista como recurso literario, con la finalidad de sentir la musicalidad de una palabra en sí, se define a la jitanjáfora

³² Mansour, Mónica. Op. Cit. p. 150.

³³ Ibid. p. 153.

como: vocablo inexistente en la lengua española, que únicamente tiene un sentido rítmico y onomatopéyico: su significado no es más que su sonido, ejemplos:

tierno glú-glú de la ele,
 ele espiral del glú-glú,
 el gloriglolo aletear:
 palma, clarín, ola, abril...
 clarín.

(poema de la ele)

Ayícana con ácana,
 con ácana:
 ay, ácana con ácana.
 (ácana: N. Guillén).

La onomatopeya encierra también un ritmo, un gusto por pronunciar las vocales o consonantes que nos alargan o acortan la poesía en cuestión, nos modifica la velocidad para ser leído, ofrece un estímulo al oído y a la imaginación y se transmite el ritmo de las danzas con el sonido particular de un instrumento, ejemplo:

zamba, mamá, la rumba y tambó
 mabimba, mabomba, mabomba y bombó
 se acabó la rumba, con-con-co-mabó
 pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, pa-ca, ram-pam-
 pam
 las maracas.

(La rumba: J.Z. Tallet).

Las consonantes en compañía de otras consonantes y vocales, delimitan una velocidad mayor o menor (según sea el caso) al ser leídas, ejemplos:

¡Yambambó, yambambé!...
 Saiga el mulato...

Esto se debe a que se explota muy bien el sonido individual de cada letra, no es lo mismo pronunciar una a, que una t, una al, que una at, hay sonidos largos naturales y existen otros que de alargar el sonido resultan forzados y de igual manera, entrecortados. Todo esto nos delimita la rapidez de lectura y entonación.

Tomando en cuenta todos estos elementos, tenemos que la estructura estrófica tetrasilábica y octasilábica, nos dan un ritmo inicial, ritmo que se origina en la poesía española con los romancillos y seguidillas.³⁴ A éste se suman elementos que enriquecen el ritmo base o primario: repeticiones, jitanjáforas, onomatopeyas, que nos dan como resultado una yuxtaposición y enriquecimiento al ritmo inicial, dándole su característica a la poesía negrista, con ritmos asincopados, de pie quebrado, sones, rumbas, etcétera.

Son pues, todos estos elementos, lo que forman parte de la estructura de la obra gráfica, con ritmos tomados de la estructura estrófica y trasladados a estructuras geométricas; y de la estructura interna traducida en ritmos, planos, líneas, etcétera, los que dan agilidad a las gráficas.

Cédula:
 Libro de Artista: Barco de Papel.
 Técnica: Mixta, madera, gráfica, caligrafía, tela, fragmentos de poemas y textos.
 Medidas: Portada 65x86 cm. extendido 130x86cm.
 Año: 1994.
 Autor: Guillen/Seceña.
 Gráficas: Color.
 Técnica: Roll-up, doble intaglio, bloqueados, collagrasfias.

3.3.2 Roll-up. El Roll-up es una técnica relativamente nueva que se desarrolla en la primera mitad de la década del treinta, interesados en la investigación plástica, W. Hayter y Krisna Reedy entre otros, fundan en 1932 en norteamérica, un taller de investigación que posteriormente, mudan a París donde toma el nombre de "Atelier 17".

En el "taller" se desarrolla la técnica del Roll-up o entintado simultáneo, que consiste

³⁴ Mansour, Mónica. Op. Cit. p. 160.

básicamente, en aprovechar las diferencias de niveles de una placa de metal (zinc) y con la aplicación de tres tintas distintas obtener un sinúmero de valores tonales resultante de los distintos porcentajes de mezcla entre dos y/o tres tintas.

Con lo que podemos obtener cuatro combinaciones distintas sin contar con los tres colores del principio, lo que nos da siete posibilidades, si a esto aunamos las variables de tono, valor e intensidad, entonces tenemos la posibilidad de obtener una infinidad de resultados cromáticos.

Esta técnica se basa en la viscosidad de las tintas y la capacidad absorbente del papel 100% algodón para impresión.

La viscosidad se refiere a los aglutinantes que posee cada color por la naturaleza de elaboración, por ejemplo: el color amarillo presenta mayor ductibilidad (hace hilo fino al descolgarse de la espátula), en cambio un color azul, presenta un cuerpo compacto.

Para la elaboración de un trabajo con calidad, se deberán distribuir los diferentes grados de viscosidad entre las tres tintas a utilizar, según nuestros objetivos en los resultados a color se acondicionan las tintas para: intaglio (dentro de), rodillo duro y rodillo blando.

