

21
20j



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

PRESENCIA DE BRETON

"Producción de un libro alternativo"



TESIS

que para obtener el título de la Licenciatura en Comunicación Gráfica:

presenta:

María Angélica Garcés Coronel

Director:

Mtro. **Daniel Manzano**

Asesor:

Prof. **Pedro Ascencio**



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F. 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
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.

*

Uno de los valores más grandes de este trabajo fue el encuentro maravilloso con toda la gente que trabajó junto conmigo, y con sus conocimientos y aptitudes me ayudaron a ordenar mis pensamientos. A toda la gente que siempre está en mí, y en esta ocasión, está una vez más en mis memorias.

A *mi mamá de la paz*: con su amor infinito me enseñó a abrir caminos maravillosos de la vida, mi madre. A *mi grillito*: a quien siempre escucho en mi corazón por medio de su apoyo y cariño, mi padre. A *Karlita*: que con su alegría e inocencia me enseñó a quererla mucho. A *Claudia*: por lo que significa tenerla. A *mis abuelitas*: por su maravillosa vida. A *César y Lupita*: por su ayuda y cariño. A *Ricardo Melo y a Ricardo Sánchez*: por su maravilloso trabajo. A *Baltazár Andretti*: por su apoyo constante, paciencia y profesionalismo entendió, guió mis ideas y además me enseñó otras cosas del surrealismo. A *Loudes Andrade*: por su apoyo e interés en mi trabajo. A *Mamuel Marín*: quien me enseñó otras maneras de ver la vida. A *mis muchachitos de la DGSCA*: *Tóna, Joel, Eprín, Rodolfo, Cristy, Claudia, Chela y Pety*, por su confianza, apoyo y comprensión. A mis amigos: *Adriana Amezcua, Gabriela Figueroa, Alfonso Amezcua, Euvídice Urrutia, Lucy López Fond, Claudia Nájera, Raúl Flores y Marco Avalos*, por todas las maravillas que hemos compartido y en especial a; *Nuvia* y a *Oscar*, ya que sin su ayuda no existía en el seminario. A mis amigos gretelianos: *Emilio Ramos, Pepe Tño Bidaña, Paulina y Micho*, por su espacio en muchas horas en vela.

a *Carlos*:

por su maravillosa compañía y ayuda en muchas horas de desvelo, como otra prueba más de nuestro cariño.

*

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN.....iii

CAPITULO I EL LIBRO COMO INSTRUMENTO DEL LENGUAJE

1.1. Antecedentes históricos del libro.....	7
1.2. El libro de uso común.....	15
1.2.1. Estructura del libro.....	17
1.3. Los libros de los artistas y su tiempo.....	19
1.3.1. El libro de artista.....	27
1.3.2. El libro objeto.....	29

CAPITULO II EL SURREALISMO BRETONIANO

2.1. Antecedentes del surrealismo.....	36
2.1.1. Antecedentes ideológicos de André Breton.....	41
2.1.2. El precursor del surrealismo: Breton.....	50
2.1.3. Encuentro de Breton en México, 1996.....	53
2.2. El lenguaje como medio de comunicación.....	56
2.2.1. El signo y el significado.....	57
2.2.2. La imaginación como vehículo de creación.....	59
2.2.3. Los sueños.....	62
2.2.4. El azar.....	66
2.3. La mezcla del lenguaje.....	68
2.3.1. Breton y los objetos.....	71

CAPITULO III PRESENCIA DE BRETON

"PRODUCCIÓN DE UN LIBRO ALTERNATIVO"

3.1. Presentación.....	79
3.2. Combinación de materiales.....	81
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	95

I N T R O D U C C I Ó N

La comunicación es una necesidad constante en la sociedad, y siendo oportuna ante la misma, mi trabajo no sólo cumple con un requisito de titulación para obtener una licenciatura, sino con una aportación a nuestra máxima casa de estudios, la UNAM. El libro ha demostrado ser un soporte eficiente para transmitir todo tipo de conocimientos e ideas, que se adaptan según a las necesidades de la comunicación, buscando otras posibilidades en los medios de comunicación, "los otros libros", muestran páginas de imaginación que tiene que ver con soluciones creativas, que se apaptan a las necesidades del autor.

Antes de plantearme la idea de mi investigación para la elaboración de mi tesis, el surrealismo ya era una idea latente en cuestión que me llevo a decidirme a profundizar sobre lo mencionado y sin olvidar al *libro objeto*, (que se refiere a los "otros libros"), llegué a la conclusión de que estos dos temas aparentemente distintos tenían relación en común.

La Comunicación Gráfica, es una disciplina social, esta misma tiene como finalidad, transmitir ideas o conocimientos que permiten abrir otros lenguajes de comunicación, tendientes al desarrollo de la cultura, entendiéndose esta como una manifestación libre de pensamiento. De ésta manera centré mi atención enfatizando en la concepción surrealista, pero particularmente fundamento el trabajo en las concepciones estéticas de Breton, que mucho tienen que ver con una posición estética del arte más revolucionado.

Es importante dejar claro que este trabajo se centra en la propuesta de un *libro objeto*, distinto al libro común que todos conocemos. Es decir, el *libro objeto* viene siendo la continuación de las ideas de presentación objetual, o, *ready-mades* (1918-1919), surgidas a partir de Marcel Duchamp pero que mucho antes los precursores del cubismo sintético pretendieron llevar a cabo un tipo de expresión visual, misma que tiene sus raíces en la Revolución del Arte, surgida con mayor énfasis a principios de siglo (1900). Siguiendo el desarrollo de estas nuevas ideas y conociendo la aportación del automatismo psíquico del surrealismo, basado en la teoría freudiana del subconsciente como la manera de expresar lo reprimido o lo meramente íntimo como una comunicación libre de ideas; y que Breton en literatura, Max Ernst y Salvador Dalí en la pintura, trascendieron el ámbito

meramente onírico para dar otra connotación a los elementos u objetos sígnicos representados.

Escogí a Breton por ser uno de los artistas más comprometidos sobre la apreciación estética (de las manifestaciones artísticas) de la vanguardia surrealista en su tiempo, y que hasta nuestros días no ha dejado de tener vigencia. Hablar de la Comunicación Gráfica por medio del libro objeto no común, es plantearse un problema que tiene mucho que ver con la imaginación, los sueños, el azar, el entendimiento o la razón; hurgar sobre este problema es resolverlo bajo otros conceptos de distintas disciplinas como la estética misma, que plantea el asunto de la belleza, la historia que resuelve el problema de la evolución de la expresión plástica, de su sentido psicológico, y del lenguaje expresivo del artista según su personalidad; así mismo la filosofía como el modo de pensar del hombre, determinado por circunstancias propias de su entorno social.

En el presente trabajo encontramos términos tan rebuscados o poco conocidos como el *libro objeto*, hago referencia particular a este tipo de libros que por medio de su forma, colorido, textura y posible movimiento, expresan un mensaje que sin ser necesaria la presencia de un texto, significan algo, puesto que un signo tiene un mensaje, formando así una estructura del lenguaje, y del *libro del artista* es el que se refiere a la obra del artista y no trata precisamente de arte, sino que busca ser arte por sí mismo respondiendo a sus necesidades para comunicar una experiencia individual sin responder al mercado. Otro término digno de ser explicado es el que se refiere a "La mezcla del lenguaje", que hace referencia a la combinación semántica de las expresiones varias, al que se refiere al "diálogo con los objetos". Hago patente la relación establecida entre el emisor y receptor o entre el signo y su significado, y como Breton nos hace imaginar por medio de su obra, que tiene mucho que ver con lo visual, su amor a los objetos, como coleccionista de ellos, como fetichista.

Al enfrentarme con mi objeto de estudio, me vi en la necesidad de buscar teorías estéticas del gusto, que derivan de juicios estéticos de distintos niveles socioculturales o códigos morales, que desembocan en dos teorías: como la teoría de la espontaneidad, por un lado, y por otro la teoría del conocimiento o del entendimiento superior, mismas que el surrealismo bretoniano aborda pero que no se ve sustentado en las dos sino tan sólo, por su naturaleza o fundamentos (automatismo psíquico) en la teoría de lo espontáneo, de la cual Breton es partidario,

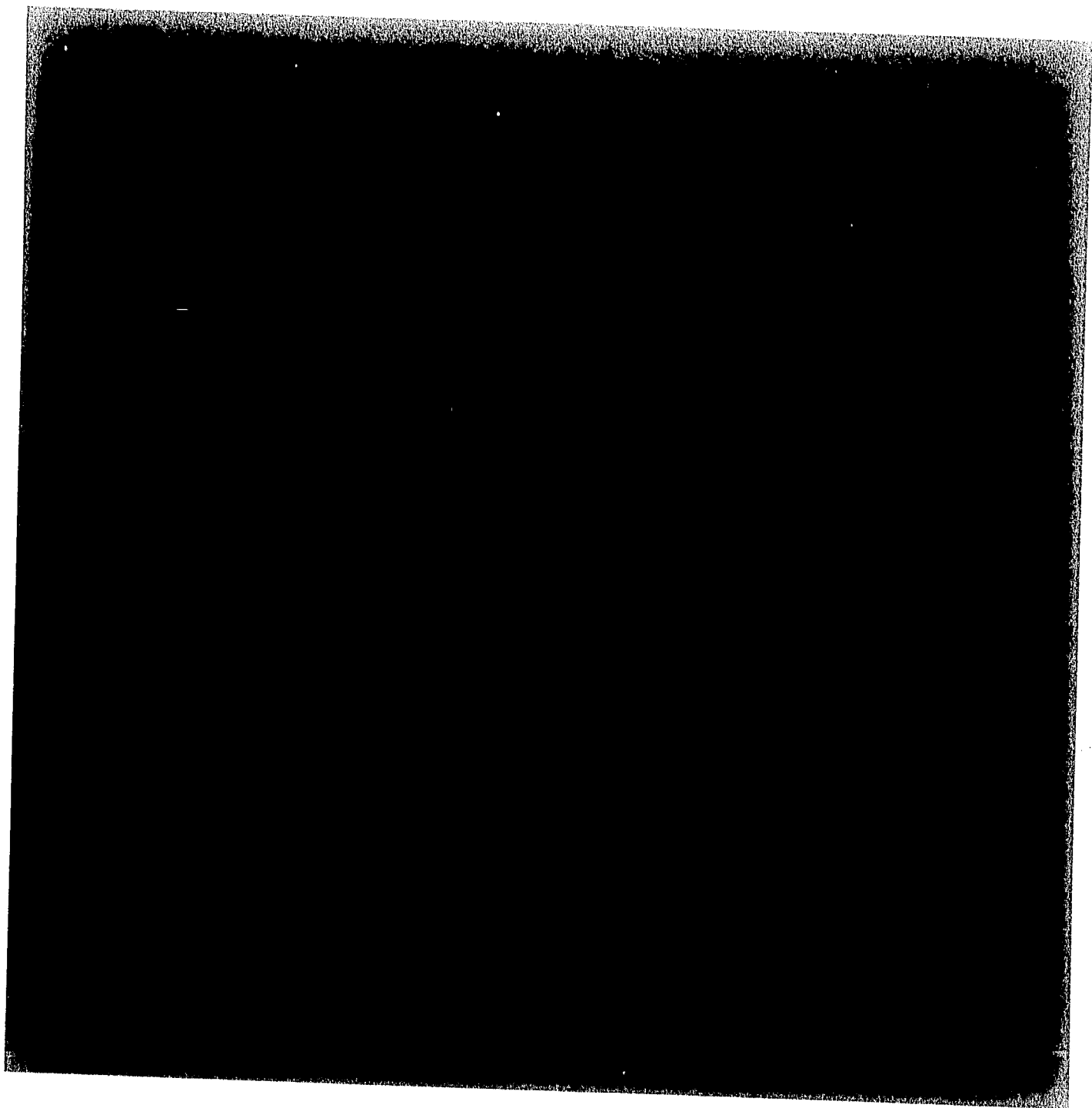
sobre todo cuando lo reafirma en su definición del surrealismo, (véase en el capítulo segundo, citas 20 y 21).

Es entonces, como el surrealismo bretoniano hace su presencia en la propuesta de la "producción de libro alternativo" (nombre seminario de titulación de este trabajo), en donde la propuesta es libre. Este trabajo no es un libro alternativo sino más bien la alternativa del mismo, para convertirse en un *libre libro*, tomando en cuenta las características del *libro objeto*.

Para poder darle una forma visual al libro pense en aquella tierra roja que llamó Breton en su visita a México, a nuestras plantas representativas como el maguey y el nopal, que fueron de impacto e importancia para Breton como raíces mexicanas, llamando a México un "lugar surrealista por excelencia", sin olvidar a la revolución.

La Primera Guerra fue un momento crítico de aquella época que tiene mucho que ver con la realidad del surrealismo que necesitaba ser romántico para vivir de la manera que planteaban Marx y Rimbaud. "Transformar al mundo", dijo Marx; "cambiar la vida", dijo Rimbaud. Ese latido en rojo del humano que vive en su infinito *yo* interno.

Por último quiero dejar en claro que esta tesis se redujo a un monto de investigaciones documentales y de campo, también tuve la oportunidad de conocer y después conversar con personas del comité de organización del "Centenario de Breton, 1996", en el cual participan diversas instituciones, (Biblioteca de México, Museo Carrillo Gil, Museo Diego Rivera, Casa Lamm, la UNAM, entre otras) así como la embajada de Francia en México.



1.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL LIBRO

¿Cómo situar en la larga historia del libro, de la lectura y de las relaciones con el texto la revolución anunciada, que nos hace pasar del libro (o del objeto del escrito) tal como lo conocemos, con sus cuadernos, pliegos y páginas, al texto electrónico y a la lectura en la pantalla?. Para esta interrogante tenemos que responder lo siguiente: hay que distinguir bien tres tipos de transformaciones o generaciones. La primera revolución fué técnica; transformó a mediados del siglo XV los modos de reproducción del texto y de producción del libro y gracias a los tipos móviles y la prensa de impresión. La copia manuscrita ya no era el único recurso disponible para asegurar la multiplicación y circulación del texto. De esta manera el énfasis que se hace en ese momento esencial de la historia occidental, considerando como el que marca "La aparición del libro" (título de la obra precursora de Lucien Lefebvre y Henri-Jean Martin, publicada en 1958, en París) o caracterizada como una **Revolución de la imprenta** (Título del libro de Elizabeth Eisenstein aparecido en 1983, en Cambridge).

