

18

2Ej

**Universidad Nacional Autónoma de México.
Escuela Nacional de Artes Plásticas.**



"Bestiario: un libro gráfico alternativo sobre animales fantásticos".

TESIS

que para obtener el título de licenciado en artes visuales presenta:

CARLOS TOMAS ROQUE FLORES.

Xochimilco, México, D.F. Junio de 1995.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatorias

a La Florería:

Emma,
Julieta,
Rosendo y Margarita,
Vanesa, Rosendo, y Asdrúbal,
Olivia y Wim,
María Andrea y Paulo Francisco.

Agradecimientos

A mis maestros :
Pedro Ascencio M.
Victor Manuel Hernández.
Daniel Manzano A.
Al taller de investigación y producción
gráfica Carlos Olachea.
Al taller José Guadalupe Posada.
Al maestro Jesús Martínez y a Marú.
A Tridise algo impreso...
a Guillermo, Marissa, Hugo,
y muy en especial a Paco.
a Antonio Yarza, y a Gustavo Mota.

"BESTIARIO".

CARLOS TOMAS ROQUE FLORES.

Introducción.

Capítulo 1.

- 1.1 El libro y su historia.
- 1.2 El libro y los libros alternativos.
 - 1.2.1 Características y clasificación de los libros alternativos.
 - 1.2.2 Surgimiento y desarrollo de los libros alternativos en Europa.
 - 1.2.3 Surgimiento y desarrollo de los libros alternativos en América.
 - 1.2.4 Surgimiento y desarrollo de los libros alternativos en México.
 - 1.2.5 Situación actual de los libros alternativos en México.
- Conclusión.

Capítulo 2.

- 2.1 Los animales y el hombre.
- 2.2 ¿Qué es un bestiario?
 - 2.2.1 Historia de los bestiarios.
 - 2.2.2 Formas de bestiarios.
 - 2.2.3 Bestiarios ilustrados.
 - 2.2.4 Características de los seres representados en los bestiarios ilustrados.

Capítulo 3.

- 3.1 Introducción.
- 3.2 Definición de "Bestiario".
- 3.3 Desarrollo general de "Bestiario".
- 3.4 Desarrollo particular de "Bestiario".
 - 3.4.1 La Anfisbena.
 - 3.4.2 El Cancerbero.
 - 3.4.3 El Catoblepas.
 - 3.4.4 Una Cruza de Kafka.
 - 3.4.5 El Hijo de Leviatán.
 - 3.4.6 El Kraken.
 - 3.4.7 La Liebre Lunar.
 - 3.4.8 El Mirmecoleón.
 - 3.4.9 El Mono de la Tinta.
 - 3.4.10 La Peluda de la Ferte-Bernard.
 - 3.4.11 El Squonk.
 - 3.4.12 Los Antílopes de Seis Patas.
 - 3.4.13 Certificado de Autenticidad.
 - 3.4.14 Ex-libris.
 - 3.4.15 Cubiertas.
- 3.5 "Bestiario" (obra gráfica terminada).

Conclusión.

Bibliografía.

Introducción.

La milenaria e indisoluble relación del ser humano con los animales, no sólo en el aspecto utilitario, sino también dentro de otras esferas tales como la de la magia y de la fantasía-que son producto de la mente humana exclusivamente--han llevado al hombre a crear nuevas criaturas diferentes a las que originalmente habitan este jardín salvaje y que lo han venido compartiendo con nosotros desde hace miles de años. Es así como han surgido las leyendas, los mitos, que le han ido otorgando a los animales poderes sobrenaturales, o han descrito mezclas fabulosas entre ellos y los hombres que dan como resultado seres que llegan a adquirir una condición cuasi-divina, o cuasi-demoníaca, alejandolos del mundo cotidiano de los hombres y situandolos en un universo mágico, que si bien nos es ajeno, a veces nos absorbe dentro de él y se llega a entremezclar con nuestro mundo creando así un territorio lleno de fantasía, imaginación, pero también y porque no decirlo, de deseo, de miedo y de sueños.

Este nuevo territorio es el que da origen a los bestiarios, que han existido desde la época de los griegos, e incluso antes de ellos, y que vivieron su mejor etapa durante la edad media, y que a pesar de su aparente decadencia han llegado hasta nuestros días de una forma muy poderosa, que los hace estar mas vigentes que nunca.

Los bestiarios han ido evolucionando a lo largo de la historia; cada pueblo y cada cultura le han conferido su sello particular dependiendo de la religión, el entorno geográfico, y el contacto con otros pueblos, etc.

Es digno de ser resaltado el enorme potencial plástico que los bestiarios poseen, puesto que si bien en su forma original, los bestiarios son sólo obras literarias, estas casi siempre van acompañadas de formas plásticas (ilustraciones ya sea en pintura, grabado, o dibujo) y esto ha hecho que los bestiarios tengan una evolución tan grande que actualmente los artistas han llegado a sacrificar el significado original de los bestiarios en aras de la expresión plástica.

Todas estas consideraciones me han llevado a desarrollar la propuesta gráfica de este libro titulado "Bestiario". Proyecto con el cual pretendo conjuntar una investigación del libro alternativo dentro del campo de la gráfica, con mi interés personal acerca del tema de los bestiarios y de los animales salvajes pero no en el sentido común de la expresión, sino en el sentido mágico; una condición de ser fantástico que los convierte en pobladores de un mundo aún más salvaje que aquel en el cual existen.

Este proyecto se desarrolla en tres capítulos de los cuales el primero nos habla de la historia, desarrollo, y posibilidades del libro alternativo en Europa, América, y en especial en México. Se explica en este primer capítulo la situación actual, y los principales representantes e impulsores de este arte en nuestro país así como una clasificación general de los libros alternativos. El capítulo segundo aborda el tema de los bestiarios desde la referencia histórica mas antigua, hasta nuestros días pasando por una revisión de los momentos más importantes que ha tenido. El tercer capítulo, es propiamente la propuesta gráfica del libro alternativo para cuya realización se ha tomado como referencia el libro: *manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges.

En este tercer capítulo se detalla la realización del libro alternativo detallando su proceso de producción así como aspectos técnicos que fueron utilizados para ésta.

1.1 El libro y su historia.

El libro tal y como lo conocemos, y tal como se encuentra actualmente en algún diccionario: "hojas de papel impresas o en blanco y reunidas en un volumen encuadernado" (1), y que generalmente consta de todos o alguno de los siguientes elementos: sobrecubierta, solapa, borde de la cubierta, anteportada, página de guarda, lomo, portada, corte, cabezada, canal, gasa, dorso, pliego, redondo, guarda, y cubierta; tuvo su origen en Europa, aunque en China se conocía la imprenta desde el siglo XI, pero no fue sino hasta el año de 1436 cuando el alemán Johannes Gutenberg inventó la imprenta de tipos móviles. Aunque ya antes se habían utilizado la xilografía (grabado en madera), y la tipografía (tipos hechos de madera) Gutenberg logró fundir las letras en plomo y un poco después en antimonio, lo que hizo posible que se generalizara el uso de la imprenta.

El primer impreso conocido fue la Biblia llamada "*de las cuarenta y dos líneas*" en el año de 1456. La primera imprenta en España se instaló en Zaragoza en 1474, aunque el primer libro conocido se imprimió en Valencia en ese mismo año.

En México, fray Juan de Zumárraga introdujo la imprenta en 1537, siendo el primer impresor Juan Pablos y el primer libro impreso fue "*doctrina en lengua mexicana y castellana*" que fue escrita por el mismo fray Juan de Zumárraga. (2).

Cualquier libro o edición hecha desde el surgimiento de la imprenta y hasta el año de 1500 (inclusive) se conoce como "incunable", aunque en el caso de América, se les llama "incunables" a todos los libros hechos hasta el año de 1600 (inclusive). A pesar de todo lo que se ha expuesto anteriormente Raúl Renán considera que: "antes de la creación del libro, se elaboraron lo que podemos denominar como prelibros". (3).

También debemos considerar que en la historia, la noción de libro se remonta no sólo a una época tan antigua como los jeroglíficos o los pergaminos egipcios, o los muros de las sepulturas y las tablillas cuneiformes de Babilonia, sino también y sin duda, a las paredes interiores y grutas donde los hombres primitivos crearon las primeras narrativas implícitas. (4).

En Egipto apareció el papiro, materia prima que dió su nombre a la primera forma concebida para ser un libro, o mejor dicho, un prelibro. Tenía de 10 a 45 mts. de largo y 25 cms. de ancho, y estaba escrito en una sola cara, enrollado en una varilla-alma de madera o marfil. Desenrollado, tomaba en posición de lectura el nombre de "liber explicitus" de donde a nuestro juicio debe

de la corteza del tallo del papiro. Al papiro lo sustituye el pergamino, que a su vez, fue sustituido por el códice que es un pre-libro de la antigüedad, el cual aparece en forma de hojas sujetas por una costura en su orilla izquierda y cubierto por tapas de madera o piel. (5). El palimpsesto, es sin duda otro pre-libro pero que contaba con características mágicas, ya que es un códice en el que su primera escritura es borrada para poner otra.

Los aztecas hacían sus libros con papel de amate o con piel de venado formando unas tiras largas de 100 a 125 cms. de largo y de 20 a 25 cms. de ancho, estas tiras se doblaban formando pliegues con hojas y eran leídas primero de un lado de la tira y después del otro. Además en esas tiras se empleaba la escritura ideográfica, colores, y también se hacían cortes en sus páginas para darles forma de biombo. Durante la época medieval, los chinos transcribieron relatos y poemas en rollos y láminas, mientras que en el mismo período los monjes europeos se dedicaban a iluminar los manuscritos que contenían el conocimiento de la época. (6).

Cabe hacer mención de que todas las obras de arte narrativo: mosaicos, vidrieras de colores, esculturas en los tímpanos de los templos, etc; constituían tempranos ejemplos de libros destinados a ser leídos por las masas analfabetas para una edificación o perfeccionamiento moral, espiritual, o intelectual.(7).

1.2 El libro y los libros alternativos.

Después de casi 500 años de una tradición ortodoxa en el diseño, en la tipografía, en el concepto mismo de libro, así como en el empleo de materiales para la impresión de éstos, surge en el siglo XX la inquietud de los artistas, que empiezan a cuestionar y a producir lo que se conoce como otros libros(8), libros alternativos (9), o libros de artista.

La tecnología moderna del libro que comienza con la invención del tipo móvil y de la prensa de imprenta a mediados del siglo XV, llegaría a persuadirnos difícilmente de que un libro es un volúmen de páginas de papel cortadas uniformemente, fabricadas a base de tejido pulpa de madera y encuadernadas entre dos portadas o cubiertas.(10).

El cuestionamiento a estas definiciones que parecían ser la verdad absoluta, así como una inconformidad con los sistemas imperantes en el mundo del arte, que fueron impuestos por los museos y galerías, llevaron a los creadores a proponer publicaciones alternativas, entre las cuales se detectan:

- a) Variados procesos de cambio manifiestos a través de la búsqueda de nuevas soluciones.
- b) En los procesos alternativos, la estructura trabaja de los márgenes de la sociedad hacia el centro.(11). Este tipo de manifestaciones rebeldes dieron como resultado la imposibilidad económica y los choques contra la muralla del sistema, o en palabras de Raúl Renán : "de una impotencia de la voluntad contra el poder, y de una conciencia social que el autor explica por sí mismo como el proletario que no se admite apto para ocupar un lugar en la mesa de un restaurante de lujo".(12). El surgimiento de los libros alternativos obedece al rompimiento de los artistas con el sistema y con el anhelo de democratización del arte, es decir, querer hacer llegar el arte a todo mundo.