Ya previsto lo anterior, se procede a la preparación de las tintas, cada una de ellas dependiendo de su uso tendrá características particulares.

El intaglio cubre la mayor parte o la totalidad de una plancha al entintarse el hueco, por lo que nos puede dar el tono general de la obra.

Su consistencia compacta debe de tener un grado mayor a las otras dos tintas, se prepara con un aglutinante (carbonato de calcio) y vaselina, de manera que al recogerla con la espátula ésta permanezca en su lugar sin caer a la mesa.

La tinta para el rodillo duro deberá contener aglutinante y unas cuantas gotas de aceite, de

manera que la tinta tenga un cuerpo dúctil y suavemente escurra de la espátula.

La tercera y última tinta que pertenece al rodillo blando, deberá contener aceite únicamente, por lo que al recogerla con la espátula deberá caer rápidamente haciendo hilo grueso.

Todas estas preparaciones tienen como objetivo final, el propiciar la penetración en los distintos niveles del papel por la diferencia de viscosidades, si utilizáramos las tres tintas con las mismas saturaciones, ya sea de aceite, vaselina o aglutinante, tendríamos como resultado la saturación de un mismo nivel de absorbencia del papel, lo que ocasionaría una impresión saturada en algunos lugares e impresisa en otros, porque las demás tintas no podrían fijarse al papel al estar un poro saturado, impidiendo el desplazamiento a otro nivel.

ENTINTADOS: El intaglio (la tinta más compacta y dura), se esparce por la placa

grabada con ayuda de una goma de hule para su mejor distribución, concluyendo el entintado con ayuda del dedo pulgar, pasándolo por toda la superficie, destruyendo posibles burbujas de aire que impidan el contacto de la tinta con el soporte ocasionando una "calva".

Se procede a eliminar el excedente de tinta con hojas copia (muy delgadas), se limpia la superficie dejando el color en los huecos, se continúa desentrapando la placa con tarlatana, el momento en el que podemos saber que la plancha está lista para recibir la nueva tinta, es pasando el canto de la palma de la mano sobre la superficie de la plancha, sin que ésta recoga excedentes de tinta.

A continuación extendemos la tinta en el rodillo duro y ya cargado entintamos la superficie, se procede de la misma manera con la tinta del rodillo blando, el cual será el último en pasar sobre la plancha.

Se limpian los bordes del grabado del

excedente de tintas, se coloca en su registro que se debe de encontrar en la platina del tórculo, se deja caer suavemente el papel sobre la placa y se procede a la impresión.

Tiempos de Impresión: El proceso resulta un poco lento por las observaciones y los preparativos que se efectúan y durante la impresión.

Se designa un día para la selección y preparación de las tintas a utilizar, de los colores a utilizar se manejan distintas opciones, previendo el cambio de alguna de ellas en nuestra trilogía planeada, algunas veces los resultados cromáticos son buenos, pero no satisfacen del todo nuestra idea gráfica con la gama obtenida.

Se preparan dos intaglios, dos tintas "líquidas" y dos tintas semi-compactas, se envasan o se guardan las tintas en bolsas de plástico, evitando lo más posible su prolongado contacto con el aire para su mejor preservación de consistencia y adherencia.

Previo a todo esto, debemos de contar con un marco de registro y el número de placas a imprimir, que ajusten perfectamente en el marco, eliminando así la posibilidad de juego que pueda ocasionar un desfase durante la impresión.

El marco se centra en la platina del tórculo para ajustar la presión de cada lado, el fieltro debe de quedar prensado entre el marco y el cilindro, éste deberá rebasar las medidas del marco o por lo menos, ser del mismo tamaño.

La placa ya entintada se coloca dentro de la ventana del registro, se tiene un papel humedecido o remojado, por lo menos media hora antes de la impresión, en ese momento se escurre y se elimina el exceso de agua con esponja o papel revolución; hecho esto, se centra sobre la placa dejándolo caer suavemente, eliminando así las burbujas de aire, enseguida se cubre el papel con el fieltro y se procede a la impresión.

Después de hacer pasar una vez la platina por

los cilindros que mantienen la presión, se levanta muy lentamente el fieltro o si se puede una esquina para constatar que la impresión se efectuó sin ningún contratiempo (puede suceder que el nivel sean tan profundo que el papel no pueda bajar para recoger la tinta, produciéndose así zonas blancas que demeritan el proceso).