El libro no fue modificado por la invención de Gutenberg. Por un lado al menos hasta aproximadamente 1530, el libro impreso siguió dependiendo en gran medida del manuscrito que imitaba la formación de la página, la escritura y la apariencia, pero, sobre todo, se consideraba que debía ser terminado a mano: por la mano del iluminador, que daba el color a las iniciales (con ornamentos de escenas hagiográficas), y a las miniaturas; la mano del corrector o enmendador, que añadía signos de puntuación, rúbricas y títulos; y la mano del lector, que escribía sobre las páginas notas y glosas. Por otro lado, tanto antes como después de Gutenberg, el libro era un objeto compuesto por pliegos cosidos unos con otros. Por este sentido la revolución de la imprenta no construyó en absoluto una "aparición del libro"; ya doce o trece siglos antes de esa nueva técnica el libro occidental había encontrado la forma que perduraría como la suya propia en la cultura de lo impreso.

Desde hace seis mil años la historia del libro comenzó en Mesopotamia, este producto llamado libro ha cambiado de forma por lo menos veinte veces. Los primeros libros hechos en Mesopotamia fueron de arcilla. Luego se tuvo como soporte el libro de bambú, en China; el papiro en Egipto; el pergamino en Europa, finalmente el papel y actualmente el libro electrónico. Estas son sólo algunas de las formas que ha tenido el libro.

Libros de arcilla. La primera civilización conocida en la historia del hombre fue formada por los pueblos de la región de Sumer, cuya cultura comenzó cuatro mil años antes de Cristo. Los sumerios, cuya escritura ideográfica, fue evolucionando hasta convertirse en una escritura fonético-silábica, con cuatrocientos signos gráficos. Tiempo después, fueron los persas los que heredaron de los babilonios la escritura cuneiforme y la concretizaron a alrededor de cuarenta, los cuatrocientos signos originales. Dichas inscripciones cuneiformes eran grabadas en tablas pequeñas de arcilla; se dice que así se creó el primer libro de la historia de la humanidad y que uno de los primeros materiales utilizados por el hombre en la producción de objetos fue la arcilla.

En el libro de arcilla no se registraba el nombre del autor, sólo el del escriba o del propietario. Los libros no tenían un título, para darle un registro se tomaban las dos o tres palabras primeras del texto.

Nínive, la capital de Asiria, fue destruida en el año 612 a.C., de igual modo ocurrió con la biblioteca "Assurbanipal", que era en donde poseían más de treinta mil tabletas de arcilla grabadas en escritura cuneiforme. Posiblemente los libros de arcilla fueron la semilla del crecimiento de otras formas de libros que fueron cambiando en la historia de la civilización para que llegamos a conocer los de nuestra época.

Libros de Bambú. Uno de los primeros soportes de apoyo para la escritura de los chinos, fue el bambú, en el tercer milenio a.C. El Bambú se presentaba en tiras con un centímetro de anchura sobre las cuales escribían. Las obtenían cortando el tallo de planta en cilindros de veinte centímetros de altura aproximadamente; rescatando su interior las ponían a secar sobre el fuego, para darle forma al libro (el empastado que ahora conocemos), las perforaban en uno de sus extremos y las cosían con un hilo de seda.

El libro de Bambú se conservó durante más de mil años, siendo así el soporte de la literatura china. Los escribas utilizaban una pluma de Bambú. Al mismo tiempo los chinos, también utilizaban seda y madera labradas (tabletas) como otros soportes de la escritura.

Libros de Papiro. Es aquí donde se hacen presentes los egipcios. Los jeroglíficos evolucionaron de la fase pictográfica, que pertenece al quinto milenio a.C. a la fase ideográfica. Después surge otra escritura fonética, en donde cada sonido tenía su propio símbolo. Es después de esto cuando la escritura alcanza una fase alfabética, sin ninguna vocal y 24 consonantes. El papiro fue el soporte de su escritura y los egipcios fueron los primeros en usarlo como soporte de la escritura.

El corte del tallo de la planta en trozos (40 cm aproximadamente), fue el proceso de elaboración de la hoja de papiro, como soporte de la escritura. Ya una vez retirada la cascara, se extraía la pulpa, se hacían en tiras cruzadas sobre otras, humedecidas, después batidas con un palo extrayendo la goma que contiene la fibra, así quedando unidas. Después se sometían a un tratamiento de aceite y secadas al sol, se formaban las hojas pulidas con una piedra, así quedaban listas, para que la tinta de la escritura no se borrara. Después se hacía un rollo que generalmente se componía de 20 hojas de formato regular, (20 cm de ancho X 30 cm de alto).

De manera muy similar de como vemos las columnas de los períodos, los egipcios escribían su alfabeto, con posición perpendicular al eje del rollo, utilizando tinta negra para el texto y roja para las palabras iniciales de los párrafos.

Libros de pergamino. Uno de los primeros soportes de la escritura durante veinte siglos fue el pergamino (II a.C.). Requería sacrificio de animales para su elaboración (bueyes, caballos, cerdos etc.). El pergamino es cuero crudo y estirado, como parte anterior del papel, macerada, alisada con piedra pomex, flexible y pulida.

El códice surgió gracias al pergamino. Su resistencia permitía un cosido a lo largo del surco sin que sus hojas se rompieran. ¹

Códices. Los códices eran de gran importancia en el grupo superior, los historiadores dicen que en los templos habían escuelas para los escribientes, estos códices se especializan en diversas materias, unos ponían en orden los hechos que ocurrían en el año anotado, la fecha del mes, del día y la hora, otros se encargaron de la genealogía de los reyes, señores y personas notables, detallando sus nacimientos y muertes; en otros casos tenían a su cuidado las pinturas que representaban los planos, fronteras providencias y ciudades. Algunos otros se dedicaban a los libros de los reyes, ritos, ceremonias religiosas, calendarios. ²

Libros de papel. Es en Europa (1150, España) donde comenzó la fabricación del papel. El mismo fue adoptado por los chinos diez siglos antes, siendo algodón y lino la primera materia que se utilizó. Un gran humanista, Petrarca, paso su vida recuperando obras de la antigüedad clásica, se negaba a dar espacio en su biblioteca a los libros hechos de papel. Con el surgimiento de la tipografía (mediados s. XV), el papel triunfo por completo sobre el pergamino. Gracias a Gutenberg, surgió la imprenta y el papel se convirtió en el mejor soporte. ³

1. Alirton Ortiz, *Revista Tricontinental: Libros de México, CEPROMEX, México enero-marzo 1991. p. 25-27*
 2. Baridero B. Roberto. *Historia de un libro de texto. México, 1963 p. 60*
 3. Ortiz, 1991 p. 25

Para la historia de los libros no podemos dejar de mencionar la gran importancia de la escritura que es tan importante como la del papel e imprenta.

En más de un lugar y comenzó la historia de la escritura. En todas partes se encuentra primero la pictografía (de la raíz latina *pintar* y de la griega *trazar*, escribir), en las diversas manifestaciones de la protoescritura, transmitiendo al que mira un fragmento de discurso figurado, sin que éste se descomponga en palabras y por consiguiente sin que haya vínculo efectivo con un idioma determinado. Se trata por lo general de "cuentos sin palabras", con imágenes -situaciones o signos-cosas-. Estos signos, de tipos variados, corresponden a formas y usos diferentes en sociedades. ⁴

Los signos-cosas son al mismo tiempo signos-palabras, como expresan sentidos sin evocar ni dilatar los sonidos, su empleo es ideográfico y se les puede llamar "ideogramas". Los escritos comenzaron en forma de dibujos llamados pictogramas, en algunos casos considerados arte, estos son mensajes sin la necesidad de ser palabras pero con diversidad de formas y cada palabra tenía que representar un dibujo reconocible y directo. Cuando hablamos de estos dibujos se puede hablar de jeroglíficos según lo nombraron los griegos, en algunos casos la escritura se adornaba con jeroglíficos esculpidos. ⁵

En nuestras raíces, los mexicas están presentes con el amplio conocimiento que le dieron a la escritura. Se dice que hay tres manuscritos auténticos mayas y manuscritos aztecas, que presentan temas religiosos, históricos y geográficos. En toda esta antigua escritura se adaptaron dos tipos de complementos para facilitar la lectura. En primer lugar tenemos los signos ideográficos que indicaban significados de seres humanos y sus acciones, animales, utensilios etc., después la problemática para dirigir la pronunciación de los mismos sonidos fonográficos que representaban palabras monosílabas. La escritura latina, con respecto a las mayúsculas adaptó como la griega, tipos simétricos de gran claridad, extendiéndose por Europa.

Hacia el siglo XIV, los libros son manuscritos y sus ilustraciones son xilografías, o sea, grabados en madera. A partir de esta época, surge el grabado en cobre y a juicio de los investigadores, es el periodo de la gestación de la imprenta. Después de algún tiempo es cuando Gutenberg ideó la elaboración de moldes o matrices, sobre los que derramaba el metal líquido y se producían con facilidad todos los tipos deseables, es entonces, en 1460 cuando se imprime *La Biblia de treinta y seis líneas*, se dice que existen treinta ejemplares en el mundo. Se

4. *Hipólito Escobar, De la escritura al libro, Madrid 1973 p. 57*
5. *Ibid, p. 14-16*

extiende el uso de la imprenta, en la propia Alemania, con más de cincuenta talleres tipográficos y pronto pasa a Italia, Francia, Suiza, Austria, Holanda, los países bajos de España e Inglaterra y ya en el siglo XV los países más adelantados de Europa sostenían imprentas.

El grabado en cobre se presenta junto a la xilografía en los libros impresos durante los siglos XVII y XVIII y la dificultad del grabado en cobre consistía en la intervención de procedimientos químicos como agua fuerte, que requiere de técnicas diferentes y otra disposición de los elementos de presión, en comparación con el grabado en madera.⁶

Es difícil asegurar exactamente cuando funcionó la primera imprenta en América. Según Joaquín García Icazbalceta, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, dice que ya entrando el año de 1536, llegó a México la imprenta que se ocuparía de la impresión de cartillas o pequeños trabajos urgentes, siendo a principios del siguiente año cuando vio la luz el libro llamado *La escala para llegar al cielo*, compuesto por San Juan Climaco. De este libro no se conoce ningún ejemplar.

Se dice que Juan Pablos (Giovanni Paolo) fue el primer impresor en la Nueva España. Hacía sus trabajos en un taller que pertenecía a Juan Cromberger, el cual era una sucursal de otro taller que Cromberger tenía establecido en Sevilla. Icazbalceta sigue diciendo que en septiembre de 1538 el rey de España ordenó a Cromberger imprimir una doctrina cristiana y una cartilla en la lengua de indios de Michoacán.

Aproximadamente en los años de 1539 a 1548 las publicaciones que salen llevan el nombre de Juan Cromberger, pero especificando que este no era el impresor sino solamente el dueño de la casa, a finales del 1548 queda únicamente el nombre de Juan Pablo, trae a México al fundidor de letras Antonio Espinosa, fundan un taller tipográfico que funciona hasta 1592, considerándose como el segundo impresor en México.⁷ Podríamos decir que desde las tablillas suméricas con caracteres cuneiformes y papiros del antiguo Egipto hasta los libros angaleses hechos de hojas de palmera con corte rectangular, los libros mariposa del Japón y los códices en pergamino de la antigüedad, hasta los infolios medievales y las publicaciones modernas, el arte se ha mantenido presente.

6. *Ibid.*, p. 45
7. *Barrón*, 1963, p. 68

El libro nació con la unión del arte y de la técnica. Siempre ha sido y todavía hoy, obra conjunta del artista y del tipógrafo, con un carácter gráfico. Así, desde sus comienzos el libro aparece como una síntesis. El libro conserva las tradiciones del pasado, pero, al mismo tiempo, no podría dejar de ser constantemente nuevo.⁸

En sí mismo, es el fruto de la creación del escritor y del artista, el cual elige los caracteres, las ilustraciones y la encuadernación, es decir todo el aspecto exterior, la "forma" de la obra. Pero simultáneamente, es el resultado de un esfuerzo colectivo. Los agentes que intervienen son muy variados: encargados de la edición y de la tipografía, especialistas del papel, de los colores y de la impresión.

Nadie ha escrito una historia general del libro como obra de arte, a pesar de lo numerosos intentos, algunos muy meritorios, realizados en tal sentido. La historia del arte del libro no es la del arte tipográfico, ni tampoco la de la ilustración, encuadernación o los caracteres de la imprenta, sino de gran cantidad de pasiones que hacen un valioso trabajo artístico e intelectual.

Después de la primera obra maestra de Gutenberg (la Biblia de Maguncia) en donde no faltó el artista que le dió ornamento a los caracteres góticos con capitulares en negro, a las columnas con proporción perfecta, sigue Peter Shoeffler e introduce en el *Psalterio de Maguncia* (1457) capitulares grabadas, ya no dibujadas a mano, es así, como el arte entra en el proceso tipográfico.⁹

Los intentos por imprimir grabados en cobre no faltaron, como por ejemplo, en la edición de Dante de 1481. Se publicaron asimismo los libros con pequeñas xilografías o grabados en madera, como el *Edelstein* o *Piedra preciosa* de Hugo Bomer, y a fines del siglo XV aparecieron varias obras con gran número de ilustraciones. Pero a partir de entonces la evolución fue rápida. A comienzos del siglo XVI apareció un libro que, por muchas razones, constituye hoy un modelo: se trata de la *Hypnerotomachia Poliphili*, editada por Aldo Manuzio. El grabado en cobre va abriéndose paso, junto a la xilografía, en los libros impresos durante los siglos XVI y XVII. Un siglo más tarde, en el XVIII, invadían el libro iniciales complicadas y viñetas ornamentales. Es también en esa época cuando Caslon Baskerville en Inglaterra, Didot en Francia y Bodoni en Italia inventan los maravillosos tipos de "nuevo estilo" y cuando William Blake se esfuerza en crear un libro realmente único, en que él mismo interviene como poeta, como ilustrador y como impresor.¹⁰

En 1836 la editorial Londinense Chapman and Hall propuso a Charles Dickens escribir textos sobre dibujos del humorista Robert Seymour. Así nacieron los papeles del Club Pickwick. H. K. Browne, notable observador

y caricaturista que firmaba sus dibujos con el pseudónimo de Phiz, fue el mismo, quien colaboró con Dickens después de la muerte de Seymour.