Además, en contraste con la producción tradicional del libro, en este nuevo arte, es el artista quién se encarga de todo el proceso de impresión: "en el arte nuevo, la escritura del texto es solo el primer eslabón de la cadena que va del escritor al lector, en el arte nuevo, la responsabilidad del proceso entero recae en el escritor, y concluye; en el arte viejo, el escritor escribe textos, en el arte nuevo el escritor hace libros".(13).

El término alternativo se refiere a todo aquello que al ser editado analice o cuestione, o tenga que revisar las bases o conceptos. Aunque si bien los artistas huyen hacia un nuevo concepto de arte que pueda llegara todo el público, y rompen con el sistema tradicional, también es cierto que se encuentran con la enorme dificultad de hacer rentable este tipo de arte.

A pesar de esto, en países como Holanda, Inglaterra, E.U.A., y México, se abrieron librerías especializadas en este tipo de publicaciones, hecho que propició una mayor difusión, además de un escaparate de muestra para este nuevo arte.

Los artistas que adoptan este nuevo medio lo han acometido con tal energía y vitalidad que con su entusiasmo e imaginación, han hecho ardua la tarea de definir el libro de artista, lo cual resulta fascinante tanto en su lectura como en su delectación.

1.2.1 Características y clasificación de los libros alternativos.

Como se mencionó al final del inciso anterior, la dificultad de clasificar los libros alternativos es un obstáculo al cual se enfrenta el teórico del arte que pretenda establecer una jerarquización dentro de este nuevo arte. Sin embargo, se pueden mencionar ciertas características de estas publicaciones que las distinguen de las tradicionales, y que a continuación se mencionan a manera de lista para así facilitar una mejor comprensión del tema que se aborda. Cabe aclarar que debido al espíritu cambiante del libro de artista, estas características pueden sufrir ciertas modificaciones:

- a) El artista se convierte en el responsable de la totalidad del proceso de impresión del libro.
- b) El libro de artista puede llevar o no un texto. (el texto en el caso de que lo lleve, sólo será un eslabón más en la cadena de producción del libro).
- c) El artista-escritor controla el paso del lector a través del libro.
- d) El libro es entendido como una secuencia espacio-temporal.
- e) El libro puede estar hecho de tantos materiales como la imaginación del artista lo permita.
- f) El lector es involucrado, es llevado a participar del libro como una experiencia, que va desde los aspectos táctiles, los visuales, hasta el color, el contenido, etc.
- g) Se puede decir que el libro de artista o libro alternativo es aquel que cuestiona en el momento de ser editado sus bases o conceptos. (14).

Tomando en cuenta todas estas características y al imaginar la enorme gama de posibilidades que resultan de la mezcla de cada una de ellas, se hace necesario o conveniente definir -en la medida de lo posible- los diferentes tipos de libros alternativos que existen:

Libro ilustrado: es un resultado del trabajo del escritor en conjunto con el grabador, tiene a menudo un formato imponente y se presenta como un trabajo precioso -lujoso- impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada, y muy cuidadosa. Tiene un tiraje necesariamente limitado ya que tiene un alto costo de producción, y está destinado a un público que aunque es exigente, también es escaso.

Si bien en la producción de los libros ilustrados se emplean materiales de alta calidad, esta no es una característica inseparable de la definición de libro ilustrado, ya que también se han producido libros de este tipo con papeles de baja calidad, papeles de deshecho, reciclados, etc, lo cual no demerita ni modifica el valor de la obra.

Libro de artista: al contrario del libro ilustrado, en este caso, es el artista quién escribe los textos, que por otro lado, deberán de guardar una estrecha relación con las imágenes, mismas que pueden ser resultado de la utilización de un sinnúmero de medios. (gráficos, electrónicos, pictóricos, multimedia, etc).

Libro objeto: son ejemplares únicos dentro de los cuales el discurso narrativo es el libro mismo, el cual pierde su función de comunicación en beneficio de su manifestación escultórica o pictórica. Es su apariencia exterior lo que lo define más que nada como objeto antes que como libro.

Libro híbrido: se llama así a aquellos libros que se sitúan en la intersección de alguna de las tres categorías anteriores, es decir, que reúnen características de los libros de artista, ilustrado, y objeto, ya sea en su totalidad o parcialmente.

Se considera que, ya que los cuatro tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno de ellos debe de ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individualidad.(15).

1.2.2 Surgimiento y desarrollo de los libros alternativos en Europa.

Aunque como ya se ha mencionado, algunos autores sugieren que en las pinturas rupestres hechas por los primeros hombres, se pueden encontrar los primeros ejemplos de libros, debido a que en ellas se encuentra la primera narrativa implícita, y se habla así mismo de que los prelibros pueden ser las tablillas de arcilla con la escritura cuneíforme de Babilonia o los papiros de Egipto, creo que el verdadero inicio de los libros alternativos se da hasta el siglo XX cuando se utilizan por primera vez los medios de impresión para lograr abaratar el costo de la obra de arte en comparación con otras formas anteriores de libro y de página.

Esto además del hecho de que la obra de arte, pierde su calidad de preciosa y así no queda destinada a ser sepultada en un museo: "...era una alternativa de las bellas artes..."(16).

Un factor muy importante que motivó la experimentación con los diferentes medios de impresión, fue el interés de los artistas por llevar a cabo una "democratización" del arte, es decir, hacer llegar el arte a todo mundo, y apartarlo de la noción tradicional establecida por los museos y las galerías.

La primera publicación en la que se le da a la página un valor de espacio artístico, y así dar el primer paso para hacer asequible la obra de arte a un público de masas, fue el manifiesto de los futuristas encabezados por Marinetti, quién publicó en 1909 las ideas literarias de este grupo en el diario parisino *le Figaro*. (17).

A partir del inicio de los italianos se desencadenó una serie de aventuras literarias como la de los rusos que empezaron a realizar experimentos con el diseño y la tipografía.

Mientras los rusos experimentaban, y las ideas de los italianos llegaban a toda Europa, Guillaume Apollinaire publicaba sus caligramas, esto en el año de 1913.

Es importante entender el carácter de inconformidad de los libros alternativos, y comprender que para los artistas que impulsaron el nacimiento de esta importante corriente, la política y el arte constituían una misma cosa, y que el experimento con la tipografía dentro del espacio de la página les permitía una experiencia visual, al mismo tiempo que el dar una expresión a sus ideas políticas. Después de estos antecedentes, surgieron trabajos que realizaron los rusos Lisitski y Maiakovsky que consistía en un libro de 13 poemas escritos por Maiakovsky, y con un diseño tipográfico hecho por Lisitski, en el cual la tipografía determinaba la entonación con la cual deberían de ser leídos los poemas.

En la década de los 30, los surrealistas encabezados por André Breton, produjeron numerosas revistas que llevaban las ideas de este grupo al público en general (Instead, Minotaure, y VVV). Cabe aquí mencionar la obra de Marcel Duchamp, quién sin formar parte de grupo alguno (por lo menos de una manera estricta), fabricó en el año de 1934 la "caja verde" (Boite Verte) que contiene todos los documentos, apuntes, notas, fotografías, etc; que fueron utilizadas por Duchamp para la elaboración de otra de sus obras: "la novia desnudada por sus solteros incluso" (La mariée mise à nu par ses célibataires même), y en 1936-1941 realiza la "caja maleta" (la boîte-en-valise) , ambas en ediciones de 300 ejemplares firmados y numerados. (18).

Después de este período sobreviene un silencio ocasionado por la segunda guerra mundial, y es, en este momento cuando muchos artistas escapan a la ciudad de Nueva York, en E.U.A. Posteriormente, el libro de artista vuelve a surgir en la década de los 60, junto con las vanguardias artísticas de esta época, correspondiendo al alemán Dieter Rot encabezar el renacimiento post-bélico de las publicaciones de artistas.

Dieter Rot exploró todos los aspectos del libro, considerando todo, desde su formato hasta el papel, la impresión, y posteriormente la destrucción de la forma. De espíritu neo-dadaísta y maestro de la proliferación multiforme del libro, explorará en cada una de sus producciones una configuración nueva de éste. (19).

1.2.3 Surgimiento y desarrollo del libro alternativo en América

Si bien, la segunda guerra mundial desplazó el centro del arte de París a Nueva York, también hizo progresar la tecnología de la impresión, lo cual brindó a los artistas una nueva oportunidad en la producción de libros alternativos. Charles Henry Ford publicó su trabajo en la revista "view", que se editó en Nueva York de 1940 a 1947. De manera simultánea que Dieter Rot en Europa, en el continente americano, de manera por demás notable, el grupo Fluxus (de Cage y Maciunas) utilizaba medios de impresión asequibles y baratos para producir manifiestos, tarjetas postales, posters y libros. Quien tuvo mayor éxito en lanzar publicaciones de artistas al mercado fue la "*somethingelse press*" que en 1960 clarificó el concepto de libro de artista, y además logró satisfacer el deseo de los artistas de manipular el formato del mismo, así como también poder llegar a un público masivo.

Algunos de los artistas que publicaron en la "*something else press*" fueron:

Allan Kaprow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Corner, Robert Filliou, Allison Knowles, el grupo ZAI de Madrid, Yoko Ono, y otros. Se puede decir que Yoko Ono fue quien inauguró el movimiento editorial de los artistas en la década de los 60, pues fue con su libro "grapefruit" que tuvo acceso a un público masivo a través de la popularidad de la música de los Beatles, merced a su asociación con John Lennon. "Desde que los futuristas encabezados por Marinetti extendieron sus ideas por toda Europa, jamás había sido el libro de artista tan ansiosamente leído como lo fue "grapefruit" de Yoko Ono.(20).

Edward Ruschá, quien ha sido el artista que mayor éxito ha tenido a nivel comercial con sus publicaciones, defenderá durante los años 60 el principio minimalista del libro como un juego de imágenes sin pretensión estética alguna. En el año de 1968 se vivía un boom a nivel de producción de libros de artista y se había logrado que el texto y la imagen fueran iguales en importancia. En este mismo período surgió el arte correo el cual se vale de los servicios postales y que tuvo una enorme repercusión en todo el mundo. Es importante mencionar que a pesar del enorme desarrollo y crecimiento del libro de artista o alternativo, no fue sino hasta 1977 en el marco de Documenta 6, cuando se le da a este arte un reconocimiento unánime.

Tanto en Europa como en E.U., al tiempo que los artistas producían sus propios libros, se da la nueva posibilidad de reinventar la vida; de llevar la imaginación al poder.

1.2.4 Surgimiento y desarrollo del libro alternativo en México.

Entendiendo el carácter de inconformidad que posee el libro alternativo, y su surgimiento en el seno de un anhelo de democratización del arte, es fácil entonces, entender el nacimiento de esta nueva corriente en nuestro país durante el convulsionado año de 1968, y el estallido social encabezado por los estudiantes que se vivió en ese período. La máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo desempeñaron un rol destacado como instrumentos de impresión de la protesta, y fueron armas en contra de los embates que la prensa oficial dirigía a los estudiantes. Una de las publicaciones que es digna de ser destacada es la *gaceta universitaria* que se imprimía en los talleres gráficos de la U.N.A.M., y que era el vocero oficial del comité coordinador de huelga. "La memoria viva del movimiento estudiantil de 1968 está registrada en hojas de mimeógrafo, en esa labor reporteril en la que se forjaron periodistas, escritores e impresores quienes más tarde por ley natural buscaron su expresión en los centenares de revistas y ediciones de los otros libros, los cuales florecen durante nuestro tiempo." (21).