En caso de presentarse algún contratiempo, se puede solucionar si no es muy grave y dependiendo de casos específicos, con una hoja de hule espuma del tamaño de la placa, se pasa nuevamente por el tórculo, facilitando al papel llegar a las zonas más profundas, manualmente con una punta de ágata si las calvas no son numerosas o con auxilio de pequeñas borlitas de estopa colocadas directamente encima del anverso del grabado, se procede a pasar nuevamente la impresión por el tórculo.

De resultar una óptima impresión, se levanta muy suave y lentamente una esquina del papel para facilitar el desprendimiento de la

estampa de la placa, esta indicación además de constituir una medida práctica, refuerza las fibras del papel haciéndolas maleables y por su estructura interna opone resistencia a las rasgaduras.

La estampa se desprende en su totalidad manejando con mucho cuidado el papel, el que si es muy grande, se transportará al área de secado tomando las esquinas por pares, evitando que el papel se toque entre sí para prevenir accidentes.

Si es un formato mediano, se toma un ángulo con la mano derecha y otro con la izquierda, manejando siempre extendido el formato.

La plancha es retirada del tórculo procediendo a su limpieza total, los residuos de tinta pueden modificar indeseablemente los resultados anteriormente obtenidos; con estopa y aguarrás se da una limpieza rápida debiendo quedar la plancha como si no hubiera recibido tinta.

Enseguida se procede a un nuevo entintado, empezando por el intaglio y continuando con el proceso anteriormente descrito.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

Adentrarse en el mundo de los Libros de Artista, es tener todas las posibilidades de creación al alcance de la mano, tener la posibilidad de conjuntar ideas, técnicas, formatos, planteamientos temáticos, resoluciones gráficas y tipográficas.

Es poder combatir la monotonía a la que ha llegado el libro actual, plantearle al adulto que no sólo con la lectura convencional se aprende y se desprende un razonamiento. Que al adentrarse al mundo de las ideas plásticas y/o gráficas, si bien aumentan las posibilidades de aprender un tema, un conocimiento, etcétera. Posibilita el entrar en contacto directo con la sensibilidad y la visión de un ser igual a nosotros, que muestra sus ideas del mundo y que esto puede representar una comprensión en el sentir del ser humano, aumentando así las opciones de conocimiento y aprendizaje de nosotros mismos.

Esta veta se explota en el libro Barco de Papel, recordando que significa una propuesta de resolución de libro de Artista, en donde se establecen equivalencias poéticas en los trabajos de Guillén con la gráfica personal.

Los ritmos, las estructuras, las repeticiones y los temas se aprecian en el trabajo gráfico, procurando siempre tener la misma concordancia (estructurales) en ideas que maneja el poeta.

Se considera que esta propuesta no ha alcanzado a explorar todas las posibilidades simbólicas, contextuales, rítmicas, religiosas, etc. que del tema se desprenden, por el contrario, es muy apenas una muestra de las similitudes que comparten las demás ramas artísticas entre sí con las Artes Plásticas, motivos suficientes para unificar ideas y resoluciones, por lo que se desearía continuar en este mismo orden de ideas una investigación más a fondo de los ritmos antillanos (son, rumba, danzón, etc.) y su relación directa con los ejemplos europeos de

los siglos XVI y XVII (minuets, mazurcas, danzas, etc.) y la poesía negra, criollista, popular que retoma, la transforma y adapta de los ritmos europeos para integrarlos a la métrica y a la estructura poética.

Ya para finalizar este breve comentario, hacemos hincapié en las siguientes observaciones: una opinión muy personal es el acierto de contar con seminarios en artes visuales que alienten al egresado a concluir su formación profesional.

Esta invitación se refuerza por la unificación de teoría y práctica, los egresados activos, generalmente, se encuentran enfrascados en problemas de producción, por lo que representa un gran esfuerzo separarse del trabajo de taller para iniciar una investigación teórica o técnica (que significa dejar de producir) para concluir su carrera con la obtención del título profesional.

Los seminarios en artes visuales, representan una opción real para alcanzar esta meta, ya

que compagina producción e investigación; investigación con la cual se obliga a dar orden y coherencia al torbellino de ideas que llevamos en la cabeza, de replantearse objetivos y caminos, de autocuestionarse en el sentido de la obtención de resultados y desarrollo plástico, vital para el artista visual, para el artista creador.