El siglo XIX nos ha dejado diversas obras maestras de la ilustración, que van de la documentación científica e histórica de A. Menzel a la fantasía grandiosa de Gustavo Doré. En esta época Flaubert pone en juicio la ilustración de las obras de la literatura, cuestionándose si no son acaso "lo inconcluso" y "lo alusivo" lo que es más apreciado para el poeta y el lector, en la medida en que el lirismo y el análisis psicológico estimulan la imaginación.¹¹

En el mismo siglo se introducen en la imprenta los procedimientos fotográficos. La historia universal de libro habrá de tener en cuenta las posibilidades que ofrece en el siglo XX el empleo de rotativas y de linotipias, con ayuda de esos procedimientos tipográficos que dieron origen a la zincografía, la impresión policromada y la reproducción fototípica.

Comenzando el siglo XIX, las artes gráficas y el arte del libro se vuelven internacionales, como se advierte claramente a partir de la Exposición Universal celebrada en París en 1900. Ambroise Vollard, el célebre mecenas de los artistas modernos, comienza a editar libros de alta calidad artística. Estas ediciones de alto precio, reservadas a un reducido número de bibliófilos de todos los países, son un ejemplo de las búsquedas que tuvieron lugar a comienzos del siglo XX, al igual que con otros con un espíritu totalmente distinto: dadaístas, futuristas y del Bauhaus de Weimar.¹²

Parece ser que el equilibrio entre la innovación y la tradición, determinó una nueva orientación del arte del libro a la que se denominó, en el decenio 1920-1929 constructivismo. En las obras de Marinetti los títulos estaban impresos en desorden como en broma, el texto por sí mismo evocaba el trueno y la tromba. En cambio en las ediciones de las obras de los futuristas rusos se combinaban litografías, caracteres de máquina de escribir y letras impresas.

En el segundo decenio de este siglo se afirma la tendencia del constructivismo funcional: no se trataba de arte, sino de construcción de la página impresa; distintos tamaños, con diversas orientaciones de los renglones y con la introducción del rojo en la impresión en negro.¹³

Los libros se distinguían entonces por el empleo atrevido de los colores vivos. Pero, se conservó la forma tradicional del libro, como lo muestran las ilustraciones en blanco y negro de M. V. Dobujinski, en 1923 para

11. *Ibid.*, p. 87
12. *Ibid.*, p. 90
13. *Ibid.*, p. 92

Las noches blancas de Dostoievski. Evidentemente, no fue ésa la única tendencia de la innovación. El libro inspiraba también a construir un objeto de ornamentación a la vez tradicional y novedoso. Así sucedió, con Ana Karenina, de Tolstoi, gracias a los grabados policromos en madera, publicada en 1933 en la URSS por cuenta de una editorial norteamericana.

Cuando aparece el offset, (técnica nueva) se permite una vasta utilización de la policromía, el libro se enriquece con ilustraciones en color (la famosa aguafuerte de Picasso) adquiriendo un valor por sí mismo. El libro comienza a escindirse de la literatura, por un lado, y bellas artes, por el otro. La imagen triunfa en el libro: acuarelas espléndidas, dibujos realistas, románticos o abstractos, cuadros satíricos o pintorescos. El "arte del libro" da paso al "arte en el libro".

La utilización del grafismo se usa frecuentemente para la edición de libros. El grafismo, íntimamente ligado al color y a la blancura del papel, logra una perfecta unidad en un procedimiento que puede suscitar otras obras maestras.

Dentro del arte en el libro, aparecen artistas que no eran maestros de las artes gráficas y de la ilustración en la acepción académica del término. Picasso, Matisse, Rockwell Kent, los caligramas de Apollinaire, los experimentos de impresión en colores de Vercors, la alta calidad artística de las ediciones Skira de Suiza, todo ello confiere al libro de hoy una variedad que va de un extremo a otro, conocimiento, intercambio de experiencias, innovaciones compartidas internacionalmente. ¹⁴

1.2. EL LIBRO DE USO COMÚN

Para mirar un libro y darle significado se requiere de un espacio temporal/trabajo que cubra la formación no sólo de un monto de páginas impresas y pegadas a un lomo con dos cubiertas, sino una lectura, una existencia y una memoria.

He llamado libro de uso común, por ser aquellos que presentan la lectura clásica o formal y convencional que la gran mayoría conocemos, de izquierda a derecha, empastados del lado izquierdo con las hojas abiertas en cualquier página, con un orden secuencial, con una formalidad para leer. Estos son todos aquellos libros de cualquier área y cualquier nivel, y de cualquier calidad interior y exterior, al interior llamémosle contenido y al exterior presentación.

El libro prevalece como instrumento sustancial del progreso multidimensional del hombre y en más de un caso como medio y fin de avance. El libro crea una situación ideal de diálogo entre el escritor y el lector que comparten una vital experiencia. El libro es conocimiento, reciprocidad, posibilidad de libre y fundamental intercambio.¹⁵

Cuando los libros se encuentran en un archivo de valores personales, es entonces, cuando podemos decir que no estamos solos, por tener a la cultura como consolación en los libros que leemos, es conocer mucha gente, varias historias, diversas fantasías, verdades que podemos creer falsedades, falsedades que podemos creer verdades, sólo creyendo en la opinión del autor.

Una característica propia del libro es que exige a su lector, un periodo de tiempo dedicado a leerlo. El tiempo es un espacio esencial del arte narrativo. Si bien una persona puede quedarse contemplando un cuadro por espacio de una hora o más, el tiempo en sí no supone un rasgo básico de la forma artística pues es necesario que el artista condense el tiempo.¹⁶

15. Graciela Kovroff y Manuel Morán, Ediciones de y en Artes visuales, UNAM, 1992 p. 7
16. José Emilio Pachón, Revista tricontinental; Libro de México, CEFROMEX (octubre- diciembre 1994): 33

...*“leer nos complace tanto por la singularidad de los mensajes. ... Leer para sentirnos menos solos, para sabernos partícipes de un mundo de valores más rudos y broncos. ... Leer; por el enriquecimiento físico que comporta poseer un libro e instalarlo avariciosamente en nuestra habitación más íntima y querida, por el atesoramiento espiritual que supone la disponibilidad de la palabra viva, en sus formas de perpetuación impresa.”*¹⁷

Leer un libro de uso común (o derivados del mismo) es pues, una conversación en forma de diálogo, es otra manera de enriquecer el espíritu, percibir el punto de vista que tiene el autor ya sea de novela, cuento, etc. El leer cualquier texto involucra y remite a otras cosas, cada palabra significa algo o forma parte de un significado. Leer es ser cortés y prestar atención a lo que dicen esas letras que fueron o no bien pensadas. El leer ya no sólo textos sino imágenes visuales de cualquier tipo, (dentro del mismo medio que nos rodea) olvida el texto para formar otra lectura (que tiene mucho que ver con la memoria). Cuando miramos una obra de arte visual, leemos sin la presencia de texto, leemos al autor de la obra, la sensación que nos causa su forma y contenido, lo que el autor expresa para nuestra propia visión

... *“para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario ... uno puede leer el arte viejo creyendo entender; y estar equivocado ... en el arte viejo todos los libros se leen de la misma manera ... en el arte viejo leer la última página lleva tanto tiempo como leer la primera ...”*¹⁸

17. *Días Plejta Guillermo. LEO, luego existo. Barcelona. 1972. p. 11-13*
 18. *Ulises Carrón. Rerata Plana; El nuevo arte de hacer libros, 1975. p. 33-35*

1.2.1. Estructura del libro

...“nada ni nadie existe aisladamente todo es elemento de una estructura. Toda estructura es elemento de otra estructura. Todo lo que existen son estructuras ... el arte viejo escoge entre géneros y formas literarios aquel que mejor le cuadre a la intención del autor.”¹⁹

Los libros de uso común o de arte viejo (Ulises Carrión) que casi todos conocemos, tienen páginas iguales y cada palabra es diferente, impresas en páginas iguales. Éstos mismos libros cuentan lo que cuentan maravilloso, espeluznante, bueno o malo lo siguen haciendo con palabras y en muchas ocasiones las ilustran con fotografías o gráficos diversos.

Cuando entramos a una biblioteca buscando libros sobre un tema específico (tesis) o sobre un libro preciso, no falta la portada, título o autor que llama a nuestra mirada y si no hay una persona que se atraviese entrar en ella, inmediatamente lo tomamos y lo hojeamos. Los libros ya tienen una estructura formada que sirve para reconocerlos de inmediato y estar a favor de su utilidad/necesidad placentera.

Guillermo Díaz Plaja dice que lo que el libro aporta, en principio es la autonomía que nos permite, en primer término, “construir”, nuestra biblioteca, y en segundo lugar, escoger en cada caso, el momento y la dirección de nuestra lectura. Por eso la noción de libro va acompañada de una cierta idea de poder, lo que comporta el concepto importante de biblioteca privada, ligada a nuestro yo más privado.

Este conjunto se alinea a nuestras estanterías, es en efecto, retrato de nuestro espíritu. Reconociendo sus fatigadas anatomías, vamos descubriendo ciertamente la historia de nuestras curiosidades, que es un poco, historia de nosotros mismos. La “posesión de los libros” es, pues, un dato histórico signficante, en al medida en que se introduce en el personal e íntimo rincón de nuestro vivir, la pluralidad de los saberes que en último término justifica el pensamiento humanístico. Los libros “a través de la imprenta se convirtieron en el mundo cultural progresista”.²⁰

La estructura de los libros está tan bien pensada que se pueden leer cuando queramos y como queramos, el formato es cómodo, el formato puede ser de bolsillo. Sin duda alguna, lo que la humanidad ha sido y es, lo que

19. Carrión, p. 33
20. Díaz Plaja, p. 11

ha pensado, lo que ha anhelado, lo que ha planeado, sus observaciones y dudas han quedado impresas en un libro.

El libro lo ha recogido todo y lo ha guardado para elevarlo a la calidad del más alto testimonio humano. El libro como instrumento y medio; como resumen y clasificación; como síntesis histórica y plan futuro. Es una institución universal que a través del tiempo y con diferentes materiales y variadas técnicas se torna imperecedera.

Cuanto esfuerzos hay que poner en juego para producir un libro; no sólo los esfuerzos de orden intelectual, sino también los que se refieren a elementos materiales que intervienen para hacer posible que ese fiel instrumento de la cultura llegue a nuestras manos.

Gracias a la creación del papel y a Gutenberg, los libros se hacen en grandes cantidades a costos accesibles para el productor y el consumidor.

El libro de uso común, es un pretexto para que la creación literaria del autor quede escrita no sólo en su memoria, sino en la nuestra. Todo lo que se refiere al libro forma parte de su estructura. Por todo lo que se refiere al libro merece de un valor estructural aunque no todos lo puedan tener.

1.3. LOS LIBROS DE LOS ARTISTAS Y SU TIEMPO

Llamemos "los otros libros" a; *libro objeto*, *libre libro* y *libro alternativo*, como los llama Renán en su libro titulado *Los otros libros*, por ser aquellos donde la literatura o texto no necesariamente están presentes. No son los libros de uso común, ni los pre-libros y no sustituyen a ninguno de los mismos.

Sería difícil ubicar el momento exacto del surgimiento de los otros libros que ya tienen esa denominación y que ahora son otro pretexto u actitud del creador. Tendremos que hablar de: *libro de artista*, *libro objeto* y *libre libro*.

Después y durante la Segunda Guerra Mundial (1940-1945) aparece el offset como técnica utilizada por los artistas; es también cuando el centro de arte de París se extiende a Nueva York y podemos citar en los cincuenta a Dieter Rot, Ray Johnson, Allan Kapnow, John Cage, Claes Oldenburg, Phil Cumer, Robert Fillow, entre otros. Se dice que los primeros libros ("otros"), realizados con diversidad de materiales fueron expuestos en Milán en la librería "Salto" en 1950, a través de unos pocos ejemplares hechos a mano. Uno de estos libros fue editado por el "Museum of Modern Art" de Nueva York en 1967.²¹

Las influencias del arte de este siglo siguen presentes por ello en muchos casos, el dadaísmo se ha considerado como un auténtico movimiento del cual se han partido experiencias artísticas muy interesantes. El punto de arranque puede situarse en 1913, cuando en la exposición de Armony Show de Nueva York, con el objeto de presentar a determinados artistas europeos, aparece el Pre-Dadá, de este movimiento proviene Marcel Duchamp. La asociación irracional de un título arbitrario a una obra no presenta algo concreto, suponía un claro precedente de la actividad más interesante de Duchamp.²²

Contaba Man Ray, que Marcel Duchamp había legado a Nueva York en 1915, llevando una botella de vidrio con aire de París como regalo para su amigo Anensberg. Esto sucedía dos años más tarde de la primera incursión del artista francés en el mundo del objeto descontextualizado. Sin embargo el *ready made* más controvertido de todos los propuestos a lo largo de su vida fue la famosa *Fountain* 1917, presentaba al comité de selección de obras de los "independientes" de Nueva York. Duchamp prefirió no dar nombre. En cualquier caso el urinario pasó a convertirse en objeto "estético" gracias a que Stieglitz lo fotografió. Es precisamente la

21. Maurizio Bissini, *Como nacieron los objetos*, 1993, p. 226
22. Lourdes Cirfuet, *Las claves del dadaísmo*, 1990 p. 10

trivialidad del objeto lo que más llamó la atención.²³

En las notas de *La Boîte Verte*, Duchamp señala la importancia "del relojismo de la instantaneidad", de modo que cada objeto deba ir acompañado con sus datos informativos, (como acontecimiento). Duchamp especula sobre la posibilidad de hacer obras "que no sean de arte" y a continuación habla de un coito con los objetos a través del cristal del escaparate, señalando que la elección "es de ida y vuelta", en el sentido que el escaparate "exige". Sin embargo, la exigencia del objeto hacia el creador-seleccionador no se basa en la atracción, originada por el gusto de aquel, sino en la absoluta indiferencia, en la neutralidad, es decir, en un absentismo estético total, en una absoluta "anestesia".²⁴

Duchamp, autpublicó en 1934 un libro (en realidad una caja) bajo el mismo seudónimo de *Rose Sélavy*, titulado *La mariée mise à nu par ses Célibataires*, mame, en una edición de trescientos ejemplares. Y en 1921 cuando produjo su *Libro Blanco*, tocó algunos problemas del *libro objeto*, multiplicación artesanal, periodicidad imaginaria, codificación absurda del espacio, aglutinación o acopio de significantes inconexos, etc.²⁵

En su caja maleta (1941) que es consecuencia del *Libro Blanco*, aparte de introducir algunos textos teóricos a todo esto y a la interpretación a algunas de sus obras (es el caso de la novia y los solteros, por ejemplo) reduce, algunos de sus *ready made*, ya producidos en serie.