Fue tal el alcance de las publicaciones hechas de manera rudimentaria por los estudiantes que el gobierno trató de impedir su circulación controlando la venta de los medios de impresión y localizando los centros de trabajo con el objetivo de hacerlos desaparecer.

La idea, la escritura, el diseño de los materiales, y su impresión, se hicieron un acto casi simultáneo debido a la emergencia de la acción.

Entre los más importantes artistas del libro en México, Felipe Ehrenberg, ha sido un impulsor y divulgador de la prensa (pequeña prensa) la que ha llevado a un nivel artesanal. Vivió en Inglaterra de 1968 a 1974, donde realizó notabilísimos trabajos en el campo del libro alternativo entre los cuales destacan: la fundación de la *beaugest libro* (junto con Richard Krieche) en la cual se llegaron a publicar más de 153 libros. Destaca también la realización de un impreso en un ferrocarril en movimiento: libro memorial con el nombre de *edición del centenario de Thomas Alva Edison*, en el año de 1972.

A su regreso a México; Ehrenberg construye su primer mimeógrafo de madera, la figura de este artista pone en la mesa todos los ángulos del hombre-impresora novecentista quién fuera autor, ilustrador, impresor, formador, y editor de sus propias obras. Ehrenberg es autor del libro *manual del editor con huaraches*, publicado para quienes deseen imprimir sus propios libros, y ejerce el oficio de imprimir en la verdadera prensa manual.

Otro representante importante, es la argentina Elena Jordana, quién imprimió desde los quince años un cancionero popular de América Latina y España. Descubre la posibilidad de la auto -impresión utilizando sellos de goma y cartón.

En Nueva York, estudia literatura latinoamericana y conoce a Nicanor Parra, quién la impulsa a escribir poesía, y publica en La librería (establecimiento de Martha Fernández) su libro *s.o.s. aquí Nueva York*. En México, tiene la primicia editorial del poema *vuelta* de Octavio Paz.

El ingeniero polaco, Marcos Kurtyes, casado con una dama mexicana, viaja a nuestro país, donde casi sin proponerselo propicia un encuentro con el género literario al entrar al fondo de cultura económica. Su inquietud y su imaginación sin límites lo conducen a la realización de creaciones inusitadas.

Durante el período en el que florece la prensa independiente, Kurtyes fue un artista de triple cauce: plástico, gráfico, e impresor. Estas dimensiones que ningún otro artista ha alcanzado en cuanto a energía y originalidad, señalan a Kurtyes como el otro libro personificado.(22).

Hay que señalar que además de estos artistas, iniciadores del movimiento del libro alternativo en nuestro país, existe también un enorme número de artistas pertenecientes a diversas generaciones que han venido trabajando dentro de este "nuevo arte de hacer libros"(como lo llama Ulises Carrión), y son, solo por mencionar algunos: Gilberto Aceves Navarro, Miguel Angel Alamilla, Sergio Arau, Daniel Argimó, Fernando Blanco, Gianni Capitani, Angel Cosmos, Ana Checci, Paolo Gori, Magali Lara, Gabriel Macotela, Brian Nissen, Yanni Pecanins, y otros.

1.2.5 Situación actual del libro alternativo en México.

Digno de ser señalado es el espacio creado por Yanni Pecanins en el año de 1977 junto con Gabriel Macotela llamado "cocina ediciones" que ha publicado desde su fundación mas de 60 libros alternativos. En el año de 1980, empieza a hacer sus propios libros publicando ediciones de tiraje limitado, así como ejemplares únicos. En 1985 Yanni Pecanins, Gabriel Macotela, y Armando Saénz, abren la librería El archivero, dedicada a promover, exhibir y vender libros de artista en la ciudad de México, así como a organizar exposiciones en el D.F. y en el extranjero. A partir de 1986, se inicia la colección Archivo del archivero, convocando a editores y artistas de México y del extranjero a participar en este proyecto, labor que continúa hasta el día de hoy.(23) .

La Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuenta con el taller de investigación y producción gráfica Carlos Olachea, que bajo la dirección del maestro José de Santiago, la coordinación del maestro Victor Manuel Hernandez, y la asesoría de los maestros Pedro Ascencio Mateos, Jesús Martínez, y Daniel Manzano realiza una importante labor de investigación y producción así como también de impulso y difusión dentro del campo del libro alternativo en lo que a gráfica se refiere; labor que ha dado sus frutos en la exposición *Al abismo del milenio*, que se presentó en el museo de la estampa de la ciudad de México en el año de 1994, (24) ,reuniendo a más de 16 representantes de la gráfica contemporánea de nuestro país, teniendo entre los más destacados a: Antonio Yarza, Alejandro Pérez Cruz, y Demián Flores. Este taller continúa desarrollando e impulsando proyectos de artistas de diversas generaciones, así como también llevando a cabo un intercambio de ideas y propuestas con artistas del interior de la República Mexicana y del extranjero. Cuenta además con un importante acervo formado con las obras que en el campo del libro alternativo, aplicado a la estampa, se han venido produciendo en este taller.

Conclusión.

El libro, ha sufrido a lo largo de su existencia, un sinnúmero de transformaciones, y de mutaciones que lo ha llevado desde las nociones más primitivas, hasta las más actuales, tan sofisticadas como complejas, que tenemos a nuestro alcance hoy en día. Esta capacidad de adaptabilidad-casi comparable con la de un organismo viviente- es lo que le ha permitido no únicamente sobrevivir sino además convertir su forma y contenido en un espejo de la vida del ser humano; de sus preocupaciones, temores, anhelos, y sueños; así como además un fiel retrato de la historia humana.

Aunque hay autores que consideran que el libro alternativo va incluso más allá de la historia y sitúan sus orígenes más remotos en las pinturas rupestres, considero que el libro alternativo no surge sino hasta el siglo XX, donde de manera totalmente intencional, el ser humano produce este nuevo género dentro del arte. Esto, lejos de demeritar el valor que las pinturas rupestres poseen, las sitúa en la dimensión que les corresponde.

El libro alternativo, que en su origen surge de la necesidad de los artistas de enfrentar al sistema de los museos y galerías, y que también representó una actitud contestataria y rebelde ante los acontecimientos que han ocurrido en el siglo XX, pero que repercutirán en el devenir de la especie humana; ha sabido evolucionar hasta llegar a desligarse de estas características y abrirse así a un abanico de posibilidades tan grande como el número de artistas que lo aborda. Este hecho, significa además para el libro alternativo, la posibilidad de permanecer vigente, así como la garantía de seguir existiendo por mucho tiempo más, enriqueciendo así la vida del ser humano, al brindarle la oportunidad de viajar a través del universo mágico del libro, entendiendo a éste como algo capaz de transformarse a sí mismo y de transformarnos cada vez que lo leemos.

Notas de pie de página.

- (1) Claude y Paul Augé, NUEVO LARROUSE ILUSTRADO, 13a. ed., Francia, 1962, pp85.
- (2) Guzmán Leal Roberto, HISTORIA DE LA CULTURA, 13a. ed., México, Porrúa, 1983, pp334-335.
- (3) Renan Raúl, LOS OTROS LIBROS, México, U.N.A.M., 1988, pp18-19.
- (4) Goldstein Howard, LIBROS DE ARTISTAS, catálogo, ministerio de cultura, dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, España, 1982, pp32.
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem.
- (7) Ibidem.
- (8) Ibid pp34-36.
- (9) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES, México; U.N.A.M., 1988, pp49.
- (10) Goldstein Howard, op. cit.
- (11) Tannenbaum Barbara, LIBROS DE ARTISTAS, catálogo, ministerio de cultura, dirección general de archivos y bibliotecas, España, 1982, pp24.
- (12) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, op. cit.
- (13) Carrión Ulises, EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS, revista Plural, Febrero 1975 pp33.
- (14) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, op. cit.
- (15) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES, México, U.N.A.M., 1988, pp54.
- (16) Texto en francés .S.P.I.
- (17) Wilson Matha, LIBROS DE ARTISTAS, catálogo, ministerio de cultura, dirección general de archivos y bibliotecas, España, 1982, pp21.
- (18) Ibid, pp21.
- (19) Ibid, pp22.
- (20) Mouré Gloria, MARCEL DUCHAMP, Barcelona, ed. Polígrafa, 1988, pp7-27.
- (21) Wilson Martha, op.cit.
- (22) Renan Raúl, LOS OTROS LIBROS, México, U.N.A.M., 1988, pp22.
- (23) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, op. cit.
- (24) Al abismo del milenio, catalogo, 1994.

Capítulo 2.

2.1 Los animales y el hombre.

2.2 ¿Qué es un bestiario?

2.2.1 Historia de los bestiarios .

2.2.2 Formas de los bestiarios.

2.2.3 Bestiarios ilustrados.

2.2.4 Características de los seres representados en los bestiarios ilustrados.

2.1 Los animales y el hombre.

A lo largo de la historia, los animales han acompañado y servido al hombre. Desde los primeros tiempos, se encuentran evidencias de esta estrecha relación que se da entre los seres humanos y los animales. Ya en las pinturas rupestres, se encuentran representados, no solo los animales que el hombre primitivo cazaba, sino que además se pueden ver las primeras representaciones de los perros que acompañaban al hombre en esta tarea, tal vez en un principio como una relación simbiótica, pero que más tarde, evolucionaría en lazos estrechísimos entre los dos. En hallazgos arqueológicos, se han encontrado restos de animales que formaban parte de las comunidades primitivas de los seres humanos.

Esta relación de los animales con el ser humano, no sólo ha redundado en la satisfacción de las necesidades primarias del hombre, tales como alimento y vestido, sino que ha ido más allá, y así, el ser humano ha visto en los animales a seres dotados de poderes sobrenaturales, en los cuales se han cristalizado los más profundos sueños y deseos del hombre desde los tiempos más antiguos. El animal, ha adquirido en consecuencia, una personalidad que lo acerca a los dioses y a los demonios o los convierte en emisarios de estos en la Tierra, quedando así el animal separado de su condición original y adquiriendo una nueva que lo sitúa en un lugar que merece la veneración de los seres humanos, quienes al reverenciar la figura del animal, buscan obtener sus favores y su benevolencia, así como también buscan evitar ser víctimas de su furia y de su castigo.

Es así, como el animal fue incorporado a los mitos paganos de la antigüedad, que posteriormente evolucionaron en las religiones que actualmente conocemos, y en las que aún vemos a los animales, que lejos de ser expulsados de este plano, fueron asimilados dentro de él, hecho que podemos ver actualmente.

Es dentro de esta mezcla de admiración y miedo, de anhelo de conocer al animal como parte de nuestro mundo, en donde surge un terreno fértil para el surgimiento de los bestiarios.

2.2 ¿Qué es un bestiario?

Si bien, en sentido estricto, podemos definir bestiario como: *"una obra pseudo científica, moralizante sobre animales existentes y fabulosos"* (1). Es necesario entender que estos, son compendios sobre la fauna -y a veces también sobre la flora y los minerales- que surgieron en una época tan oscura como la Edad Media, y que originalmente, intentaban aportar alguna luz al campo de la ciencia, que apenas nacía en esa época, sobre la descripción de seres existentes o fantásticos, y que era expresada como una verdad absoluta.