Todo esto, aunado a la celeridad con la que se manejan los seminarios, representa un ahorro de tiempo, aproximadamente de seis a ocho meses. El trabajo tan intenso, la concentración de ideas como de tiempo y la optimización de las direcciones y asesorías, tienen como consecuencia directa el avance a pasos agigantados; con los que se conserva el interés del pasante por tener resultados a corto plazo y vislumbrar la conclusión de su titulación.

ANEXOS

**PORTADA DE EL LIBRO DE ARTISTA
"BARCODEPAPEL".**

PORTADILLA DE EL LIBRO.

P
BARCO
P
DE
L

N
GUILLÉN
COLAS
S
CEN
E
A

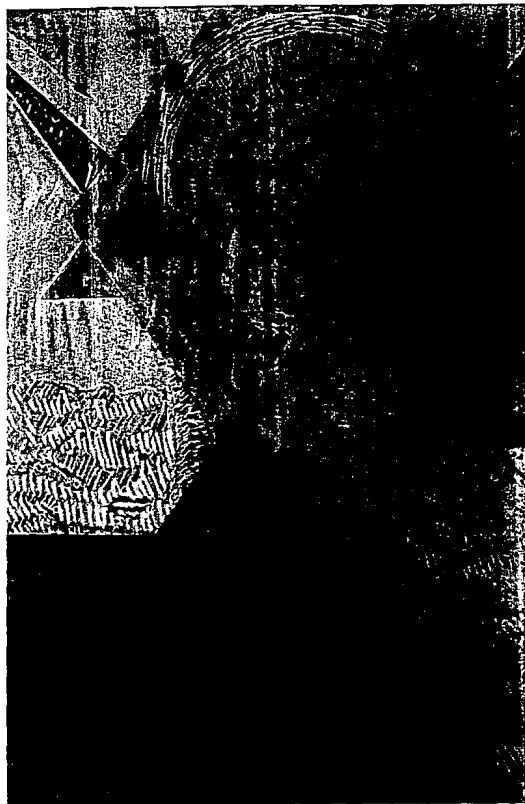
OBRA TERMINADA "CANTO NEGRO".



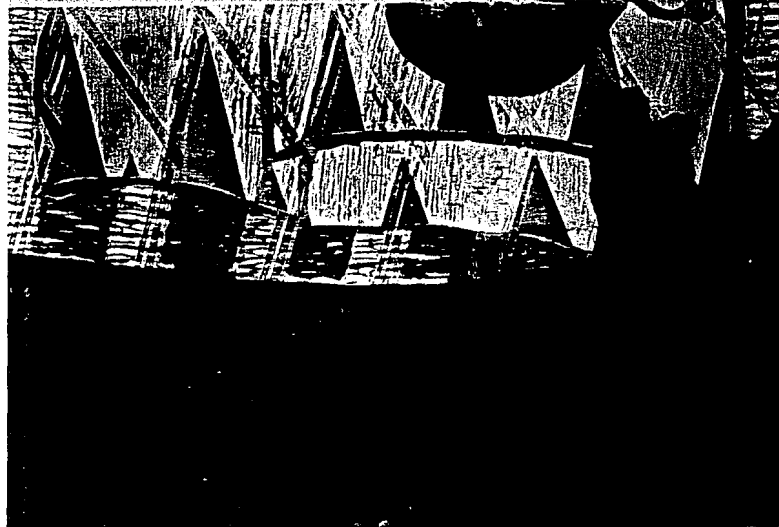
TONTON MACOUTE.



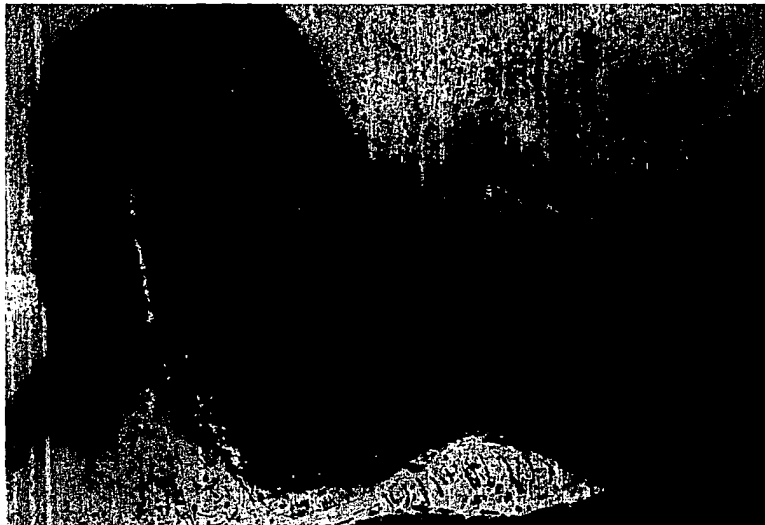
A LA VIRGEN DE LA CARIDAD.