La caja verde, compuesta aproximadamente de cien páginas, piezas de papel sin encuadernar producidas para que aparezcan exactamente como las notas de Duchamp, dicha caja esta definida como una obra de arte autpublicada, un libro de artistas, se une a un campo que ha venido brotando desde que los futuristas dieron a conocer su manifiesto en la primera página de *Le Figaro*, en 1909. Después de esta fecha, se dijo que la página es un legítimo espacio artístico y fue en el "Manifiesto Futurista", cuando Marinetti utilizó la página como espacio artístico por vez primera.²⁶

Der Blaue Reiter, editada a partir de 1912 por Wassily Kandinsky y Franz Marc o el *Diccionario Abrége de Surréalisme* editado en 1938 por André Breton y Pauld Eduard, los *Sep manifiestos dada* por Tristan Tzara en 1924. Apollinaire y Mallarmé de alguna forma influyeron en las propuestas del libro de artista.²⁷

La actividad artística que produce libros en México comienza en los años setenta, en el período que los escritos circunscriben entre 1976 y 1983. Lo han llamado *La Edad de Oro* porque es, durante estos años, cuando florece este fenómeno editorial que ve aparecer a los otros editores, produciendo con obstinación y energía las mas

23. *Ibid.*, pp. 30-31

24. Gloria Moore, *Marcel Duchamp, 1988*, p. 17

25. Maria Wilson, *La página como espacio artístico: Catálogo de las exposiciones, "Libros del artista", 1982*, p. 6

26. *Ibid.* en *Lyons*, 1987, p. 133

27. Wilson, p. 18

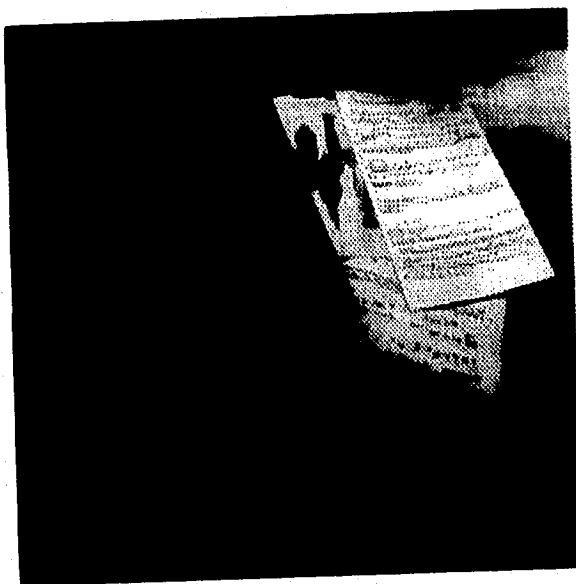
Marcel Duchamp

La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même.

La Boîte verte

(La novia desnuda por solteros, incluso -la caja verde.)
una plancha en color, contenida en una caja de cartón de cubiertas verdes.

Edición corriente de 300 ejemplares
numerados y firmados, con fotografías suplementarias
y una página manuscrita. Edición Rrose Sélavy, París,
33.2 X 28 X 2.5 cm.



variadas concepciones de los otros libros, con todas sus consecuencias, llámense revistas, periódicos y diarios, volantes y ediciones de autor.. Como principales exponentes se ubica a Felipe Ehrenberg, Elena Jordana, Ricardo Rocha, Marcos Kurticz y el grupo de proceso "Pentágono". Felipe Ehrenberg es el principal exponente de México que pone en la mesa todos los ángulos del hombre de imprenta novecentista, para que el autor sea, ilustrador impresor, formador y editor de sus obras. Son famosos sus actos de extensión masiva. Su máquina portátil de imprimir cuyo proceso de acción semeja, por sus esténsiles y hojas de prueba a contra luz, el acto de un brujo imprentero, hechizado desde los nueve años con los vapores de la tinta de una imprenta plana. Ehrenberg es el polígrafo que ejerce el oficio de imprimir en la verdadera y legítima prensa manual, en la cual se basan la fundación de los otros libros.²⁸

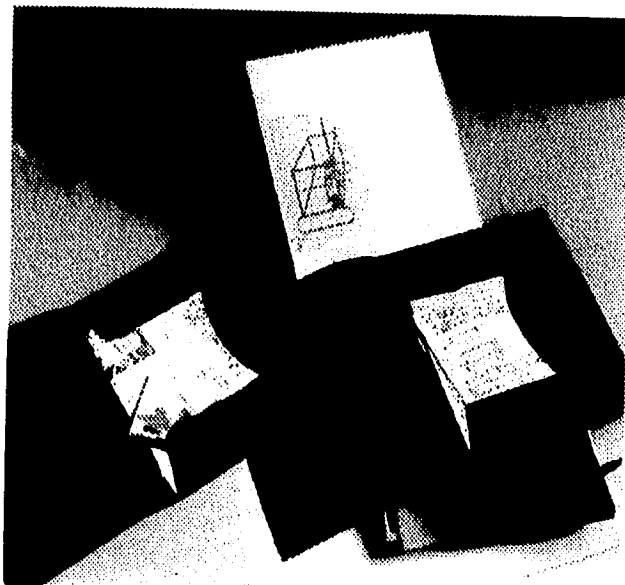
Ehrenberg impartió varios cursos en la Escuela Nacional de Artes Pláticas e introdujo el mimeógrafo hecho a mano más conocido como Pinocchio. Suma nació y dos de sus miembros arrancaron publicando consistentemente: Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo.²⁹

La aparición de la *Máquina Eléctrica*, primera editorial que pone las bases del movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores y amigos que buscaban un medio de expresión libre de su obra, fundamentalmente poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez, y Raúl Renán. Después Carlos Isla y otros participantes como Antonio Castañeda, Ernesto Trejo, Arturo Trejo Villafuerte, Sandro Cohen, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rúben Valencia, Alfredo Nuñez, Martha Elion, Jan Hendrix, Adolfo Riestra, Vicente Rojo, Arnaldo Cohen, Manuel Marín, Brian Nissen, Mónica Mayer, Mario Torres, Eloy Tarcisio, Alberto Gironella entre muchos otros y algunos de ellos encabezaron otras editoriales que produjeron libros y revistas importantes, como la colección *El pozo y El péndulo*, formada con veinte pequeños libros singulares por sus temas y autores.³⁰

Yani Pecanins funda en 1979, junto con Gabriel Macotela la editorial independiente de *Cocina Ediciones*. Desde entonces ha publicado alrededor de sesenta libros de artista, de edición limitada, impresos con sistemas alternativos como el mimeógrafo, la fotocopia, tipografía etc. En 1980 empieza a hacer sus propios libros, con tiraje limitado y ejemplares únicos. Gabriel Macotela y Yani Pecanins ya en 1985 abren la librería *El archivero*, dedicada a promover y vender libros de artista en la Ciudad de México, así es como organizando exposiciones en el D.F. y el extranjero.³¹

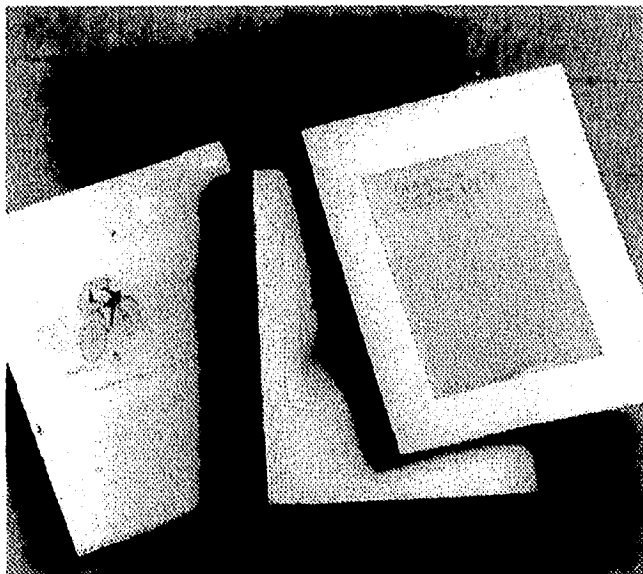
28. Magali Lara. *Visual Press, Art's books and Critical Anthology and Sourcebook*, 1985. (Traducción, Adriana Amecame) p. 175
 29. Kurrófet y Marín, 1992, p. 73
 30. *Ibid.*, p. 36-37
 31. *Ibid.*, p. 36-37

Marcel Duchamp
A l'Infinifit' (La Botte Blanche). 1967.
(En infinitivo la caja blanca.)
79 hojas facsímiles (fechadas entre 1914 y 1923)
contenidas en *Glassière contenant un moulin à eau*, sobre la tapa,
33.3 X 29 cm. Edición de 150 ejemplares firmados y numerados.



ARTSWORKS presentó más de 60 libros por artistas de todas partes de México, libros que o son edición limitada o ejemplares únicos, libros que no han sido expuestos, o no se han expuesto nunca, en este país. Se incluye obra de Felipe Ehrenberg, quien ha estado haciendo libros desde hace años y es el fundador de la Beau Geste Press, que trabajó desde Inglaterra en los años setenta: vemos libros sin páginas, libros sin tapas y libros sin encuadernar.

Otros son libros ya existentes pero reciclados, como un directorio telefónico recortado por Ismael Vargas para darle forma de un teléfono, o libros que reflejan los cuadros votivos latinoamericanos, como el libro de Judith Gutiérrez, libros en que se usa una pantalla de seda, con imágenes efímeras de periódicos, tarjetas postales y revistas, como los libros de Jan Hendrix y Marta Hellion, publicaciones seriadas alternativas, libros con narraciones visuales. Los libros de Magali Lara, son libros hechos de manera colectiva, libros impresos con sellos de goma, libros con imágenes precolombinas en formato de código.

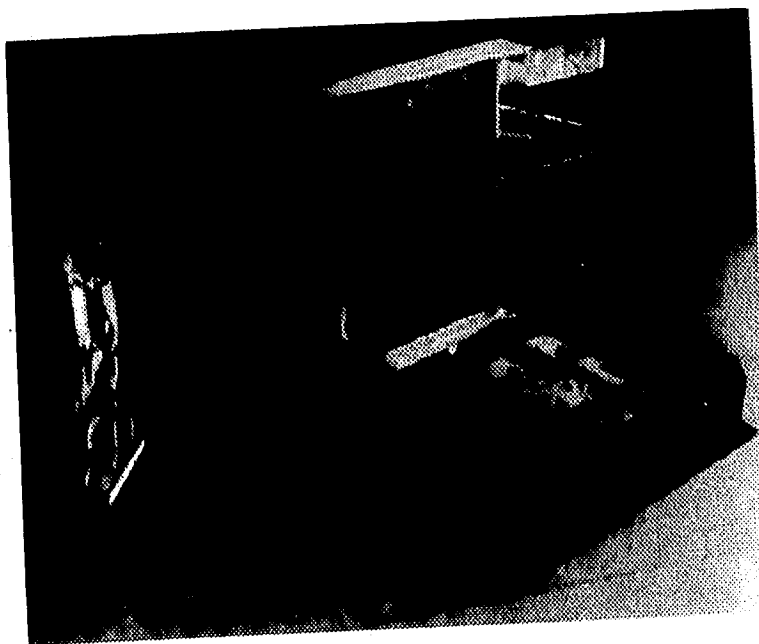


Marcel Duchamp
La Boîte de 1914. 1913-1914. (la caja de 1914)
 Facsímil de 16 notas manuscritas y de un dibujo,
 codocados sobre 15 cartones de 25 X 18.5 cm, cada uno, y contenidos
 en una caja de cartón

Hay obras estilo iglesia -de los miembros de Peyote y la Compañía, un grupo que se dedica a trabajos en línea de performance- que yuxtaponen imágenes de la tradición católica y de la sociedad contemporánea de consumo del Tercer Mundo. Este libro es un libro objeto: un ataúd infantil que contiene dos docenas de libros, atados con listones de colores, un diario que sirve de encabezado de la obra y, junto a él, una cassette con el título del libro-instalación, El libro de los libros ("último poema"), ejecutado en agosto de 1980.

Marcel Duchamp
La Boîte-en Valise, 1936-1941
 (la caja maleta)

Caja de cartón (en ocasiones contenida en una maleta de cuero)
 con réplica en miniatura, fotografías y reproducciones en color
 de obras de Duchamp, 40.7 X 38.1 X 10.2 cm. Edición de lujo
 20 ejemplares (los primeros incluyendo la reproducción de
 celuloide de la *Glissière contenant un Moulin à eau en métaux voisins*),
 numerados de I a XX y firmados.
 Edición corriente de 300 ejemplares no numerados.