Estos bestiarios, estaban también, destinados a guiar la conducta del hombre; es decir, poseían un mensaje moralizante o edificante. Esto lo logró la iglesia, a través de alegorías, que representaban diferentes situaciones que intentaban guiar al ser humano, y así ejercer un control más eficaz sobre las sociedades medievales.

Resalta aquí, la dificultad de llegar a una definición exacta de lo que es un bestiario, debido a que nos enfrentamos al problema que finalmente llevó a los bestiarios a su casi desaparición. Esto es, su imposibilidad de subsistencia ni como obra científica, ni como creación literaria, ya que cada una exigiría una definición no sólo diferente, sino además opuesta a la otra.

De esta manera, tenemos que desde el enfoque de una obra científica, el bestiario sería una obra que intenta explicar la realidad y la vida, y por el otro lado, desde el enfoque de la creación literaria el bestiario termina siendo una tergiversación de la realidad.(2).

Tenemos así, ante nosotros la difícil tarea de darle una definición a los bestiarios, misma que intentará abarcarlo desde un enfoque más amplio, que nos permita englobar todas las formas de bestiarios, se puede decir entonces que un bestiario, es: *un compendio o tratado que reúne animales, plantas, y en ocasiones hasta minerales, existentes y/o fantásticos, y que intenta explicar las características individuales de cada uno de ellos.*

2.2.1 Historia de los bestiarios.

La historia de los bestiarios, se remonta a la edad media y es el *Fisiólogo*, el primer bestiario conocido, además de ser el que gozó de mayor popularidad y su influencia, sólo se podía comparar con la de la Biblia. Se desconocen con exactitud, el lugar, fecha y el autor de el *Fisiólogo*. Se sabe que en Alejandría, entre los siglos II y VII, se da su redacción. Algunos autores mencionan los nombres de Pedro de Alejandría, Epifanio, San Juan Crisóstomo, Atanasio, San Ambrosio, y San Jerónimo.

Remontándonos en los antecedentes históricos a la obra del *Fisiólogo* no podemos olvidar la *Historia animalium* de Aristóteles, las *Historias* de Herodoto, la *Moralia* de Plutarco, los cuentos recopilados la *Hieroglyphica* de Horapollo lo cual es para algunos autores, la justificación del nacimiento del *Fisiólogo* en Alejandría. (3).

La labor de los monjes de la Edad Media, es digna de ser resaltada, ya que en diversos monasterios, éstos realizaban la labor de ilustrar o de iluminar textos, los cuales eran por lo general realizados antes del proceso de ilustración, y a veces, era el autor mismo de los textos, quién sugería al ilustrador la manera en como debían de ser trabajadas las ilustraciones.

Todo esto dió origen a la aparición de patrones que podían ser copiados por el ilustrador sin demasado arte, estos libros, se conocen como *libros modelo*, y eran ejemplares preparados para servir de guía a la realización de otros manuscritos. Posteriormente, métodos más rápidos y de más fácil realización contribuyeron a la difusión de los bestiarios en toda Europa, y con ello a la difusión de inciertos conocimientos científicos, y de una muy peculiar visión del mundo.(4). Después de la Edad Media, los bestiarios cayeron en un silencio-ya que no se puede hablar de su desaparición- y durante el renacimiento estuvieron casi completamente ausentes. No es sino hasta después del siglo XVII, en que vuelven a surgir, llegando a conocerse actualmente de manera muy extendida, la noción de bestiario.

2.2.2 Formas de los bestiarios.

Los bestiarios, a lo largo de su existencia, se han manifestado de dos maneras fundamentales:

- 1) Literario-pseudocientífica.
- 2) Escultórica.

Si bien, la segunda forma, casi siempre acompañó a la arquitectura románica, la primera, la de los bestiarios literarios, es casi insoluble de la forma ilustrada de los mismos. Como ejemplo de esto, tenemos la tradición de los monjes copistas, que se dedicaban a la transcripción e ilustración de textos.

Si bien en un inicio, la forma ilustrada de los bestiarios surgió como un refuerzo para darle mayor impacto a los textos, ésta adquirió un carácter propio, y se convirtió en elemento intrínseco de la forma escrita, desarrollándose así gracias al enorme potencial que desde el punto de vista pictórico y gráfico poseen los bestiarios, y que sigue siendo vigente hasta nuestros días.

En este sentido, la iglesia, con su carácter moralizante, le confirió al pecado y a la culpa, así, como a su contraparte, las virtudes, una conexión con el bestiario.

Se puede decir en este sentido que hay un bestiario para personajes sagrados y virtudes, y otro para Satanás y los vicios.

2.2.3 Los bestiarios ilustrados.

Fueron éstos, los que existieron de manera intrínseca con los bestiarios literarios, y aunque si bien en este proyecto se parte de un bestiario no ilustrado originalmente, es interesante el conocer la técnica de ilustración de los bestiarios.

Los libros modelo de los que se habló en el inciso 2.2.1, implicaban la necesidad de tener patrones para lograr ejemplares ilustrados, que permitieran así una gran difusión de la obra. La adopción de una técnica más rápida, obedece a innumerables necesidades que eran dictadas por la época

Los bestiarios eran copiados e ilustrados en los monasterios, por los monjes que trabajaban en el *scriptorium*, este procedimiento podía dar lugar a una familia de manuscritos de una región determinada.

Por lo general, el trabajo de ilustración e iluminación de los textos, era posterior a la labor del escritor, aunque, como ya se ha mencionado, a veces el mismo escritor del texto era quién daba instrucciones al ilustrador para la realización de este trabajo.

2.2.4 Características de los seres que son representados en los bestiarios.

Las criaturas o seres que con su simple existencia, desafían a la naturaleza, son los que pueblan el universo mágico de los bestiarios, y que, comúnmente llamados monstruos, son en las civilizaciones antiguas, el resultado de un proceso de racionalización, de hacer palpables y visibles los poderes desconocidos para el hombre, y finalmente, son el principio de una lucha racional en contra de estas mismas figuras aterradoras.

Para una mejor comprensión del tema que estudiamos, se sugiere a continuación una lista de cinco categorías, que puede a su vez ser subdividida en otras más:

1) Monstruos con un cuerpo humano o con un cuerpo de animal en una posición típicamente humana. Esta categoría puede ser llamada la del animal-hombre. Incluye a los demonios, ángeles, sátiros, minotauros, etc.

2) Monstruos con un cuerpo de animal, o en posición inequívocamente animal, pero combinados con algún rasgo humano. Esta categoría puede ser llamada la del hombre-animal. Se incluyen en ella a, la sirena, el centauro, y la esfinge.

3) Monstruos hechos de partes tomadas de diferentes especies animales, o con otros rasgos animales añadidos. Esta categoría puede ser llamada la de los animales-monstruos, y una de sus principales características es la ausencia total de rasgos humanos. Se incluyen en ella por ejemplo, al dragón, al pegaso, y a otros animales alados.

4) Esta categoría incluye a las figuras monstruosas resultado de la multiplicación o simplificación deliberada de una de las partes que los conforman, y también a aquellos con un exagerado alargamiento o reducción de sus rasgos físicos. En algunos casos partes humanas y animales se encuentran combinadas.

5) Esta es la más pequeña de las cinco clasificaciones, pero probablemente la más interesante. En esta, fenómenos naturales y objetos hechos por el hombre, reciben rasgos y características tanto animales como humanas. Los monstruos reales en esta quinta categoría pueden ser definidos como *objetos naturales y fenómenos naturales, en la forma de cosas vivientes*.

Notas de pie de página.

1) Ayerro Marino y Guglielmi Nilda, **EL FISIOLÓGICO BETIARIO MEDIEVAL**, ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina , 1972, 107p.

2) Mode Heinz Adolf, **ANIMALES MITOLÓGICOS EN EL ARTE**, Phaidon, Londres, 1975, 280p.

3) Ayerro Marino y Gulielmi Nilda op. cit.

4) Mode Heinz Adolf, op. cit.

Capítulo 3.

3.1 Introducción.

En este tercer y último capítulo, se define la identidad de "Bestiario" y se explica el proceso de realización que va desde la selección de los textos que fueron el punto de partida o referencia para la realización de este proyecto, hasta la conformación final del mismo; pasando primeramente por aspectos generales como materiales, técnicas, etc; y posteriormente por una explicación particular y detallada de cada uno de los grabados que integran, así como detalles del armado del proceso hasta el armado final del libro.



3.2 Definición de "Bestiario".

Con base a lo expuesto en el capítulo primero de este trabajo, se dará una definición de la identidad de "Bestiario", para evitar las posibles confusiones debidas al gran número de clasificaciones que existen dentro del campo de los libros alternativos.

"Bestiario" es un libro gráfico puesto que esta conformado por obra gráfica (grabado en metal) pero es también un libro híbrido, puesto que confluyen en él, características tanto de los libros de artista, los libros ilustrados, y los libros objeto.

"Bestiario" es un libro ilustrado, debido a su formato, su tiraje limitado, y el empleo de grabados originales, pero al mismo tiempo, no es el producto de una colaboración estrecha entre el escritor y el grabador-esto debido a la imposibilidad física de la realización de este trabajo-y tampoco es como los otros libros ilustrados los cuales se tratan predominantemente de un libro hecho por un escritor y no por un artista.

"Bestiario" es un libro de artista, puesto que es él quien tiene la responsabilidad del proceso de edición del libro. El libro de artista es por sí mismo una obra, más que el medio de difusión de una obra.

"Bestiario", no es un libro objeto puesto que no pierde su función de comunicación en aras de la manifestación escultórica o pictórica (las cuales de hecho, no existen en este trabajo, ya que se produjo dentro del campo de la estampa).

"Bestiario", es finalmente un libro híbrido, único, producido dentro del campo de la gráfica.

3.3 Desarrollo general de "Bestiario".

Bestiario es un libro gráfico realizado en 12 placas de fierro de calibres 16 y 18, de 60 x 80 cms.

Cada una con una edición de 10 copias numeradas y firmadas por el autor, y 3 copias de autor, todas estas impresas en papel alemán Liberón de 350 grs.de 78 x 106 cms, con tinta Toyo-Dupont negro denso.

Los textos que sirvieron como referencia para la realización de "Bestiario", fueron extraídos del *manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y fueron seleccionados siguiendo criterios personales, de los 75 textos que lo conforman .

Finalmente, "Bestiario" esta encuadernado en dos hojas de madera de 1.00 x 1.40 mts, las cuales estan talladas y cubiertas con materiales orgánicos diversos.



3.4 Desarrollo particular de "Bestiario".

En este inciso, se explica paso a paso la realización de los doce grabados que conforman el proyecto "Bestiario", que va desde la selección de los textos hasta la conformación del libro propiamente encuadernado. Haciendo referencia a especificaciones dentro del trabajo de taller, que comprenden aspectos como técnica, materiales, y una bitácora en la cual se han registrado desde el inicio del proceso hasta la conclusión del mismo, procedimientos diversos dentro del taller.

La selección de los textos del libro de Jorge Luis Borges, se realizó atendiendo a aquellos que permitieran una mayor posibilidad de explotación gráfica, es decir, que además de una selección personal, también se puso especial atención en la riqueza de la conformación de cada uno de los animales. En este sentido, se excluyeron deliberadamente aquellos que reunieran alguna característica humana.