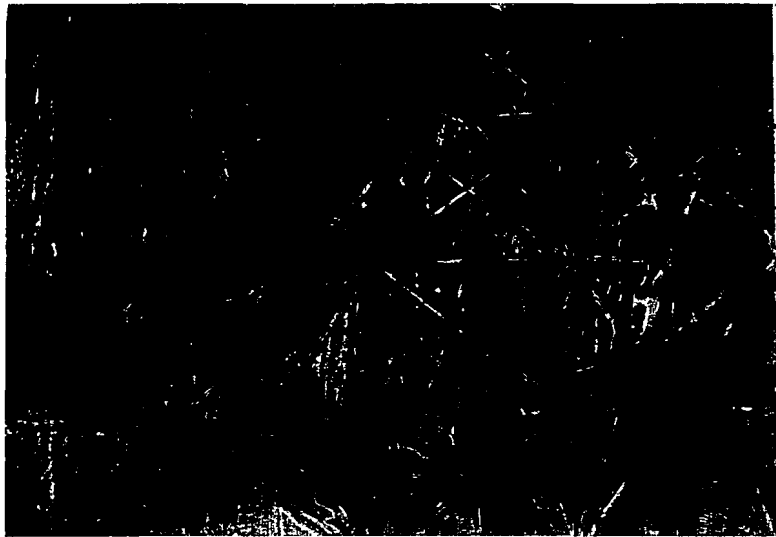
UN SON PARA NIÑOS ANTILLANOS.

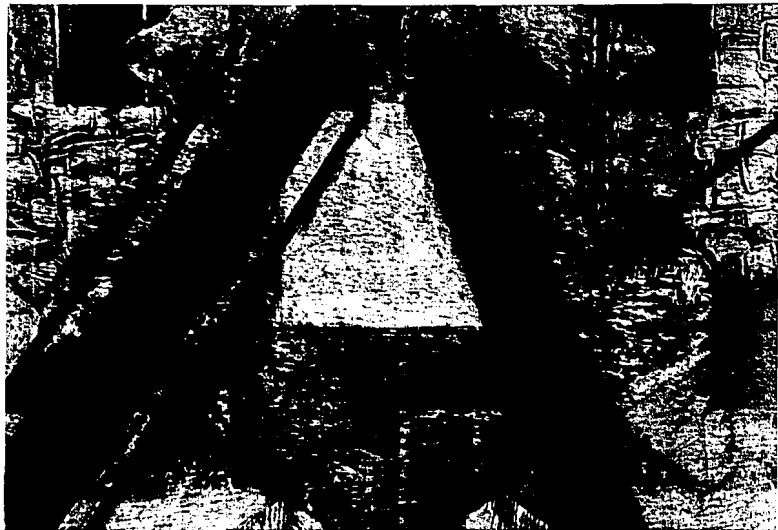


MULATA.