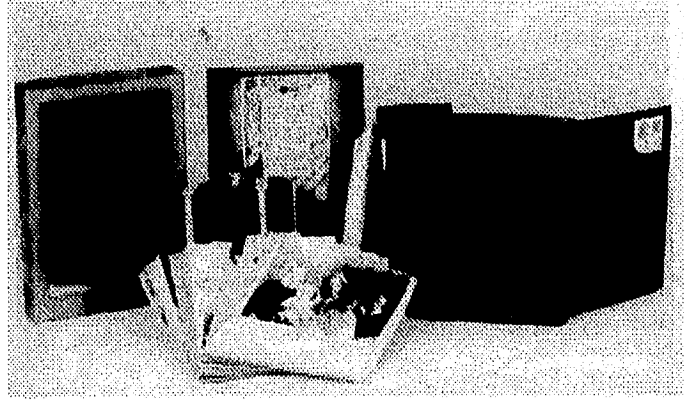


Muchos de los artistas de estos libros realmente hablan por sí mismos y por sus creadores, pueden ser creadores de temas políticos, poéticos, reciclados y flamantes, utilizan todos los medios existentes, pero añaden algo nuevo.

Con el paso del tiempo las estructuras del libro atienden más a la eficacia de su producción y su lectura: como es el caso del rollo continuo, los rollos paralelos, los acordeones chinos, las carpetas de papiro etc., que han sido retomados para las propuestas alternativas en los otros libros y acciones editoriales donde la eficacia es sinónimo de utilidad. Breton, Paul Eluard y Duchamp son los mayores iniciadores de esta forma de libros

"Paul Valéry comparaba la creación del libro a la arquitectura, al menos en lo que le atañe a la estructura, a la construcción del conjunto de la obra y a su composición".³⁹

1.3.1 El libro de artista



Yani Pecanins, 1988
Un viaje en Zeppelin.
 100 ejemplares.
 Cocina Ediciones. México D.F.

33. Yani Pecanins, *Riviera: Comunicación Visual*, p. 2
 34. Catherine Colman, *Catálogo de la exposición, "Libros de artista"* op. cit. p. 40
 35. Barbara Tannenbaum, p. 19-23

Yani Pecanins dice que estos libros permiten reflexionar sobre una idea, contar historias o simplemente, dar a conocer, lo que viven, lo que sienten. ³³ "El libro del artista no es el resultado de un "istmo único", cualquier propuesta de clasificación por tendencias, estilos, contenido, formato, etc., queda superada por la variedad de la producción bibliográfica". ³⁴

Algunos de estos libros hacen la presencia literaria, otros ilustran sus pensamientos sin letras, pero si con imágenes, la mayoría combina los dos. Los materiales pueden ser sencillos, económicos o caros, esto depende de sus necesidades de expresión. En algunos casos brindan un elocuente contraste con el papel luminoso y lujosas encuadernaciones de obras esmeradas y encuadernadas, todo hecho por ellos mismos.

El contenido pueden ser de la siguiente forma: narrativo, no narrativo, introspectiva, documental, imperativa o descriptiva. Kartoffel Marín y dicen que se trata de libros hechos por artistas, personas consideradas dentro del

medio artístico, como perteneciendo al rango de artistas (considero que no tiene que haber una etiqueta para llamar al artista). El libro por sí mismo no siempre llevan la etiqueta de obras de arte visual.³⁵

En el libro de artista al igual que ocurre con cualquier otro objeto de arte, existe en el mundo físico como una fusión específica, única de forma y contenido. Las formas visuales son componentes fundamentales del significado. La síntesis necesaria para comprender una obra en conjunto, organización de elementos individuales -requiere memoria-. Tactibilidad (posiblemente indispensable), se toca, se escoge, se hojea, porque la vista no es suficiente, pequeña escala, portabilidad, señalización, progresión, dirección y memoria son rasgos formales comunes de los libros de artistas o artísticos. Las obras de arte se mantienen por sí mismas como vigorosas expresiones, con o sin los análisis y categorías a dar por los estudios de historiadores de arte.³⁶

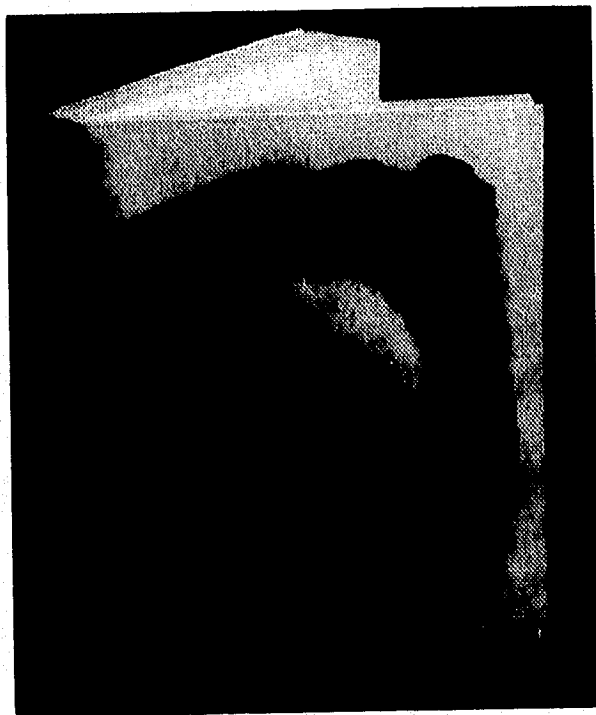
En los *libros de artista* ya existiendo un contenido liberado de un formato determinado, deberá estar claro que el autor se encuentra deseoso de producir un libro está libre, literalmente, para elegir una forma cualquiera en la que dar presentación a dicho contenido.³⁷

Diversos *libros de artista* pueden romper con la seriedad y ser divertidos, otros son de un estilo más visto (con relación a lo convencional). El que estén hechos por el artista no quiere decir que sean siempre de calidad, hay de mala calidad, todo depende del punto de vista del espectador, tan válido, como el de la obra. La forma y el contenido se vuelven inseparables. El *libro de artista* no es que precisamente trate sobre arte, sino que más bien busca ser arte por sí mismo y pueden ser el mismo el único editor de sus obras, pero también puede ser editado por colaboradores del mismo.

El *libro de artista* responde a las necesidades del artista (autor) comunica una experiencia individual mientras, que el libro comercial corresponde a una necesidad predeterminada del mercado.³⁸

36. *Ibid.*, p. 23
37. *Ibid.*, p. 31
38. *Ibid.*, p. 38

1.3.2. El libro objeto



Marcel Duchamp
Seno de espuma de caucho (Se ruega tocar) 1947
Seno de espuma de caucho sobre fondo de
tercipelo negro,
montado sobre cartón,
23.5 X 20.5 cm.

En el principio, los pre-libros eran armas mágicas, objetos rituales de arcilla, papiro o pergamino que vinculaban al hombre hacia lo sobrenatural.

Es aquí, donde pueden ser artistas o no los que producen un *libro objeto*, es también aquí cuando recordamos a Duchamp, cuando decía que no quería una "obra de arte", no quería algo bello, sólo quería utilizar objetos para hacer obras sin que sean de arte.

La poesía y el *libro objeto*, tienen un origen común en las vanguardias; la poesía visual y experimental son descendientes directas de la *parole en liberte*, futurista y los *poemes-peintures*, surrealistas. La poesía experimental se centra generalmente en la fusión de la palabra e imagen en una sola página, entiendo como superficie plana, sin la necesidad de explotar el formato del libro.³⁹

El *libro objeto* se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el mismo libro. Es un sistema de ideas, comunica por medio de su forma y estructura, y sin escritura puede o no funcionar como un libro,⁴⁰ es una estructura más que una forma o un "medio". Si decimos que el *libro objeto* es único es porque la complejidad o lo directo de sus significantes (producidos por varios dibujos, objetos, instalaciones) no permiten la multiplicación.⁴¹

Cuando leemos los libros de uso común, tenemos la mirada en el texto y el libro en las manos o en la mesa, en los libros objeto tenemos un juego para leer, en ocasiones el espectador mueve cosas, abre cosas, enciende un foquito, ya no sólo lee, participa; algunas veces termina incomodo de tanto torcer el cuello para mirar algo, éstas pueden ser cuestiones no consideradas por el artista e incluso puede ser esa precisamente la intención, la expresión es de manera subjetiva.

Al poder hacer una interpretación de tema sin límite, escogiendo los materiales más adecuados para su forma y contenido, nos hace pensar que existió un libertinaje para su producción. Lo más importante ya no es el resultado sino la acción, el acto mismo de producir la obra, la cual es válida al constatar la acción, entonces la factura del libro es lo que captura la atención, su valor, "la acción editorial" es el tema.⁴²

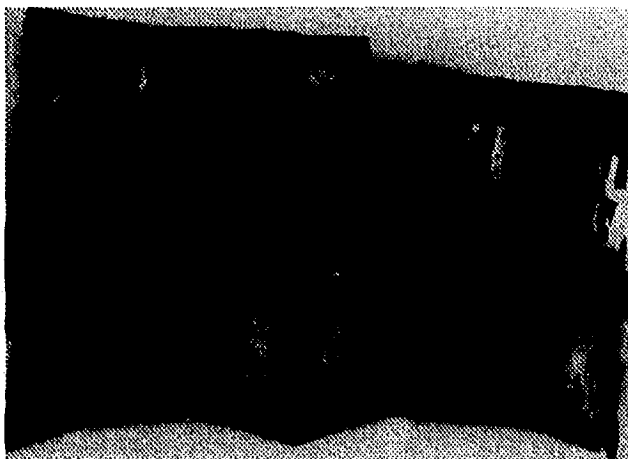
El arte viejo supone que la palabra impresa está en el espacio ideal, no hay ni habrá una nueva literatura, habrá tal vez nuevas maneras de comunicar que incluyan lenguaje, o basadas en él. En el libro de arte nuevo las palabras no transmiten ninguna intención; sirve sólo para formar un texto, cuando es otro elemento del libro, y este en su totalidad, el que transmite la intención del autor, usa cualquier manifestación del lenguaje, ya que el autor tiene

39. *Ibid.*, p. 39

40. *Ibid.*, p. 40-41

41. Kierkegaard y Mørch, p. 63

42. *Ibid.*, p. 66



Marcos Kurtycz
Libro objeto en papel amate.
 Ejemplar único

el propósito de poner a prueba la capacidad que tiene el lenguaje para querer decir algo.

El texto de un libro de arte nuevo puede ser lo mismo una novela que una sola palabra, lo mismo sonetos que chismes, lo mismo cartas de amor que boletines meteorológicos y para leerlo es necesario aprehender el libro como estructura, identificar sus elementos y entender la función de estos. En el arte nuevo cada libro requiere una

lectura diferente, el ritmo de lectura cambia se precipita, no es necesario leer todo el libro, ya que puede cesar en el momento en que se ha comprendido la estructura total del libro.

El *libro objeto*, investiga más los aspectos formales inherentes al libro como también su contenido semántico, comunica por su forma, textura y estructura, informa sobre lo que no es el libro mismo. Los objetos de arte, los objetos descontextualizados, y el *libro objeto* hacen memoria a Marcel Duchamp, ya que su idea era que los objetos *ready made* por sí mismos fuera obras sin ser precisamente de arte.

El azar, lo espontáneo y el sistema de ideas son constantes en el *libro objeto*, mientras que en *libro alternativo* es tomar los aspectos formales del libro para alterar una totalidad del mismo o parte de él, por lo tanto, el *libro objeto* contradice la filosofía como espacio alternativo.

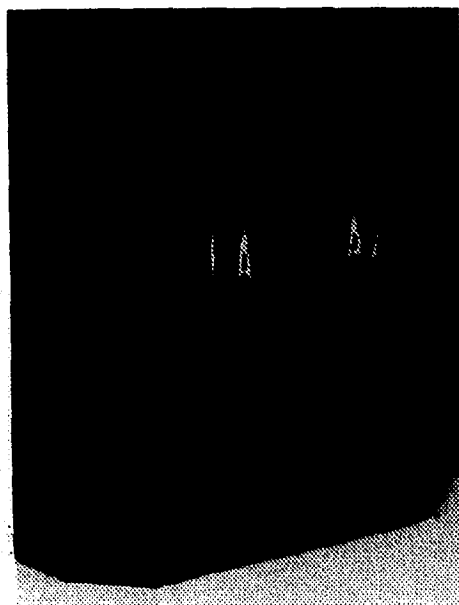
Antes el texto era la característica primordial del libro, ahora para el libro es él, el propio objeto comunicante. Estos libros usualmente son con edición limitada o única, por su trabajo artesanal y posibles altos costos económicos. El mismo libro es una estructura más que una forma dice (Carión). En el *libro objeto* las formas de su reproducción no son industrializadas o mecanizadas, sino "originalizadas" (Marín).

Marcel Duchamp

Eau et gaz a tous les étages. 1958

(agua y gas en todos los pisos.)

Ready made imitado: Letras blancas sobre una placa
esmaltada azul, réplica de placas de los inmuebles
parisinos de principios del siglo. 15 X 20 cm



“Un artista o un productor en el área de lo visual o con equipo de trabajo, ya sea humano y/o mecánico, efectúa la producción de obra múltiple (o copiado) mediante una sistematización de sus acciones, se le puede considerar ya, por primera vez: una edición en artes plásticas”.⁴³

Lo que puede repetirse aunque sea pocas veces y en esas repeticiones se repite un concepto establecido, logra una edición en artes visuales. Las ediciones pueden desde la acción impresionante y denotable de una improvisación, *performance*, *happening* o cualquier otra acción de este tipo, hasta la búsqueda de objetos intrascendente su recolección y edición.⁴⁴ Toda producción editorial alternativa, más concretamente toda alternatividad, es aquella que para su producción toma necesariamente en cuenta al menos uno de los factores de su generación total (si no es que todos ellos) y lo alterna, lo modifica, en suma, en creación está dada no en la obra o el resultado de la acción, sino en la intención de uno o más elementos de un específico sistema de comunicación.