Las técnicas utilizadas en este trabajo fueron:

- 1.-Aguafuerte.
- 2.-Aguatinta.
- 3.-Azúcar.
- 4.-Crayola.
- 5.- Punta seca.

3.4.1. La Anfisbena.

La "FARSALIA" enumera las verdaderas o imaginarias serpientes que los soldados de Catón afrontaron en los desiertos de Africa; ahí están la parca "que enhiesta como báculo camina" y el yáculo, que viene por el aire como una flecha, y la pesada anfibena, que lleva dos cabezas. Casi con iguales palabras la describe Plinio, que agrega: "como si una no le bastara para descargar su veneno ". El *Tesoro* de Brunetto Latini-la enciclopedia que éste recomendó a su antiguo discípulo en el séptimo círculo del infierno-es menos sentencioso y más claro: "La anfibena es serpiente con dos cabezas, la una en su luga y la otra en la cola; y con las dos puede morder y corre con ligereza, y sus ojos brillan como candelas ." En el siglo XVII, Sir Thomas Browne observó que no hay animal sin abajo, arriba, adelante, atrás, izquierda, y derecha, y negó que pudiera existir la anfibena, en la que ambas extremidades son anteriores.

Anfisbena, en griego, quiere decir *que va en dos direcciones*. En las Antillas y en ciertas regiones de América, el nombre se aplica a un reptil que comúnmente se conoce por *doble andadora*, por *serpiente de dos cabezas* y por *madre de las hormigas*. Se dice que las hormigas la mantienen.

También que , si la cortan en dos pedaszos, éstos se juntan.

Las virtudes medicinales de la anfibena ya fueron celebradas por Plinio.

La anfibena, fue seleccionada debido las posibilidades gráficas que la forma del cuerpo de este animal podía ofrecer, su carácter ondulante, y el hecho de tratarse de un animal que tiene dos cabezas, y en consecuencia no tiene atrás ni adelante y el hecho de poder caminar en dos direcciones, lo cual a nivel de composición representaba un elemento interesante.

Este grabado fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 16 de 60 x 80 cms, con las técnicas del azúcar, aguainta, y crayola.



3.4.2 El Cancerbero.

Si el infierno es una casa, la casa de Hades, es natural que un perro la guarde; es antural que a ese perro lo imaginen atroz. La *Teogonía* de Hesíodo le atribuye cincuenta cabezas, para mayor comodidad de las artes plásticas, este número ha sido rebajado y, las tres cabezas del Cancerbero son del dominio público. Virgilio menciona sus tres gargantas; Ovidio, su triple ladrido; Butler compara las tres coronas de la tiara del papa, que es portero del Cielo, con las tres cabezas del perro que es portero de los Infiernos (*Hudibras*, IV, 2). Dante le presta caracteres humanos que agravan su índole infernal: baraba mugrienta y negra, manos uñosas que desgarran entre la lluvia, las almas de los réprobos. Muerde, ladra y muestra los dientes.

Sacar el Cancerbero a la luz fue el último de los trabajos de Hércules.

Un escritor inglés del siglo XVIII, Zachary Grey, interpreta así la aventura:

Este perro con tres cabezas denota el pasado, el presente y el porvenir, que reciben y, como quién dice, devoran todas las cosas. Que fuera vencido por Hércules prueba que las acciones heroicas son victoriosas sobre el tiempo y subsisten en la memoria de la posteridad.

Según los textos más antiguos, el Cancerbero saluda co el rabo (que es una serpiente) a los que entran en el Infierno, y devora a los que procuran salir. Una tradición posterior lo hace morder a los que llegan; para apaciguarlo, era costumbre poner en el ataúd un pastel de miel.

En la mitología escandinava, un perro ensangrentado, Gamr, guarda la casa de los muertos y batallará con los dioses, cuando los lobos infernales devoren la Luna y el Sol. Algunos le atribuyen cuatro ojos; cuatro ojos tienen también los perros de Yama, dios brahmánico de la muerte.

El brahanismo y el budismo ofrecen infiernos de perros, que a semejanza del Cerbero dantesco, son verdugos de las almas.

El hecho de ser un personaje con características tan variadas en su configuración, como lo puede ser el hecho de poseer una cola en forma de serpiente, tres cabezas, las manos llenas de uñas, el hecho de que cada cara o cabeza, represente una dimensión temporal diferente, lo hacían un personaje que llamaba mi atención para ser realizado en gráfica.

Esta placa fue realizada en lámina negra de hierro de calibre 16, de 60 x 80 cms, con las técnicas del aguafuerte y aguainta.



3.4.3 El Catoblepas.

Plinio, (VIII, 32) cuenta que en los confines de Etiopía, no lejos de las fuentes del Nilo, habita el Catoblepas, "fiera de tamaño mediano y de andar perzoso. La cabeza es notablemente pesada y al animal le da mucho trabajo llevarla; siempre se inclina hacia la tierra. Si no fuera por esta circunstancia, el catoblepas acabaría con el género humano, porque todo hombre que le ve los ojos cae muerto".

Catoblepas, en griego, quiere decir "que mira hacia abajo". Cuvier ha sugerido que el ñu (contaminado por el basilisco y por las gorgonas) inspiró a los antiguos el Catoblepas. En el final de la *Tentación de San Antonio* se lee:

El catoblepas (búfalo negro, con una cabeza de cerdo que cae hasta el suelo, unida a las espaldas por un cuello delgado, largo y flojo como un intestino vaciado. Está aplastado en el fango, y sus patas desaparecen bajo la enorme melena de pelos duros que le cubren la cara):

-Grueso, melancólico, hosco, no hago otra cosa que sentir bajo el vientre el calor del fango. Mi cráneo es tan pesado que me es imposible llevarlo. Lo enrolló alrededor de mí, lentamente; y, con las mandíbulas entreabiertas, arranqué con la lengua las hierbas venenosas humedecidas por mi aliento. Una vez, me devoré las patas sin advertirlo.

"Nadie, Antonio, ha visto mis ojos, o quienes los vieron han muerto. Si levantara mis párpados rosados e hinchados, te morirías en seguida."

La fuerza expresiva que encontré en el texto de Borges, un animal con una existencia tan desdichada pero a la vez una criatura tan horrible, y tan aterradora me pareció que podría significar un elemento con posibilidades de explotación tanto en el plano de lo gráfico, como en el plano de poder apropiarme de esta condición doble del animal, para así enriquecer su conformación final.

Este grabado fue realizado en lámina negra de hierro calibre 18, de 60 x 80 cms, con las técnicas del aguafuerte, y azúcar.



3.4.3 Una Cruza de Kafka.

Tengo un animal curioso, mitad gatito, mitad cordero. Es una herencia de mi padre. En mi poder se ha desarrollado del todo; antes era más cordero que gato. Ahora es mitad y mitad. Del gato tiene la cabeza y las uñas, del cordero el tamaño y la forma ; de ambos los ojos que son huraños y chispeantes ; la piel suave y ajustada al cuerpo, los movimientos a la par saltarines y furtivos. Echado al sol, en el hueco de la ventana, se hace un ovillo y ronronea; en el campo corro como loco y nadie lo alcanza. Dispara de los gatos y quiere atacar a los corderos. En las noches de luna su paseo favorito es la canaleta del tejado. No sabe maullar y abomina de los ratones. Horas y horas pasa en acecho ante el gallinero, pero jamás ha cometido un asesinato. Lo alimento con leche; es lo que le sienta mejor. A grandes tragos sorbe la leche entre sus dientes de animal de presa. Naturalmente es un gran espectáculo para los niños. La hora de visita es los domingos por la mañana. Me siento con el animal en las rodillas y me rodean todos los niños de la vecindad.

Se plantan entonces las más extraordinarias preguntas, que no puede contestar ningún ser humano : Por qué hay un solo animal así; por qué soy yo su poseedor y no otro; si antes ha habido un animal semejante y qué sucederá después de su muerte, si no se siente solo; por qué no tiene hijos; cómo se llama , etc. No tomo el trabajo de contestar: me limito a exhibir mi propiedad, sin mayores explicaciones. a veces las criaturas traen gatos; una vez llegaron a traer dos corderos. Contra sus esperanzas, no se produjeron escenas de reconocimiento. Los animales se miraron con mansedumbre desde sus ojos animales, y se aceptaron mutuamente como un hecho divino. En mis rodillas el animal ignora el temor y el impulso de perseguir. Acurrucado contra mí, es como se siente mejor. Se apega a la familia que lo ha criado. Esa fidelidad no es extraordinaria: es el recto instinto de un animal, que aunque tiene en la tierra innumerables lazos políticos, no tiene un solo cos sanguíneo, y para quién es sagrado el apoyo que ha encontrado en nosotros.

A veces tengo que reírme cuando resuella a mi alrededor, se me enreda en las piernas y no quiere apartarse de mí. Como si no le bastara ser gato y cordero quiere también ser perro.

Una vez -esto le acontec a cualquiera- yo no veía modo de salir de dificultades económicas, yo estaba por acabar con todo. Con esa idea me hamacaba en el sillón de mi cuarto, con el animal en las rodillas; se me ocurrió bajar los ojos y vi lágrimas que goteaban en sus grandes bigotes. ¿Eran tuyas o mías? ¿Tiene este gato de alma de cordero el orgullo de un hombre?

No he heredado mucho de mí padre, pero vale la pena cuidar este legado.

Tiene la inquietud de los dos, la del gato y la del cordero, aunque son muy distintas. Por eso le queda chico el pellejo. A veces salta al sillón, apoya las patas delanteras contra mi hombro y me acerca el hocico al oído. Es como si me hablara, y de hecho vuelve la cabeza y me mira deferente para observar el efecto de su comunicación. Para complacerlo hago como si lo hubiera entendido y muevo la cabeza. Salta entonces al suelo y brinca alrededor.

Tal vez la cuchilla del carnicero fuera la redención para este animal, pero él es un regalo y debo negársela. Por eso deberá esperar hasta que se le acabe el eliento, aunque a veces me mira con razonables ojos humanos, que me instigan al acto razonable.

Franz Kafka.

En el caso de este animal, que es producto de una cruce fantástica, lo que me motivó a trabajarlo en grabado fue la posibilidad de convertir en elementos gráficos la tristeza, y el carácter juguetón de este animal, es decir, traducirlo a valores de grises que van del más tenue al casi negro. Además, la posibilidad de llevar el cuerpo de este animal a un plano de experiencia casi-táctil, además de visual. También intenté lograr en la cara del animal, una expresión que lo alejara un poco de lo que conocemos por gato y cordero, dándole una expresión propia y un tanto lejana.

Este grabado fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 16, de 60x80 cms, con las técnicas del aguafuente y aguafuente.



3.4.5 El Hijo de Leviatán.

En aquel tiempo, entre Arles y Aviñón, un dragón mitad bestia y mitad pez, mayor que un buey y más largo que un caballo. Y tenía los dientes agudos como una espada, y cuernos a los lados, y se ocultaba en el agua, y mataba a lo forasteros y ahogaba las naves. Y habá venido por el mar de Galasia y había sido engendrado por Leviatán, cruelísima serpiente de agua, y por una bestia que se llama Onagro, que engendra la región de Galasia...