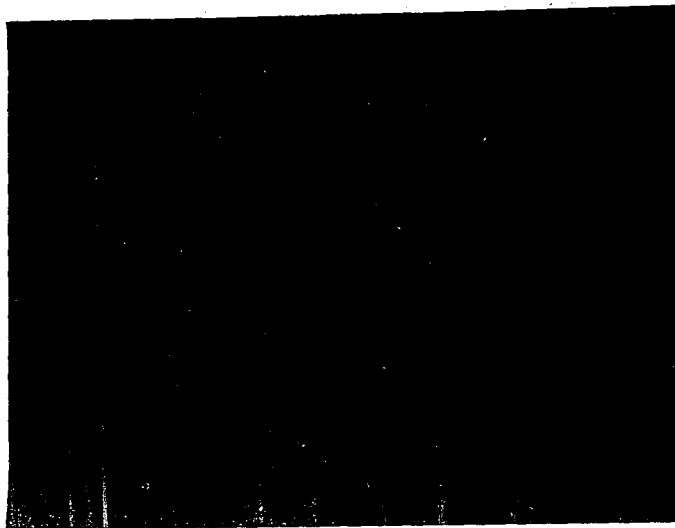


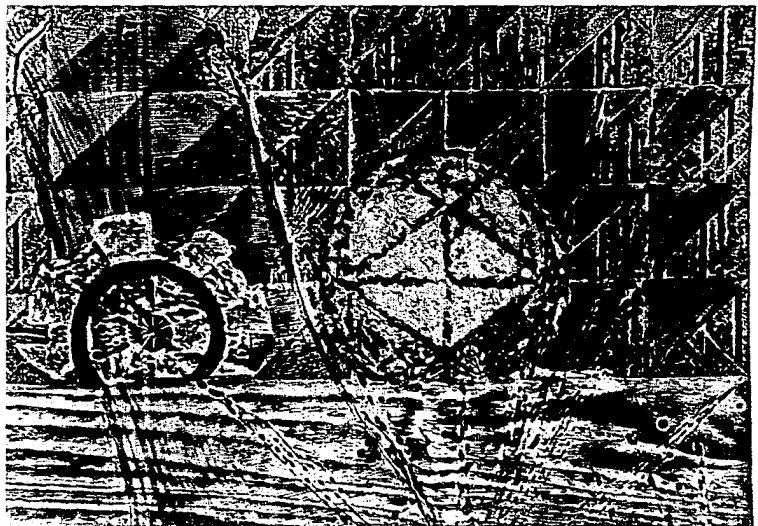
LARGO LAGARTO VERDE.





CALIGRAFIA DE LOS POEMAS.





CALIGRAFIA DE LOS POEMAS.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA.

- CARRION, Ulises. "El Nuevo Arte de Hacer Libros". Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook, Estados Unidos de Norteamérica, Visual Studies Work Shop Press, 1985.
- TANNENBAUM, Bárbara. "El Medio es Sólo una Parte, pero una Parte Importantísima del Mensaje". Libros de Artistas, Catálogo de la exposición libros de artistas, Madrid, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- LIPPARD, Lucy R. "Nuevas Posibilidades: El Libro de Artista".
- RENAN, Raúl. "Los Otros Libros: Distintas Opciones en el Trabajo Editorial". México, U.N.A.M. Colección Biblioteca del Editor. 1988.
- HOFFBERG, Judith A. "Libros de Artistas Mexicanos en ArtWorks". Artes Visuales, Dic. 1980. y "Obras en Formato de Libro: Renacimiento entre los Artistas Contemporáneos". Libros de Artistas, Catálogo de la Exposición Libros de Artista, Madrid, España. Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, 1982.
- RICE, SELLEY. "Los Libros como Literatura Visual". Libros de Artistas, Catálogo de la Exposición Libros de Artistas, Madrid, España. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, 1982.
- MANSOUR, Mónica. "La Poesía Negrista".
- AUGIER, Angel. "Apuntes para el Estudio Bibliográfico de Nicolás Guillén".
- "Nueva Antología de Nicolás Guillén". Editores Mexicanos Unidos, S.A. México, 1983.
- HOFFBERG, Judith A. "Libros de Artistas Marinetti. Selected Writings". Ed. R-W, Flint

Farrar, staus and guiroux, Nueva York, 1971.

"Nicolás Guillén. Obra Poética 1920-1972".

Tomo I 1958-1972, Tomo II. Ed. de Arte y Literatura. La.Habana, 1974.

"Herencia Clásica" Del Río Zaida, Moreno, Carlos. Ed. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Cd. de La Habana, Cuba, 1990.

"Cuadernos del Tercer Mundo". Número

octubre-noviembre, revista bimestral, sección ciencia y tecnología. Artículo: "Un cubano en el espacio", autor: Borchett Wilfred, México, 1977.

"Artes de México". Revista bimestral, número

mayo-julio. Artículo: Majas negras. Autor: Thomas Gage, 1648. México, 1990.

"Este País". Revista número 25, artículo.

"Encuentro con los Maboas", Cuba, 1993.

"Cuba. Cultura. Estado y Revolución". Edición

Homenaje al 25 aniversario del triunfo de la Revolución Cubana., México, 1984.

Suend, Dahl. 1887. "La Historia de el Libro".

Ed. Alianza Madrid. Traducción de Alberto Cedel. Madrid, España.

GLOSARIO.

ALAFIN. denominación que recibían los reyes del pueblo yoruba.

ARARA/ARADA. Reino Aradá en la Costa de Oro. (Vecinos de los lucumís y de los dajomés. Africanos guerreros, herméticos, con mucho concepto en el orgullo de oriundez y forma.

BABALAO/BABALAWO. sacerdote consagrado por Oruñla. Sacerdote de Ifá. Adivino.

BABALU AYE/BABA-LU-AYE /BABALU/BABA. oricha de las enfermedades de la piel. v. Textos relacionados con la oración de San Lázaro.

BANTUES/BANTUS. denominación que recibieron los hombres negros venidos a Cuba del Africa, procedentes del área bantú.