45

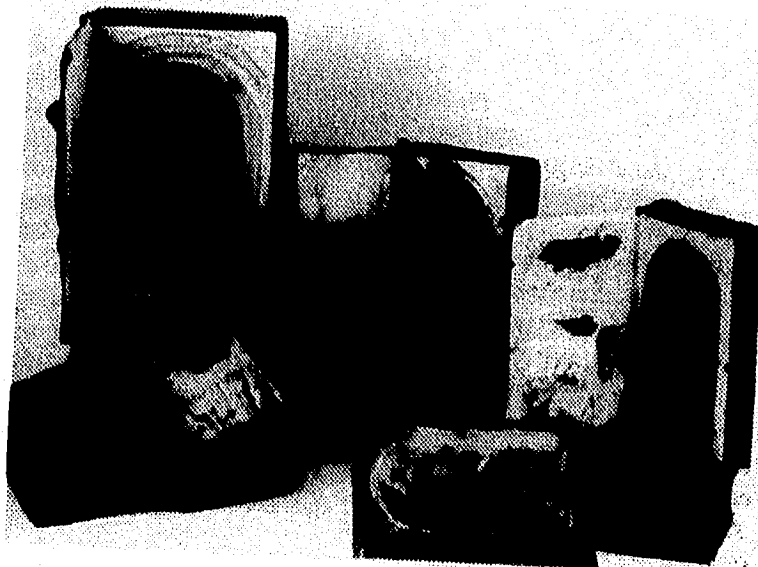
En los *libro-libros* (Kartofel y Mañin) pueden ser realizados u organizados y hasta editados por autores visuales, no visuales, las variantes que no tienen que ver con estos lenguajes, son libres de alterar lo que la formalidad ya estableció. Todo lo que al momento ser editado, se analizan o revisan sus bases y conceptos, pertenecen al mundo de las publicaciones alteradas (alternativas).

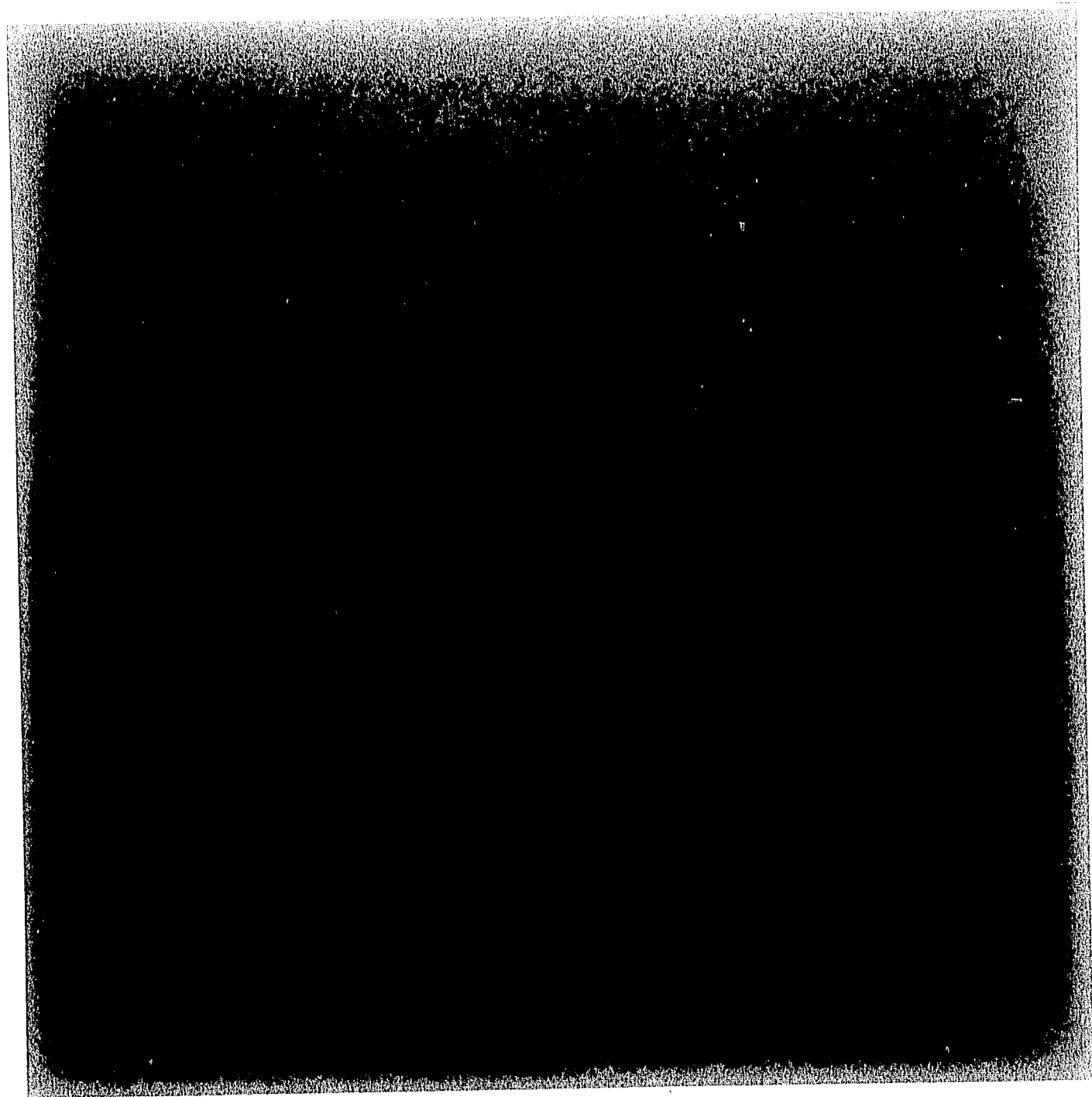
Un artista plástico edita desde el momento en que expone lo muestra con su firma en la obra, (casi siempre) y su nombre mencionado en la exposición. Los ejemplares son otra cosa, la obra es exclusiva. La exposición o muestra es basta para una obra visual única. El catálogo de la obra, da el carácter que necesita el autor para su trabajo, es necesario y forma parte de otra edición que no es la obra misma.

Entonces, *libro objeto*, *libro de artista* y *libro alternativo*, se editan desde el momento en que se hace muestra, y se revisan sus conceptos básicos, tan basta es la obra del artista plástico en una exposición para poder ser expuesta, como la de estos libros.

43. *Íbid.*, op. cit., p. 5644. *Íbid.*, p. 6945. *Íbid.*, p. 54

Mario Torres
Libros objeto, 1991,
técnica mixta, papel hecho a mano.





2.1. ANTECEDENTES DEL SURREALISMO

En los años treinta, por ejemplo, los doctrinarios marxistas no soportaban que se hablase de subconsciente, de las tendencias profundas del individuo.

Todo debía obedecer a los mecanismos socioeconómicos, lo cual me parecía absurdo. Se olvidaba a la mitad del hombre.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*

El surrealismo más que un movimiento, es un sistema o actitud estética que abarca dentro de sí, obras de artistas plásticos, como Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico entre otros. La actitud surrealista se caracteriza por un nuevo acercamiento a las figuras, y el predominio de la representación por encima de la expresión. El creador expresa sus ideas y sentimientos, no mediante el uso específico de color y de las formas, sino por la situación irreal, de estas formas dentro de la obra. Los pintores surrealistas dejaron de preocuparse por el tratamiento, para hacer énfasis en la "representación". Salvador Dalí, es uno de los surrealistas de nuestro tiempo que llegó a calificar su obra como "fotografías iluminadas".

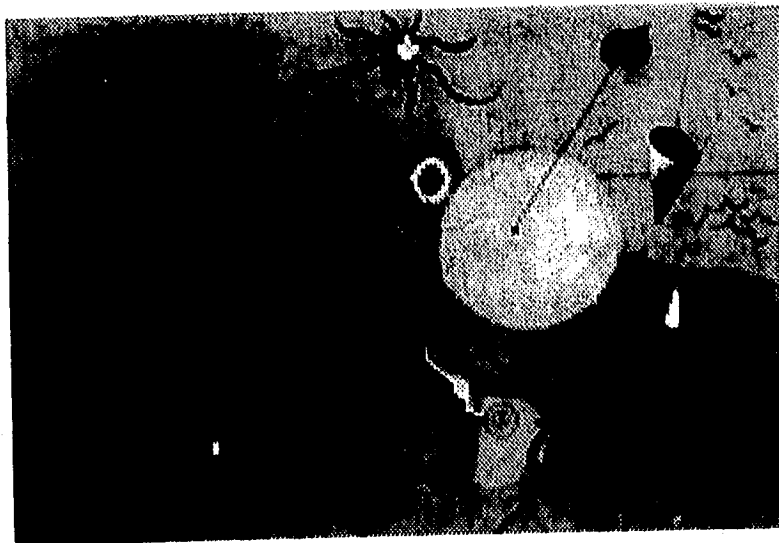
Lo irreal, viene de imágenes reales que se presentan en situaciones que sólo están en el interior de los sueños. El sueño es la creación pura del mundo onírico, Freud es lo más representativo en cuanto a sus estudios se refiere. Shakespeare apoya a ese mundo onírico, declaró que somos la materia de nuestros propios sueños. Otros fisiólogos hablan de que, cuando se tronca abruptamente, cuando "nos caemos" soñando, es que un útil engranaje se desmorona, porque ha cesado ya la tensa atención que llamamos vigilia. ¹

En la pintura este estilo persigue la perfección técnica, de manera que la reproducción realista crea un violento contraste con lo fantástico o imposible del tema. Los pintores surrealistas buscaban expresar en sus obras la realidad del subconsciente, el mundo simbólico de los sueños. Algunos jugaban con lo emblemático de una manera consciente, otros como Arp, Miró y Mason, dejan correr su imaginación sin un plan totalmente definido, como una especie de pintura automática, de forma que el subconsciente pudiera expresarse libremente sobre el lienzo. Alguno de los creadores más destacados que utilizaban los valores simbólicos de una manera más consciente fueron Tanguy, De Chirico, Magritte y Dalí.

En la literatura el surrealismo surge en Francia como una revolucionaria continuación del movimiento Dadá. En su **Manifiesto surrealista**, publicado en 1924, André Breton, define el surrealismo literario como un automatismo



Joan Miró
El cazador (Paisaje Catalán) 1923-1924
Óleo sobre tela 25.5 X 39.5 cm



2.1. ANTECEDENTES DEL SURREALISMO

En los años treinta, por ejemplo, los doctrinarios marxistas no soportaban que se hablase de subconsciente, de las tendencias profundas del individuo.

Todo debía obedecer a los mecanismos socioeconómicos, lo cual me parecía absurdo. Se olvidaba a la mitad del hombre.

Luis Buñuel, *Mi último suspiro*

El surrealismo más que un movimiento, es un sistema o actitud estética que abarca dentro de sí, obras de artistas plásticos, como Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico entre otros. La actitud surrealista se caracteriza por un nuevo acercamiento a las figuras, y el predominio de la representación por encima de la expresión. El creador expresa sus ideas y sentimientos, no mediante el uso específico de color y de las formas, sino por la situación irreal, de estas formas dentro de la obra. Los pintores surrealistas dejaron de preocuparse por el tratamiento, para hacer énfasis en la "representación". Salvador Dalí, es uno de los surrealistas de nuestro tiempo que llegó a calificar su obra como "fotografías iluminadas".

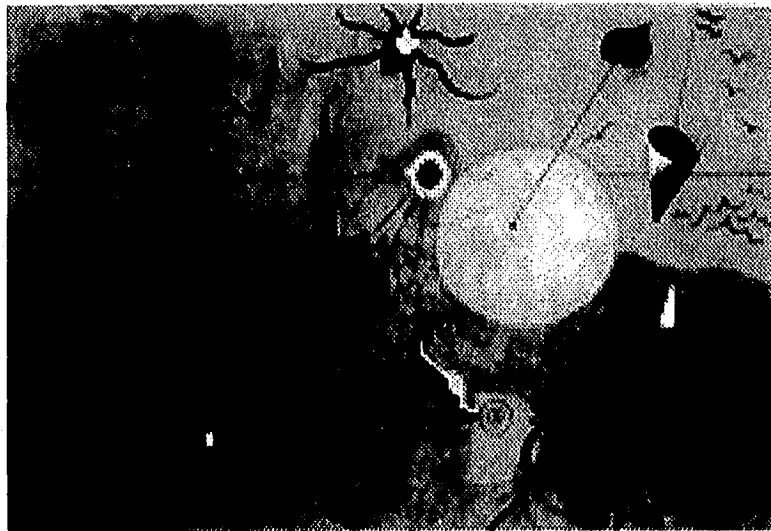
Lo irreal, viene de imágenes reales que se presentan en situaciones que sólo están en el interior de los sueños. El sueño es la creación pura del mundo onírico, Freud es lo más representativo en cuanto a sus estudios se refiere. Shakespeare apoya a ese mundo onírico, declaró que somos la materia de nuestros propios sueños. Otros Fisiólogos hablan de que, cuando se tronca abruptamente, cuando "nos caemos" soñando, es que un útil engranaje se desmorona, porque ha cesado ya la tensa atención que llamamos vigilia. ¹

En la pintura este estilo persigue la perfección técnica, de manera que la reproducción realista crea un violento contraste con lo fantástico o imposible del tema. Los pintores surrealistas buscaban expresar en sus obras la realidad del subconsciente, el mundo simbólico de los sueños. Algunos jugaban con lo emblemático de una manera consciente, otros como Arp, Miró y Mason, dejan correr su imaginación sin un plan totalmente definido, como una especie de pintura automática, de forma que el subconsciente pudiera expresarse libremente sobre el lienzo. Alguno de los creadores más destacados que utilizaban los valores simbólicos de una manera más consciente fueron Tanguy, De Chirico, Magritte y Dalí.

En la literatura el surrealismo surge en Francia como una revolucionaria continuación del movimiento Dadá. En su *Manifiesto surrealista*, publicado en 1924, André Breton, define el surrealismo literario como un automatismo



Joan Miró
El cazador (Paisaje Catalán) 1923-1924
Óleo sobre tela 25,5 X 39,5 cm



psicológicamente puro, a través del cual pretende expresar, verbalmente, en la escritura, el verdadero proceso del pensamiento; el dictado de los pensamientos, sin que intervenga el control de la razón, y sin tener en cuenta ningún tipo de consideración estética o moral.