La légende dorée, Lyon, 1518

La posibilidad de crear formas, y atmósferas dentro del agua en la cual se encuentra el animal, y crear así un espacio que contrastara con el cielo y la tierra que se habían venido manejando en los anteriores grabados, así como el enfrenarme a la posibilidad de llenar este espacio con un volumén, que se integre al elemento agua.

Este grabado fue realizado en l'mina de fierro de calibre 18, de 60 x 80 cms, con las técnicas del aguafuerte, aguainta, crayola, y azúcar.



3.4.6 El Kraken.

El kraken es una especie escandinava del zaratán y del dragón de mar o culebra de mar de los árabes.

En 1752, el dinamarqués Eric Pontoppidan, obispo de Bergen, publicó una *Historia natural de Noruega*, obra famosa por su hospitalidad o credulidad; en sus páginas se lee que el lomo del kraken tiene una milla y media de longitud y que sus brazos pueden abarcar el mayor navío. El lomo sobresale como una isla; Eric Pontoppidan llega a formular esta norma: "Las islas flotantes son siempre krakens". Asimismo escribe que el kraken suele enturbiar las aguas con una descarga de líquido; esta sentencia ha sugerido la conjetura de que el kraken es una magnificación del pulpo.

Entre las piezas juveniles de Tennyson, hay una dedicada al kraken. Dice, literalmente, así: Bajo los truenos de la superficie, en las honduras del mar abismal, el kraken duerme su antiguo, no invadido sueño sin sueños. Pálidos reflejos se agitan alrededor de su oscura forma; vastas esponjas de milenario crecimiento y altura se inflan sobre él, y en lo profundo de la luz enfermiza, pulpos innuerables y enormes baten con sus brazos gigantes la verdosa inmovilidad, desde secretas celdas y grutas maravillosas. Yace ahí desde siglos, y yacerá, cebándose dormido de inmensos gusanos marinos hasta que el fuego del Juicio Final caliente el abismo. Entonces, para ser visto una sola vez por hombres y por ángeles, rugiendo surgirá y morirá en la superficie.

En este caso, lo que resultaba poderosamente atractivo de la figura del kraken, fue el hecho de poseer tentáculos, que se prestaban para un empleo de formas que oscilaban entre lo delicado y lo grueso, así como la posibilidad de inventar una cara a este animal marino, y cambiarle el rostro a un personaje que lo aproximara a la máscara.

Este grabado fue realizado en lámina negra de hierro de calibre 16, de 60 x 80 cms, relizado con las técnicas del aguafuerte, aguainta, y azúcar.



3.4.7 La Liebre Lunar.

En las manchas lunares, los ingleses creen descifrar la forma de un hombre; dos o tres referencias al hombre de la luna, *al man in the moon*, hay en el *Sueño de una noche de verano*. Shakespeare menciona su haz de espinas o maleza de espinas; ya alguno de los versos finales del canto XX del *Infierno* habla de Caín y de las espinas. El comentario de Tommaso Casini recuerda a este propósito la fábula toscana de que el Señor dió a Caín la luna por cárcel y lo condenó a cargar con un haz de espinas hasta el fin de los tiempos.

Otros, en la luna, ven la sagrada familia, y así Lugones pudo escribir en su *Lunario sentimental*

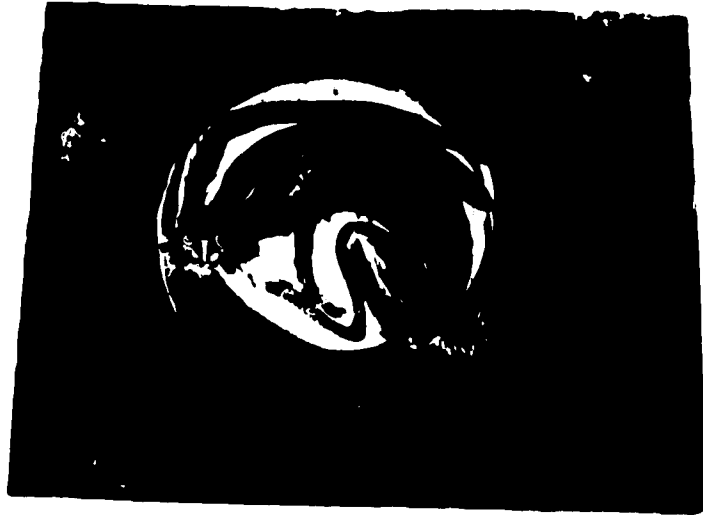
Y está todo: la Virgen con el niño ;al flanco
San José (algunos tienen la buena fortuna
De ver su vara); y el buen burrito blanco
Trota que trota los campos de la luna.

Los chinos, en cambio, hablan de la liebre lunar. El Buda, en una de sus vidas anteriores, padeció hambre; para alimentarlo, una liebre se arrojó al fuego. El Buda, como recompensa, envió su alma a la luna. Ahí bajo una acacia, la liebre tritura en un mortero mágico las droags que integran el elíxir de la inmortalidad. En el habla popular de ciertas regiones, esta liebre se llama *el doctor*, *o liebre preciosa o liebre de jade*.

De la liebre común se cree que vive hasta los mil años y que encanece al envejecer.

El hacer este grabado de la liebre lunar, era al mismo tiempo, la oportunidad de recrear el espíritu mágico de la luna, así como un acercamiento al mito de la luna de la cultura teotihuacana. Además de ser el único grabado que se realizó en formato circular, lo cual rompía con el formato del resto de los grabados realizados.

Este grabado fue realizado en lámina de fierro de calibre 18, de 60 x 80 cms, con la técnica del azúcar.



3.4.8 El Mirmecoleón.

Un animal inconcebible es el mirmecoleón, definido así por Flaubert: "León por delante, hormiga por detrás, y con las patas al revés." La historia de este monstruo es curiosa. En las Escrituras se lee: "El viejo león perece por falta de presa" (Job, 4:11).

El texto hebreo trae *layish* por león; esta palabra anómala parecía exigir una traducción que también fuese anómala; los Setenta recordaron un león arábigo que Eliano y Estrabón llaman *mymex* y forjaron la palabra *mirmecoleón*.

Al cabo de unos siglos, esta derivación se perdió.

Myrmex, en griego, vale por hormiga; de las palabras enigmáticas "El león-hormiga perece por falta de presa" salió una fantasía que los bestiarios medievales multiplicaron:

El fisiólogo trata del león-hormiga; el padre tiene forma de león, la madre de hormiga; el padre se alimenta de carne y la madre de hierbas. Y éstos engendra el león-hormiga, que es mezcla de los dos y que se parece a los dos y que se parece a los dos, porque la parte delantera es de león, la trasera de hormiga. Así conformado, no puede comer carne, como el padre, ni hierbas, como la madre; por consiguiente, muere.

La abismal diferencia que existe en la conformación de los cuerpos de cada uno de los animales que dieron origen al mirmecoleón; patas de insecto, cabeza de felino, y los genitales al revés, así como la posibilidad de transcribir este carácter en elementos gráficos, es decir, que podían ser expresados en valores gráficos.

Este grabado fue realizado en lámina negra de hierro de calibre 16, de 60 x 80 cms, con las técnicas de aguafuerte, azúcar, aguainta, y crayola.



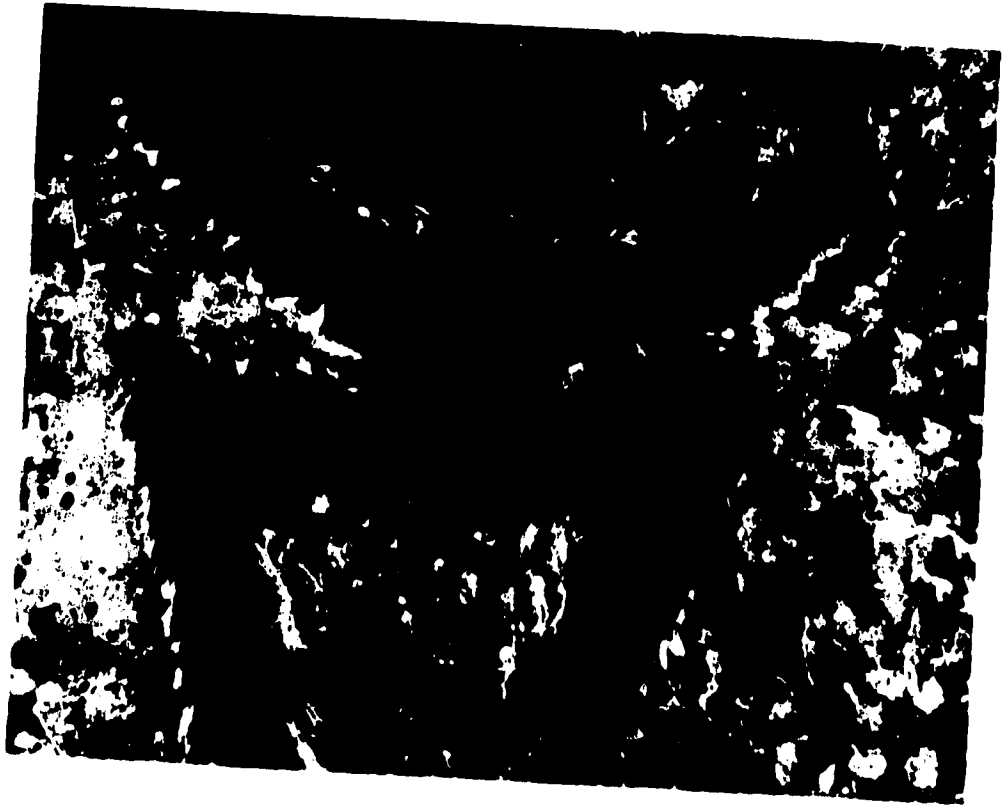
3.4.9 El Mono de la Tinta.

Este animal abunda en las regiones del norte y tiene cuatro o cinco pulgadas de largo; los ojos son como cornalinas, y el pelo es negro azabache, sedoso y flexible, suave como una almohada. Es muy aficionado a la tinta china, y cuando las personas escriben, se sienta con una mano sobre la otra y las piernas cruzadas esperando que hayan concluido y se bebe el sobrante de la tinta. Después vuelve a sentarse en cuclillas, y se queda tranquilo.

Wang Ta- Hai (1791)

El mono de la tinta representaba la oportunidad de recrear un personaje alegre, inquieto, juguetón, casi loco, y en el cual se pudiera combinar el cuerpo de un mono con un rostro que está cubierto con una máscara y que en consecuencia lo aleja de la dimensión cómica del mono, dándole un rostro inquietante.

Este grabado, fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 18, de 60 x 80 cms, con las técnicas del azúcar, aguafuerte y aguainta.



3.4.10 La Peluda de la Ferte-Bernard.

A orillas del Huisne, arroyo de apariencia tranquila, merodeaba durante la Edad Media la Peluda (*la Velue*). Este animal habría sobrevivido el Diluvio, sin haber sido recogido en el arca. Era del tamaño de toro; tenía cabeza de serpiente, un cuerpo esférico de un pelaje verde, armado de aguijones cuya picadura era mortal. Las patas eran anchísimas, semejantes a las de la tortuga; con la cola, en forma de serpiente, podía matar a las personas y a los animales. Cuando se encolerizaba, lanzaba llamas que destruían las cosechas. De noche, saqueaba los establos. Cuando los campesinos la perseguían, se escondía en las aguas del Huisne que hacía desbordar, inundando toda la zona.