CHANGO/SHANGO. dios del trueno. v. Textos referidos a la oración de Santa Bárbara.

CONGO(S) son considerados como congos a los africanos procedentes de la cuenca del río Congo que incluye los grupos étnicos de los motembos, mumboma, musundi, mumbala, mondongos, cabinda, mayombe, masinga, banguela, muyaca, loango, musungo, musoso, entóntera.

DAHOME/DAJOME(S). Se daba esta denominación a los esclavos procedentes de este antiguo y poderoso reino.

ELEGUA/ELEGGUA/ELEWA/ELEGBARA/ALEGUA es el dueño de los caminos. v. Textos relacionados con el Niño de Atocha.

KIMBISA. se da este nombre a una de las variantes ritualísticas del culto a la nganga, de origen congo.

LUCUMI. entraron en Cuba bajo la denominación de lucumí, los esclavos procedentes del Africa Occidental que habitaron en el extenso reino de Oyó y pertenecientes al stock lucumí, actualmente

persiste para designar las supervivencias de las costumbres y otros rasgos culturales yorubas, vaciados en la amalgama de las variadas tribus africanas que afectaron al país durante el período esclavista, motivo este que nos inclina a establecer una identidad remota entre el reino de Oyó y el de Ulkuma o Ulkami, de donde es posible, procedieron los primeros esclavos yorubas traídos al Nuevo Mundo.

MAYOMBERO(S). nombre que recibieron los sacerdotes de los cultos mayumbé o mayombé, conocidos también como Regla de Palo Monte.

MAYOMBE. localidad y región del Congo francés en el litoral.

ÑAÑIGO(S). nombre que recibieron los miembros de la sociedad secreta Abakuá, a los que también se les llamó abakuas.

PASA. el pelo natural de las personas de raza negra sin cruzamientos.

REGLA DE OCHA/REGLA LUCUMI. religión popular surgida en nuestro país durante la época colonial española, cuyo sistema de creencias y complejo ritual está basado en la reverencia y adoración hacia los orichas del panteón del pueblo yoruba de Nigeria, sincretizados en su mayoría, con los santos católicos. En la misma se tiene el concepto de un poder o deidad superior, Olofi u Olodumare, con potestad sobre las demás deidades, el cual no es objeto de adoración directa, como los orichas, a quienes se consideran sus súbditos y mensajeros.

cuerpo muerto para que trabaje sin voluntad propia. Por extensión se aplica a quienes actúan obedeciendo voluntad ajena.

Oler a queso. Dicese de una cosa cuando se sospecha que encubre un daño o fraude.

Ser de España. Terrible. Temible.

FRASES CUBANAS.

Costar un congo. Dicese de una cosa cuando tiene un alto precio. Dar lata. Molestar.

Dar plan. Decíase así en tiempos anteriores a la Revolución cuando la Guardia Rural pegaba a los campesinos con la hoja del machete.

De trái guan y guan tu tri. Del inglés strike one y one, two, three, término beisbolero que se aplica aquí en el sentido de que el conocimiento de ese idioma es rudimentario.

Doblar el lomo. Trabajar.

La cosa está de cuando la mona no carga al hijo. Dicese de una situación difícil.

Meter La Habana en Guanabacoa. Querer hacer algo imposible.

VOCABULARIO:

Vocabulario tomado de la obra poética de Nicolás Guillén, 1958-1972, Tomo II, Cuba, con recopilación del Licenciado Nurva Gregori y de herencia clásica de Zaida del Río, Ed. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, Habana Vieja.

Acana f. Bot. Arbol silvestre de madera dura muy apreciada para la construcción por su solidez e incorruptibilidad aun expuesto a la intemperie y a la acción de las lluvias.

Acuememe. Fonema negroide, usado como recurso fonético.

Adelantá. adj. Apócope de adelantada. Se aplica a la persona que por su origen étnico tira más a su procedencia blanca que a la negra, de cuya mezcla procede.

Ajiaco (voz indoantillana). m. Especie de olla podrida que se compone de carnes frescas de vaca y de puerco, toda clase de viandas, maíz

tierno y plátano.

Ajumarse. v. ref. Embriagarse.

Arará Cuévano. adj. Natural de esta comarca en Africa. Utilizado como recurso fonético.

Arará Sabalú. adj. Natural de esta comarca en Africa. Utilizado como recurso fonético.

Bacha s.f. Apócope de bachata.

Bachata s.f. Juerga, diversión, broma, juego.