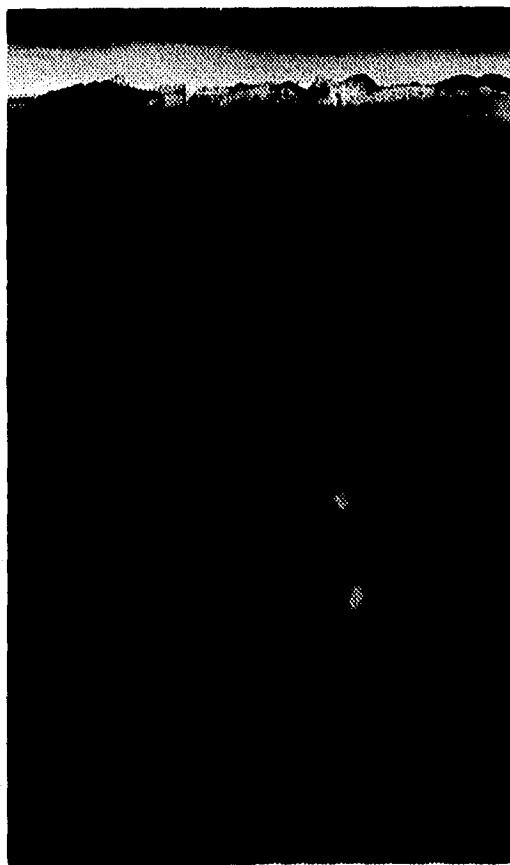
La escritura automática, técnica mediante la cual el creador deja fluir la pluma sobre el papel, tratando de que las ideas y las imágenes se plasmen literalmente de manera espontánea, sin seguir un orden formal, conceptual o temático, era uno de los recursos aplicados por esos creadores, especialmente por los poetas. Las teorías del subconsciente, lanzadas pocos años antes por el psicólogo austriaco Sigmund Freud, tienen mucho que ver con esta técnica literaria, y con todo el movimiento surrealista. Pero el automatismo no era el único método empleado. Muchos escritores jugaban conscientemente con valores simbólicos pero siempre buscando establecer una relación intuitiva con ellos. Por lo cual se puede deducir que el surrealismo es intuitivo los creadores buscaban dar una nueva visión de la realidad, liberada de toda línea filosófica. Su revolución formal y teórica se apoyaba, justamente, en el planteamiento de que la realidad cotidiana no era real, sino una visión premiada por concepciones equivocadas y tradiciones esterilizantes. La renovación del movimiento reside en su decisión de descubrir y expresar la realidad interior, la del individuo en su esencia más poética; con su expresión, cambiar la visión del mundo exterior. No se exageraría mucho al decir que lo lograron, porque indudablemente, todo el arte posterior ostenta fuertes influencias del surrealismo, y nuestra óptica ha cambiado mucho desde que estos artistas se decidieron a poner en primer plano la visión del individuo. Este movimiento tuvo su mayor esplendor en Francia, con escritores como Apollinaire, Breton, Aragon, Cocteau, Soupault y Hugnet.

Después se incorporaron otros autores como Eluard y Saint John Perse. Fuera de Francia se ha asociado la obra de algunos autores con este estilo, por ejemplo; Dylan Thomas, García Lorca, Camilo José Cela, Anais Nin, y Henri Miller. Los surrealistas, también se han adjudicado como herencia poética la obra de autores de otras épocas y otros movimientos por los puntos de contacto, formales o conceptuales, que presentan con éstos: Lewis Carroll, Kafka, Lautréamont, Rimbaud, Novalis, William Blake entre otros, han sido considerados como "precursores" o "deudores" del movimiento, aunque sus obras sean de siglos anteriores o se inscriban dentro de otras premisas estéticas.²

En el teatro, las piezas de Alfred Jarry y de Guillaume Apollinaire se consideran el ejemplo más ilustrativo de esta tendencia. De igual manera se considera a Boris Vian y André Breton como lo más representativo de la

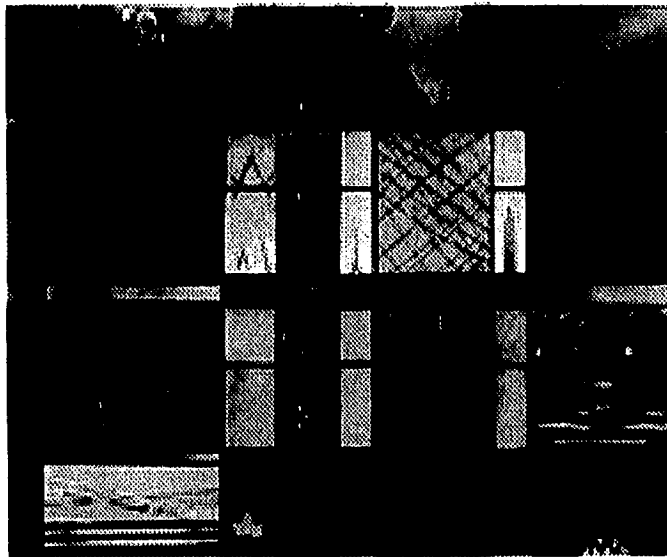


Dalí
España. 1936-1938
Oleo sobre tela, 91.8 X 60.2 cm



novela surrealista. Este estilo repercutió mucho en el cine; uno de los escritores más destacados es Jean Cocteau, llevó a la pantalla en los años treinta un ejemplo de la estética de ese movimiento. La sangre del poeta, en todos sus filmes se nota la fuerte admiración por el símbolo del surrealismo. Lo mismo se puede decir de Luis Buñuel, quien inicia su carrera con dos ejemplos de esta tendencia, El perro andaluz y La edad de oro. Su obra posterior hace la presencia de imágenes oníricas, a través del cine el surrealismo se ha hecho del dominio público, y resulta difícil encontrar obras contemporáneas que no hagan uso de elementos simbólicos y subconscientes.³

Max Ernst
Ibn Angelica, 1943
Oleo sobre tela 152 X 203 cm.



2.1.1. Antecedentes ideológicos de André Breton

*Quitad las cavernas del ser. Venid. El espíritu sopla fuera del espíritu.
Es tiempo de abandonar vuestra lógica. Ceded a aquello
todo pensamiento. Lo maravilloso está en la raíz del espíritu.*
André Breton, A table editorial de La Révolution Surréaliste núm. 3

Breton nace el 18 de febrero de 1896 proveniente de familia modesta, estudiando en el liceo parisiense descubrió las maravillas de la poesía surrealista y sus poderes. En 1913, ocupando un lugar central de su vida, inicia sin ninguna vocación estudios de medicina.

"Transformar el mundo dijo Marx"; "cambiar la vida dijo Rimbaud"; estas son dos consignas para nosotros en una sola. ⁴ Esto invita, a la libre expresión para cambiar el interior y hacer conciencia de la existencia humana, y de esa manera, cambiar nuestro sentidos en donde la razón tenía que estar presente.

Su preocupación no era por ser un profesional, el quería que la poesía fuera como un eje a seguir para la existencia humana, (Baudelaire), es entonces cuando la poesía se dirige a un hallazgo espiritual. Breton conoce a Freud en 1922 haciendo amistad con él y gracias a los conocimientos y profesionalismo de Freud, profundiza mucho más sobre los valores humanos.

Es él quien quería perder el rigor de los antiguos versos, no quería un orden poético, como lo muestra en "Monte de Piedad", sobre pasa lo que se refiere a las formas, al orden de las cosas y a lo social. Los pensamientos de Breton y sus seguidores necesitan para transmitir sus ideas revolucionarias, un ejemplo es la revista *Littérature* (marzo de 1919), participando con Luis Aragón y Philippe Soupault. La curiosidad de Breton nunca fue reprimida, el preguntaba a sus amigos literatos; ¿por que escribes?, le dijo a Paul Valery, le respondió que por "debilidad". Su indiscreción fue indispensable para conservar la continua lucha por la poesía, el amor y la libertad conservando una tradición surrealista. ⁵

Indudablemente Freud está presente en todos sus métodos surrealistas, como se pierde el control del espíritu, como encontrar la razón, la moral, la lógica que tiene la mente en los sueños mismos. Indiferente a la música, tuvo desde su adolescencia, un gusto muy marcado por la pintura y desde 1913 se interesó por el cubismo.



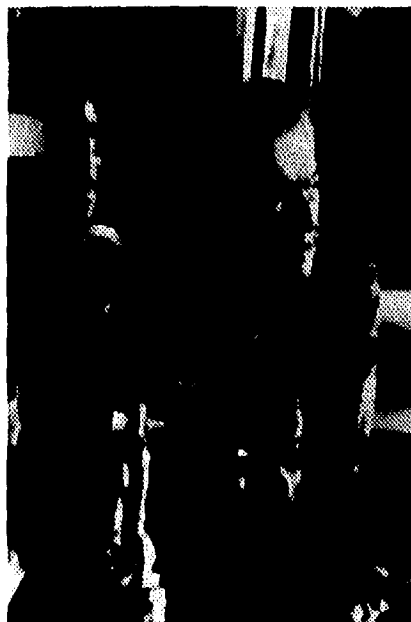
Joan Miró
Mujer con cabellos volados de pájaros en la noche, 1972
Óleo sobre tela



Los campos magnéticos, de Soupault y Breton (1920), ensayo que habla de la poesía relacionada con imágenes sueltas o desencadenadas y en los Manifiestos del Surrealismo, Breton (1920), une a su grupo de *Litterature* y participa con sus amigos en los manifiestos durante un año, en esta revista participaban poetas como; Benjamín Péret, Rene Crevel, Paul Éluard, Robert Desnos y de pintores que provenían del movimiento DADA como; Max Ernst, Jean Arp, Joan Miró, Antonin Aitaud, Pierre Naville, Michel Leiris, André Masson. Con experiencias que remitían a sueños, palabras, escritos, dibujos obtenidos en estado de sueño hipnótico y principalmente por Rober Desnos; juegos colectivos, libros y dibujos automáticos.⁶

En 1923 publicó "Claro de Tierra" como afirmación de la esperanza, en la vida, por una aspiración apasionada por la libertad. "Los Pasos Perdidos", recopilación de artículos escritos en 1918 y 1923, que en un año más tarde se presentan, esta es obra de las afirmaciones de Breton y del surrealismo. La revista fue un medio de difusión indispensable para Breton y sobre la *Revolution Surrealiste*, sale un primer número, "Vivir y dejar vivir son las soluciones imaginarias. La existencia esta en otra parte". Este ensayo es una prueba de la inadaptación del hombre. Breton es un total inconformista, ya que pide mucho más que una existencia diferente, nos hace pensar en rivalidades, la necesidad práctica, las largas paciencias, un orden artificial de ideas, el plano más inclinado del peligro. -Arruinar definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida- dice, Marguerite Bonnet.⁷

Por varios años a la par del Partido Comunista, trata de interpretar bien su papel de intelectual revolucionario, entonces al comenzar la revista *Le Surréalisme au Service de la Revolution* durante 1930-1931. Bajo la dirección de Stalin, el régimen soviético, "se convierte en la negación misma de lo que debería ser y de lo que fue", denuncia



Breton en su casa en París 1965.
Fotografía Henri-Cartier Bresson.

6. *Trinck*, p. 16
7. *Trinck*



particularmente la regresión en el dominio de las costumbres, el culto al jefe, la inquisición policiaca, la asfixia de toda discusión. En el lapso de los procesos de Moscú en 1936 y 1937, se hace presente a Trotsky como gran moralista intelectual, por tanto se hace una negación de justicia de todos los tiempos que pone en peligro la causa revolucionaria en el mundo entero. En su viaje a México en 1938, presenta conferencias sobre arte contemporáneo al lado de Diego Rivera y hacen juntos el manifiesto "Por un Arte Revolucionario Independiente", para llamar a los artistas y escritores y construir una Federación Internacional del Arte. La libertad se pone en mayúsculas para la creación absoluta -en esas épocas, la revolución comunista no tiene temor al arte-. En 1934 se pone la palabra contra el auge del fascismo en Francia, en favor de la Revolución Española, contra el hitlerismo, la guerra imperialista, y empresas destinadas a perpetuarlo.⁸

En el Segundo manifiesto del surrealismo (1928), disponibilidad, apertura, la atención a los signos, ecos de nuestros deseos inconscientes que recibimos de la cosas y de los seres. Anuncia la revelación que cumplirá poco después de su desaparición en la locura, "la plena luz del amor donde, se confunden, para la suprema edificación del hombre, las obsesivas ideas de la salvación y perdición del espíritu". Se hace presente el amor, como valor clave, no sólo en los poemas reunidos en 1932, "El revolver camoso", en 1934 la gran letanía lírica de "La unión libre" o en "El aire de agua", sino también en *Los vasos comunicantes* y en *El amor loco* 1937. El amor loco, prosigue la exploración de esos fenómenos que Breton designa con el nombre de azar objetivo, necesidad espiritual, humana y natural, Breton hace alusión al rompimiento cristiano.

"No ha habido nunca fruto prohibido, sólo la tentación es divina".⁹

Es finalmente un ejemplo privilegiado de afán intelectual, una alianza permanente a la reflexión teórica y del



*Breton, Rivera y Trotsky
en la casa de Trotsky en Coyoacán.*



lirismo, una dialéctica donde lo concreto y lo abstracto permanecen en el estado de refracción y de resonancias mutuas.

Después de la ruptura de su primer matrimonio 1929, luego de la relación exaltante y dolorosa evocada en **Nadja** y **Los vasos comunicantes**. Se casó en 1934 por la quien se inspiró para **El amor loco** y con quien tiene una hija después de un año, ese año de guerra, diversión y viajes a Praga, la islas Canarias, Londres, México y es entonces donde ensancha internacionalmente el surrealismo, se han construido algunos grupos surrealistas en Yugoslavia, en Bélgica, en Checoslovaquia, en Brasil, en Japón. Se organizan exposiciones, y aprovecha la ocasión para desarrollar sus artículos y conferencias. "El surrealismo y la pintura", publicado por primera vez en 1965 enriquecida con numerosos textos de pintores y ciertos aspectos o ciertos momentos de la creación, no hay propuesta de definir el estilo surrealista, es el espíritu de la obra lo que cuenta.