Prefería devorar los seres inocentes, las doncellas y los niños. Elegía a la doncella más virtuosa, a la que llamaban la Corderita (*l'Agnelle*). Un día, arrebató a una Corderita y la arrastró desgarrada y ensangrentada al lecho del Huisne. El novio de la víctima cortó con una espada la cola de la Peluda, que era su único lugar vulnerable. El monstruo murió inmediatamente. Lo embalsamaron y festejaron su muerte con tambores, con pífanos y danzas.

La peluda de la Ferte-Bernard, llamó poderosamente mi atención por el hecho de ser un animal tan sanguinario, tan aterrador, y tan horrible, además de su condición de ser un animal que fue abandonado por el arca en el momento del Diluvio, confiriéndole así una personalidad demoníaca, que además rebasaba la idea de tiempo que nosotros podemos tener. Es decir, un animal, que ha existido desde el principio mismo de los tiempos.

Este grabado fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 16, de 60 x 80 cms, con las técnicas del aguafuente y aguafuerte.



3.4.11 El Squonk.

(lacrimacorpus dissolvens)

La zona del squonk es muy limitada. Fuera de Pennsylvania pocas personas han oído hablar de él, aunque se dice que es bastante común en los cicutaes de aquel Estado. El squonk es muy hosco y generalmente viaja a la hora del crepúsculo. La piel, que está cubierta de verrugas y de lunares, no la calza bien; los mejores jueces declaran que es el más desdichado de todos los animales. Rastrearlo es fácil porque llora continuamente y deja una huella de lágrimas. Cuando lo acorralan y no puede huir o cuando lo sorprenden y lo asustan se disuelve en lágrimas. Los cazadores de squonks tienen más éxito en las noches de frío y de luna, cuando las lágrimas caen despacio y al animal no le gusta moverse; su llanto se oye bajo las ramas de los oscuros arbustos de cicuta.

El señor J.P. Wentling, antes de Pennsylvania y ahora establecido en St. Anthony Park, Minnesota, tuvo una triste experiencia con un squonk cerca de monte Alto. Había remedado el llanto del squonk y lo había inducido a meterse en una bolsa, que llevaba a su casa, cuando de pronto el peso se aligeró y el llanto cesó. Wentling abrió la bolsa; sólo quedaban lágrimas y burbujas.

William T. Cox : *Fearsome Creatures of the Lumberwoods.*

Washington, 1910

El squonk es un animal que resultó ser muy interesante para realizarlo en la técnica del azúcar, ya que reúne la fuerza, y el dramatismo de un animal que se diluye en lágrimas, con la posibilidad de manejarlo en una técnica tan contundente, pero a la vez tan líquida como lo es el azúcar, es decir, lo que me impulsó a elegir a este animal, fue la posibilidad de hacer un solo elemento partiendo, de varios; del texto y de la técnica, hacer el cuerpo diluido de este animal.

Este grabado fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 18, de 60 x 80 cms, con la técnica del azúcar.



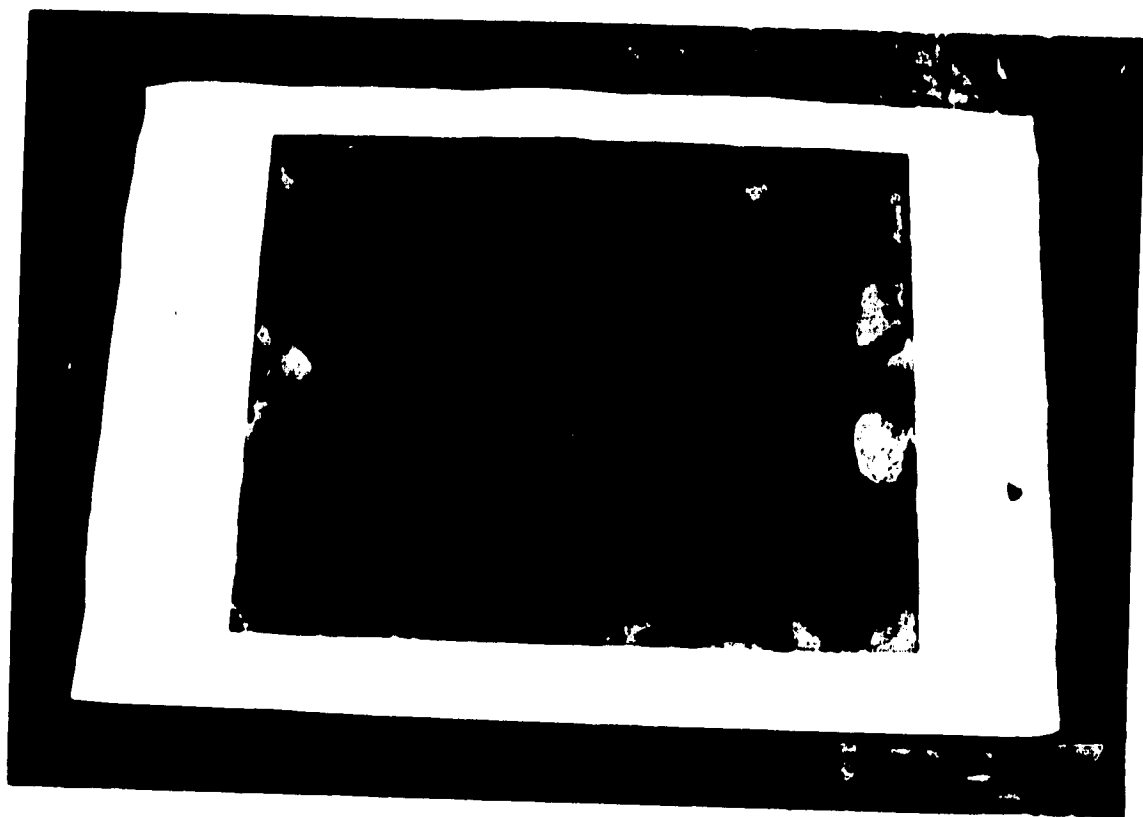
3.4.12 Los Antílopes de Seis Patas.

De ocho patas dicen que está provisto (o cargado) el caballo del dios Odín, Sleipnir, cuyo pelaje es gris y que anda por la tierra, por el aire y por los infiernos; seie patas atribuye a los primitivos antílopes un mito siberiano. Con semejante dotación era difícil, o imposible, alcanzarlos; el cazador divino Tunk-poj fabricó unos patines especiales con la madera de un árbol sagrado que crujía incesantemente y que los ladridos de los perros le revelaron. También crujían los patines y corrían con la velocidad de una flecha: para sujetar, o moderar, su carrera, hubo que ponerles unas cuñas fabricadas con la madera de otro árbol mágico. Por todo el firmamento persiguió Tunk-poj al antílope. Éste, rendido, se dejó caer a la Tierra y Tunk-poj le cortó las patas traseras.

-Los hombres-dijo-son cada día más pequeños y débiles. Cómo van a poder cazar antílopes de seis patas, si yo mismo apenas lo logro.

Desde aquel día, los antílopes son cuadrúpedos.

En el caso de los antílopes de seis patas, la posibilidad del juego con el movimiento vertiginoso de los antílopes, la dinámica que estos con sus cuerpos, proporcionan a la composición, y la libertad que deliberadamente tomé, de incluir entre los antílopes, un elemento Mexicano, de la región de los pueblos otomíes, que es el ojo de venado, que en este caso sirve como un eje alrededor del cual se desarrolla el movimiento de los animales que recorren, el cielo, y la tierra. Este grabdo fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 18, de 60 x 80 cms, con la técnica del aguatinta.



3.4.13 Certificado de Autenticidad.

El certificado de autenticidad, es un documento que elabora el autor de la obra, y en el cual se acreditan datos referentes a la producción e impresión de la misma, por ejemplo:

-Número de copias de cada grabado de los que consta una edición, y que para representarse, se emplea el formato de los quebrados o fracciones (x/y), en la cual la cifra de la parte superior corresponde al número de copia de que se trate, y la cifra de la parte inferior, corresponde al total de copias que conforman la edición: 1/10, sería entonces, la primera copia de un tiraje total de diez.

-Número de copias destinados al taller en donde se produjo o se imprimió la edición y que se representa con C/T (copia de taller). Y que en ningún caso podrá exceder de tres por cada grabado.

-Número de copias destinadas al impresor y que se representa con C/I (copia de impresor), y que en ningún caso podrá exceder de una por cada grabado.

-Número de ejemplares para el propio autor y que se representa como C/A (copia de autor) y que en ningún caso puede exceder de cinco por cada grabado.

La *bon a tirer*, que es la copia que indica que el grabado está listo para el tiraje definitivo, es única y es posterior a las pruebas de estado.

Todas estas copias deberán de ir firmadas y numeradas por el autor.

También se especifican en este certificado, las técnicas con las que fue realizada la obra, así como las medidas tanto del papel en el que la obra fue impresa, como del soporte en el cual fue producida. Se especifica también si hubo algún texto que fuera reproducido dentro de la obra y se deben incluir los datos bibliográficos correspondientes.

El certificado de autenticidad, se elabora con el fin de proteger la obra del autor de posibles falsificaciones o alteraciones a la obra original (ya sea parciales o totales), además de que brinda una garantía a quién adquiera un obra de poseer un original.

En el caso de los libros gráficos, se debe de incluir un certificado de autenticidad por cada ejemplar, puede ser realizado en cualquier técnica que se quiera, y en el caso de que sea un grabado, éste se contará como uno mas de los que integran el libro.

Para el caso de "Bestiario", el certificado de autenticidad fue realizado en lámina negra de fierro de calibre 18 de 50 x 60 cms, con las técnicas del aguatinta y de la crayola, e impreso sobre papel alemán liberón, de 350 grs y de 78 x 106 cms. El texto que se utilizó fue el siguiente:

Carlos Tomás Roque Flores, certifica que de este libro se editaron 10 copias numeradas del 1/1 al 10/10 correspondiendo a éste el no. _____; Además que contiene 14 grabados impresos y editados por el artista en el año de 1995, en el taller de investigación y producción gráfica Carlos Olachea de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Los grabados fueron realizados sobre lámina negra de fierro de calibres 16 y 18, de 60 x 80 cms, con las técnicas de aguafuerte, aguatinta, azúcar, y crayola, e impresos sobre papel liberón de 350 grs, y de 78 x 106 cms.

El tiraje es de 10 ejemplares por cada grabado, firmados y numerados del 1/1 al 10/10, más 3 pruebas de autor.

El texto que sirvió como referencia para los grabados fue el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges, editado en México por el fondo de cultura económica en el año de 1991.

Carlos Tomás Roque Flores.
México, D.F.
Semana Santa, 1995.

Carta de agradecimiento

Carlos Tomás Rojas Flores certifica que de este libro se editaron
 10 copias numeradas del 1 al 10, correspondiendo a cada una
 el mismo que contiene el prototipo original y edición por el
 autor en el día 10 de Mayo, en el taller de postmodernismo e investigación gráfica
 Carlos Rojas Flores, en el número 10 de la calle Plutarco de la
 Universidad Nacional Autónoma de México.
 Los prototipos de este libro se encuentran en el archivo de
 Carlos Tomás Rojas Flores, en el número 10 de la calle Plutarco de la
 Universidad Nacional Autónoma de México.
 La edición de este libro se realizó en el taller de postmodernismo e investigación
 gráfica de Carlos Tomás Rojas Flores, en el número 10 de la calle Plutarco de la
 Universidad Nacional Autónoma de México.
 Carlos Tomás Rojas Flores, autor y editor.
 México, D.F., 10 de Mayo de 2010.