Balijú m. Barbarismo del inglés Bally. Darse balijú. Darse importancia, Ser alabancioso y presumido.

Batey (voz caribe), m. Nombre indígena del lugar donde jugaban a la pelota (batos) los nativos de Cuba. El vocablo ha pasado al lenguaje común aunque significando solamente un lugar abierto o plaza ocupado por fábricas, barracones, etc., junto a los ingenios y haciendas de campo, o centros

donde se levantan los edificios de las fincas dedicadas a cualquier industria.

Bembón,na. (de bamba) adj. Aplicase al hombre o mujer de labios belfos. Se usa en sentido despectivo.

Boga. m. Remero, panguero.

Bombe. Fonema negroide, recurso fonético.

Bondó. Región de Africa.

Bongó (voz afric.) s.m. Instrumento de percusión de origen africano que consiste en dos pequeños tambores hechos de unos troncos huecos. El parche es de piel de chivo bien tirante.

Batuba. f. (voz afric.) La comida.

Cayuca. f. Cabeza.

Cocomacaco. m. Bastón hecho con el tronco de la palma de este mismo nombre y conocida

también como pajúa y palmilla. Este bastón era utilizado por los guapos y bravucones.

Cosongo. Fonema negroide, recurso fonético.

Guatro, m. Instrumento musical popular de cuerdas, término medio entre la bordona y el triple.

Cumbancha. f. Diversión algo desordenada. Juerga.

Guserembá. Fonema negroide, recurso fonético.

Changó (voz africana) m. Dios Lucumí del rayo, muy reverenciado antes en Cuba bajo la advocación católica de Santa Bárbara.

Charanga. f. Conjunto musical callejero compuesto de instrumentos varios. Especie de murga bullanguera tocada por aficionados.

Chaúcha. F. Vulgarismo que se aplica a la comida en general.

Chévere. m. Se le dice al individuo "elegante", "guapo", "bravucón". También se dice a las personas cuando son de buen carácter.

Choteo. m. Burla, jarana, desorden, relajo.

Ecobio. m. Amigo íntimo, compañero, de origen náñigo.

Favela. f. Barrio de pobres e indigentes en Brasil.

Güiro, m. Bot. Bejuco rastroso, que se extiende y echa las guías y hojas como la calabaza. Su fruto, nombrado güiro, sirve de vasija, y para el instrumento musical llamado maraca.

Jicara. f. Cada una de las partes, iguales o no, en que puede dividirse una güira después de sacada la pulpa y raspada en su interior.

Jigüe. m. Duende enano de color negro, que la superstición sitúa en los ríos.

Jipi m. Apócope de jipijapa. Nombre que por antonomasia se le aplica al sombrero fabricado con la paja o hilos finos que se sacan del bombonaje (Carludovica Palmata) abundante en Ecuador, principalmente en el pueblo de Jipijapa, donde se fabrican estos sombreros.

Lucumí. adj. Natural del pueblo africano Ulcumí.

Mamatomba. Fonema negroide, recurso fonético.

Maraca. f. Instrumento musical hecho de dos güiras secas, que tienen dentro sus propias semillas o piedrecitas; se utiliza para acompañar una melodía.

Mayombe. adj. Natural de esa región africana del Congo francés. Utilizado como recurso fonético.

Monina. m. Amigo, compañero, hermano de sangre.

Ñame. m. Tubérculo comestible. En sentido figurado se aplica a la persona torpe, ruda, inhábil.

Pa. prep. Apócope de la voz para, muy generalizada en Cuba y otros países de habla hispana.

Real. m. Moneda de plata que equivalía a una décima de peso cubano.

Rumba. f. Baile popular cubano.

Rumbero, ra. adj. Dicese de la persona que baila rumba. En sentido figurado se le llama también a la persona divertida, alegre.

Sancocho. m. Dicese de cualquier comida pobre o mal condimentada en sentido despectivo.

Serembé. Fonema negroide, recurso fonético.

Serembó. Fonema negroide, recurso fonético.

Sensemayá. Fonema negroide, recurso fonético.

Son. m. Baile popular cubano.

Sóngoro. Fonema negroide, recurso fonético.

Ta. Apócope de ésta.

Timba. f. Vientre, Barriga.

To. Apócope de todo.

Yambambé. Fonema negroide, recurso fonético.

Yambambó. fonema negroide. recurso fonético.

Yoruba. adj. Natural de este pueblo africano de la Guinea septentrional.

Zoombies. m. En Haití superstición de la religión vudú, original del Africa occidental, que atribuye poder de resurrección a un