3.4.14 Ex-libris.

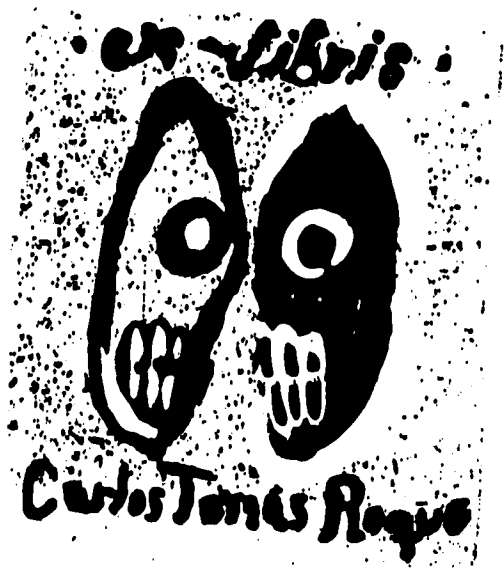
El ex-libris, es una marca de propiedad, que se utilizaba en la antigüedad, colocándose al final de los libros para así remarcar la pertenencia de éstos. Ex-libris, en latín, significa *libro de*. El ex-libris, es la copia de un grabado de pequeño formato que se adhiere en la contraportada de un libro.

Para el caso de "Bestiario", el ex-libris fue realizado en lámina de zinc de 5.5 x 5.5 cms, con la técnica de azúcar, e impreso en gofrado, en la parte inferior de la misma hoja de papel en la cual se imprimió el certificado de autenticidad.

El motivo que se utilizó para el ex-libris fue el de un par de puntas de lanza de la cultura náhuatl, que están frente a frente.

La leyenda que se encuentra en la parte superior es: ex-libris, y en la parte inferior, el nombre del autor.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

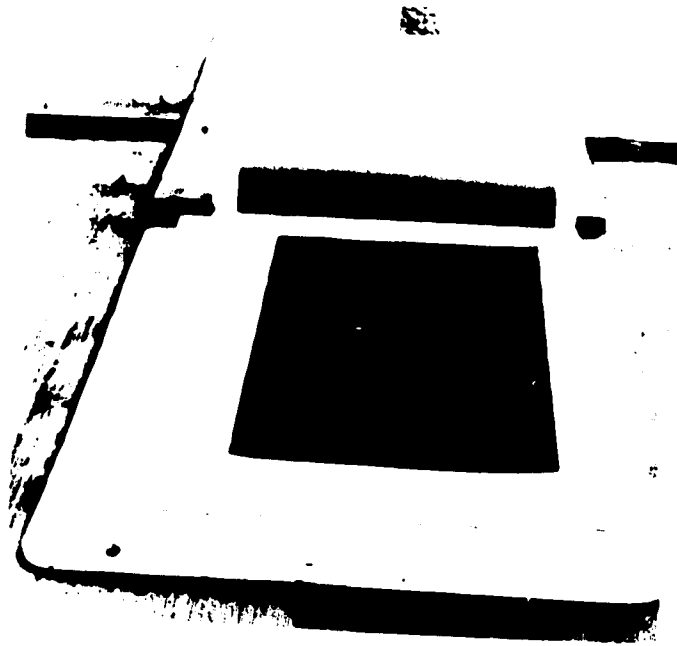


3.4.15 Cubiertas.

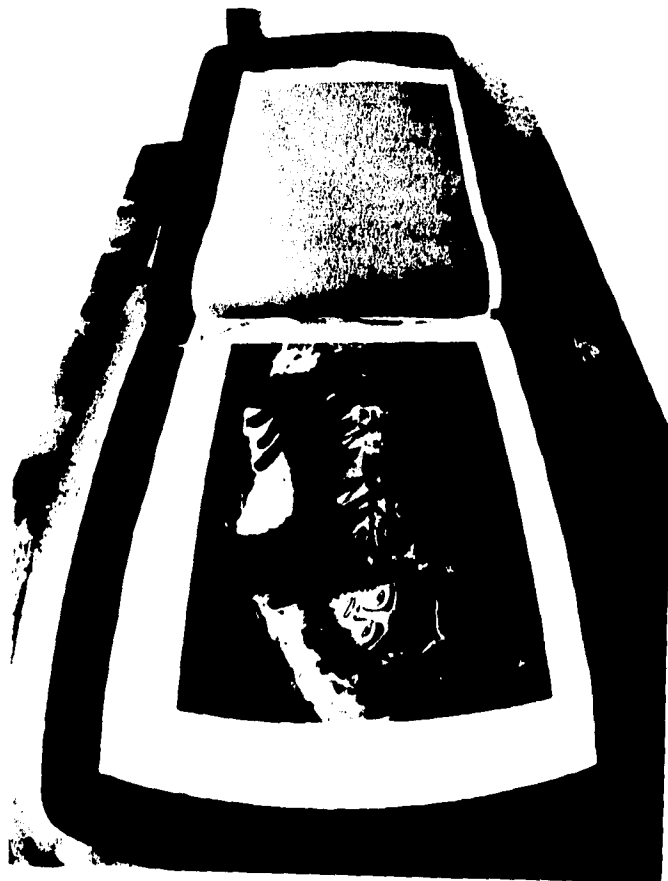
*B*estiario, está encuadernado en dos hojas de triplay de pino de 9mm, de 1.00 x 1.40 mts, cada una de las cuales está tallada y cubierta con materiales orgánicos diversos. La información que contiene es el nombre del artista, el nombre de la obra, y el año en que fue realizada. La técnica con la que fue realizada es la xilografía (grabado en madera).

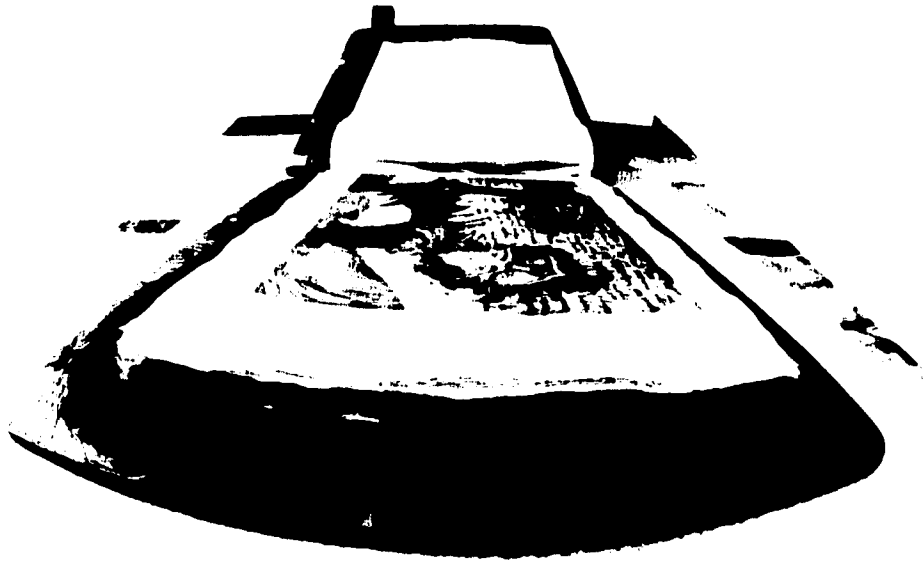


BASTIARIO



3.5 "Bestiario" (obra gráfica terminada).





Conclusión.

La magia, la fantasía, la noción del bien y del mal; Dios y el Demonio, han existido siempre en la mente del ser humano, quién en su condición temporal, atrapado entre el cielo y el infierno ha visto en los animales la representación de las fuerzas que chocan dentro de él. A los intermediarios de aquel Dios al que se debe temer y obedecer como además al Demonio de quién se debe escapar.

Así, el hombre ha otorgado a los animales una condición diferente a aquella con la cual la naturaleza les dotó originalmente.

Surge entonces un nuevo mundo, un universo habitado por seres fantásticos, criaturas maravillosas que el hombre ha creado y que la representación de sus sueños, vicios, y virtudes mimetizados en cuerpos de animales imposibles y que le brindan al ser humano la oportunidad de ver encarnadas sus inquietudes.

Son la magia y la fantasía el motor de este proyecto de libro gráfico, y son de la misma manera que la imaginación, la única posibilidad del ser humano de poder sobrevivir.

El formidable reto que significó "Bestiario" fue no solamente la selección de textos de entre los 75 que conforman el *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges, sino que además fue darle a través de una narrativa personal, un carácter que hablara tanto del texto original como de mi propia personalidad. Asimismo, el trabajo de transcribir el texto de Borges a un lenguaje gráfico propio del huecograbado; adaptar los textos a las técnicas y viceversa.

De esta manera, lo que en su origen fue un texto centenario, a veces milenario, pasó después a ser un texto que hice propio o intenté hacer propio, a través de Jorge Luis Borges y logré que finalmente cobrara vida propia en un libro gráfico y alternativo.

El libro, es un ser vivo con una extraordinaria capacidad de adaptabilidad que le ha permitido seguir existiendo y es en este punto en donde se encuentra con los seres fantásticos que también son como el libro seres vivos; "Bestiario" es entonces una obra viva, y llena de vida que intenta transmitir este mensaje de magia, de fantasía y de imaginación al llevar de la mano al lector que viaja a través de él.

Carlos Tomás Roque Flores.
Tlalpan, México
Abril de 1995.

Bibliografía.

- 1) Ayerra Marino y Guglielmi Nilda, **EL FISIÓLOGO BESTIARIO MEDIEVAL**, ed. universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1972, 107p.
- 2) Bernal Fernández Rogelio , **SERES HÍBRIDOS Y MITOLÓGICOS**, tesis, México, 1994, 112p.
- 3) Borges Jorge Luis, **MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA**, F.C.E., México, 1ª. reimpresión, 1990, 165p.
- 4) Carrión Ulises, **EL NUEVO ARTE DE HACER LIBROS**, revista Plural, México, Febrero 1975.
- 5) Claude y Paul Auge, **NUEVO PEQUEÑO LARROUSE ILUSTRADO**, 13a. ed., Francia, 1962.
- 6) Garduño Flor, **BESTIARIUM**, A. Porter, Suiza; 1987, 95p.
- 7) Gibbs M.S. , **ARTIST'S BOOKS**, Peregrine Smithbooks, N.Y., 1985.
- 8) Goldstein Howard, Tannenbaum Barbara, Wilson Marta, **LIBROS DE ARTISTAS**, catálogo, ministerio de cultura, dirección general de archivos y bibliotecas, España, 1982.
- 9) Guzmán Leal Roberto, **HISTORIA DE LA CULTURA**, 13a. ed., México, ed. Porrúa, 1983.
- 10) Kartoffel Graciela, Marín Manuel, **EDICIONES DE Y EN ARTES VISUALES**, México, U.N.A.M., 1988.
- 11) Mode Heinz Adolf, **ANIMALES MITOLÓGICOS EN EL ARTE**, Phaidon, Londres, 1975,
- 12) Mouré Gloria, **MARCEL DUCHAMP**, Barcelona, ed., Polígrafa, 1988.
- 13) Renan Raúl, **LOS OTROS LIBROS**, México, U.N.A.M., 1985.
- 14) Texto en francés. S.P.I.