En 1940 antes de ser movilizado como médico auxiliar es la Escuela de Aviación de Poitiers, pasa algún tiempo en el sur de Francia, escribe dos de sus grandes poemas "Pleno margen" y "Fata Morgana", este último prohibido por la censura como contrario al espíritu de la revolución nacional. ¹⁰ La **Antología de humor negro**, concebida en 1937 y 1940 al ser publicada y diferida, partiendo de un análisis freudiano del fenómeno general, amplía lo que es concretamente el humor negro, la aterración humana. ¹¹

En 1941, hace un viaje en barco a Estados Unidos con su esposa e hija, en el mismo barco que el escritor Víctor Serge y el etnólogo Claude Lèvi Strauss, en el libro **Tristes trópicos** aparecen algunas imágenes rápidas de ese viaje. En la Martinica conoce la poesía de Césaire y trataba amistad con el poeta, escribirla pronto su "Cahier d'un retour au pays natal" (Cuaderno de un retorno país natal): Un libro vacío desde esa breve estadía. **Martinique charmeuse de serpents** (Martinica encantadora de serpientes), publicado en 1948, con la participación del pintor André Masson; deslumbramiento por la naturaleza tropical, la reflexión el corazón mismo del delirio vegetal sobre los contraste que alternativamente solicita al espíritu humano, desde lo uniforme a lo simétrico. ¹²

Desde el verano de 1941 hasta comienzos de 1946 vive en Nueva York, trabajando como locutor en las emisiones de "La Voz de América". Con los amigos que volvió a encontrar en Estados Unidos, Marcel Duchamp, Max Ernst y otros nuevos colaboradores, en 1942 organiza la "Exposición Internacional del Surrealismo" y lanza la revista **VVV**.

10. *Ibid.*, p. 28
11. *Ibidem*
12. *Ibid.*, p. 28



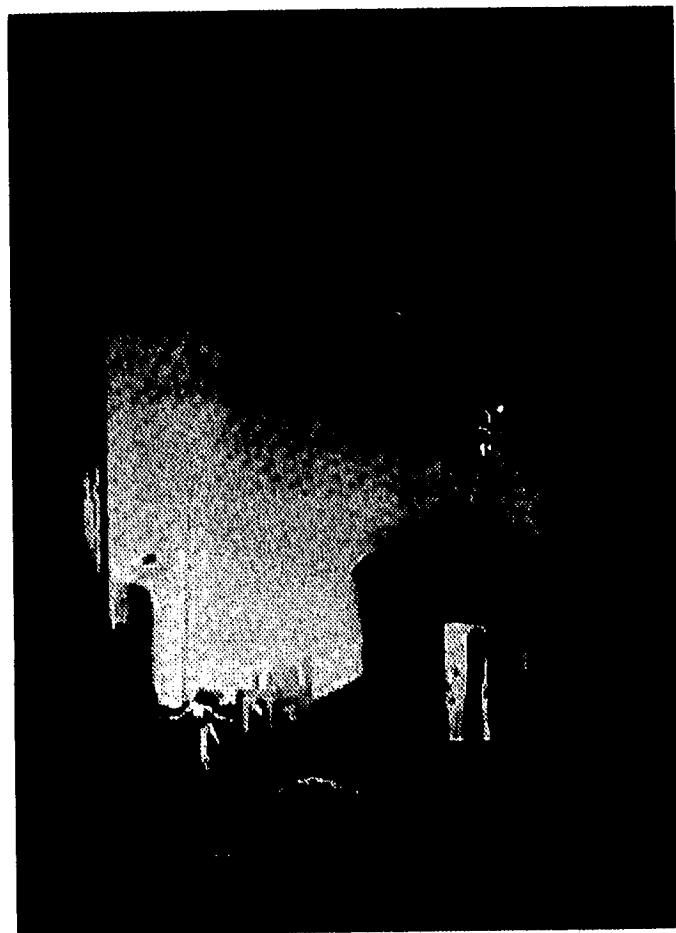
... "Victoria sobre las fuerzas de la regresión y de muerte desencadenadas actualmente en la tierra"... *V sobre lo que tiende a perpetuar el sometimiento del hombre por el hombre... V también sobre todo lo que se opone a la emancipación del espíritu, cuya primera edición indispensable es la liberación del hombre. VVV al parecer tuvo cuatro números; el último a principios de 1944, contiene el gran poema de Los Estados Generales*".¹³

El mayor acontecimiento de este periodo es el encuentro con Elisa en 1943, en un tiempo de soledad afectiva después del fracaso de *El amor loco*. Ella está en el centro de la meditación lírica de *Arcano 17*, que aparece en Nueva York en 1945. Breton empezó a escribirlo durante el viaje que hicieron juntos a Gaspesia, en la desembocadura de San Lorenzo, en el verano de 1944. Es una obra de esperanza, como la de entender su título que se refiere a la séptima lamina del tarot, la Estrella, símbolo del eterno renacimiento de los sueños fecundos, del pensamiento utopista, el libro celebra el poder inalterable de regeneración y de reconocimiento, cuyos medios son la rebeldía y el amor. Después de una estadía en las reservas de las Indias del Oeste de Estados Unidos, fue ahí donde embozó la "Oda a Charles Fourier" y luego en Haití, donde sus conferencias provocan entre los estudiantes tal efervescencia que por una serie de reacciones en cadena, el gobierno será derrocado un poco después. En 1946 regresa a Francia con Elisa. Rodeado de un grupo surrealista muy fuerte y renombrado, la gente que lo formaba era muy joven, es entonces cuando Breton publica volantes, que fijan la posición del surrealismo sobre problemas políticos y de otras clases, sucedió en las revistas **NEON** 1948-1949, **Médium** 1953-1955, **Le Surréalisme Même** 1956-1959, **Bief** 1959-1960, **La Brieche**, 1961-1965. Se organizan exposiciones entre los diversos países. En una serie de conversaciones radiofónicas en 1952, entre Breton y el periodista André Parinaud, constituye la mejor introducción al conocimiento del poeta y del movimiento. Los textos que Breton escribe durante este período figuran en su parte esencial dos recopilaciones; "Las llaves de los campos", que publica en 1953 y "Perspective cavalière" (Perspectiva desenfadada) donde reunió cierto número de escritores, cuatro años después de su muerte (1970).

En 1959 *Las Constellations*, "piosas paralelas" a veintidós *gouches* de Miró, realizan de una manera particular feliz la interpretación de la pintura y de la poesía que es una de las aportaciones del surrealismo.



Max Ernst
Dos niños son amenazados por unruiseño, 1924
Oleo sobre madera con elementos de madera



Muere el 28 de septiembre de 1966, atacado por asma, durante un acceso mas grave, en algunas horas se llevo una crisis cardiaca. Está enterrado en un cementerio parisiense, cerca de Benjamin Peret, el amigo de toda su vida, desaparecido por su parte en 1959. ¹⁴

Para poder llamar "surrealismo bretoniano", no podemos olvidar que Breton tuvo que navegar en contra de la corriente para que los "occidentales" se regodeasen, para que sintieran gusto con las manifestaciones culturales de algunos pueblos llamados primitivos; tuvo que ir en contra de la herencia griega de la simetría, del equilibrio de la proporción para que se modificase el desprecio generalizado por algunas obras y se ampliaran las cualidades que se consideran dentro de la "belleza".

Las diversas investigaciones bretonianas indican que Breton, si luchó en contra del menosprecio generalizado que se tuvo por esas obras primitivas, la familiaridad con su lenguaje, el gusto, el enamoramiento, aparece más pronto. Y eso sucede en las obras de una corriente, de un género donde se aplican normas, que dejan de ser meros síntomas o testimonios históricos para tomar la el cause de lo artístico. ¹⁵

Breton y Saupault borronearon cuartillas que luego editaron con el nombre de *Los campos magnéticos* (libro sin tema premeditado, un rápido monólogo a dos voces que no se escuchan y que hipotéticamente, han puesto de lado todo juicio crítico), esto significa que cada uno dictaba un sustantivo o verbo y ambos escribían las siguientes palabras que pasaban por su cabeza. ¹⁶

El automatismo era una constante en Breton. La obra de arte surge de una intuición. siendo esta una facultad de convocar de una manera total e instantánea a un objeto dado. La intuición es improvisar al razonamiento, es mutua sublime facultad. La intuición da el material-inspiración estética o belleza, luego se realiza la obra pero por la razón.

Los surrealistas son más estables que las emociones y menos internos que las pasiones. Sentimiento y emoción no deben intervenir y si lo hacen representan ya no lo bello, sino un momento emotivo intranscendente que termina al terminar la emoción que lo inspiró. El grupo surrealista propuso dos fines con el automatismo: primero fue la emisión de la "pureza", y con la misma pescar lo inconsciente; segundo, investigar la complejidad de la psique en los documentos que hubieran creado de esta manera. El deseo de dicho grupo fue alcanzar el punto máximo donde se deshacen las antinomias entre intuición y conocimiento, entre lo imaginario y el conocimiento,

14. *Ibid.*, p. 31
 15. María Rosa Palazón, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, UNAM 1991 p. 77-78
 16. Palazón, p. 263



entre el pensar y sentir. Como lo concibieron la escritura y el dibujo automáticos como evidencias de lo inconsciente meditando sobre ellos. ¹⁷ Para dar cabida a lo imaginario y luego conocerlo, Breton quiso aproximarse al desorden, para luego estudiarlo con la perspectiva racionalista, la llamó "actitud surrealista", y el mismo agregó que el automatismo haría evidencia a la pujanza de la imaginación. ¹⁸

17. *Ibid.*, p. 206
18. *Ibidem*



2.1.2. El precursor del surrealismo: Breton

El surrealismo es el "rayo invisible" que nos permitirá un día triunfar sobre nuestros adversarios. "no temblaréis más, huesos." Este verano las rosas son azules; la madera es vidrio. La tierra envuelta en su verdor me hace tan poco efecto como un fantasma. Lo que son soluciones imaginarias es vivir y dejar vivir. La existencia está en otra parte.

Breton, Manifiestos del Surrealismo

Ser precursor significa ser líder de una vanguardia dirigir con afán algo que provoque o continúe las actitudes y pensamientos del hombre mismo en pro de un desarrollo cultural. Fue Breton mismo quien en su actividad estética llega a postarse en el sitio. Es el mismo Breton el que se hizo llamar así, parte de su vida la dedicó al surrealismo, (lo dicen los manifiestos en su época), a dar conferencias sobre apreciación de arte, a escribir ensayos, novelas y poesía, a incitar a sus seguidores para que no perdiera la labor. No podemos dejar por aludido lo que corresponde a sus manifiestos, son lo que es Breton, lo más sobresaliente del surrealismo, lo que se conjuga como surrealismo bretoniano, lo que conocemos por surrealismo como forma de vanguardia y actitud constante. Breton no apareció como por obra de magia en el surrealismo, éste ya existía antes de sus manifiestos, sin embargo provocó una revolución para despertar interés por un valor a la moral, al arte y a la poesía, donde su preocupación no se dirigía por llamarse profesional, sino surrealista, invitando a sus amigos poetas y pintores para que juntos colaboraran con ese espíritu surrealista haciendo diversas propuestas.

"... el surrealismo a nada tendió tanto como a provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y más grave y que la obtención o la no obtención de es resultado es lo único que puede decir sobre su éxito o su fracaso histórico".¹⁹ Combatimos bajo todas sus formas la indiferencia poética, la distracción de arte, la investigación erudita, la especulación pura, no queremos tener nada en común con los pequeños ni con los grandes ahorradores del espíritu".²⁰

"PIDO LA OCULTACIÓN PROFUNDA, VERDADERA DEL SURREALISMO ... Gloria, dijimos Aragon y yo, a la histeria y su cortejo de mujeres jóvenes y desnudas que se escurren a lo

19. Segundo Manifiesto (1927-1930) op. cit., p. 80
20. *Ibid.*, op. cit., p. 84



*Manifiesto redactado por Breton y Trotsky firmado,
por razones políticas, por Breton y Rivera.*

**¡POR UN ARTE
REVOLUCIONARIO
INDEPENDIENTE!**

**Manifiesto de
ANDRE BRETON
Y DIEGO RIVERA**



largo de los techos. en el mundo, el problema de la mujer es todo lo que hay de maravilloso y de turbador. Y esto en la misma medida en que nos conduce a ello la fe que un hombre no corrompió debe ser capaz de poner; no solamente en la Revolución, sino también en el amor ... Si hay una idea que parezca haber escapado hasta ahora a toda empresa de reducción, que haya hecho frente a los más grandes pesimistas, creemos que es la idea de amor; única capaz de reconciliar a todo hombre, momentáneamente o no, con la vida ... Esperamos que todo esto que decimos sirva para disuadir de que contesten a los especialistas del "placer", a los coleccionistas de aventuras, a los triscadores de la voluptuosidad, por poco que se vean llevados a disfrazar líricamente su manía, así como también a los designadores y "curanderos" del supuesto amor-locura y a los perpetuos amantes imaginarios ..." ²¹

Lo anterior, nos va enumerando poco a poco la dirección que pretendía Breton con respecto al surrealismo. Aquí como lo habrán notado Breton exigía una mezcla de lenguajes que llamaran al surrealismo, los sueños, la imaginación, el maravilloso azar, el entendimiento, la ocultación más profunda del amor, rechazando al odio en el sentido, de utilizarlo no siempre bien.

La libertad por creer, tiene que ver cuando se desasen las antinomias entre vigilia y sueño, locura y normalidad, pasado y presente, entre entendimiento e imaginación, o entre conciencia e inconsciente.

Usted como yo, tiene la libertad de creer o no en Breton y en el surrealismo, pero sin embargo, sus manifiestos son la mayor prueba de la consistencia bretoniana (sin olvidar a sus demás escritos: ensayos, novelas y poesía), son intimidad con nosotros y con los de su época, sus ideas e hipótesis nunca olvidaron a Freud, Marx, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Trotski, Engels etcétera.

Breton y los otros surrealistas exigían una libertad de expresión una conciencia constante y gracias a su plan de acción lograron expresarse. Breton formo una escuela que sigue vigente.



2.1.3 Encuentro de Breton en México, 1996.

Encuentro André Breton 1996, es el año inquieto para hacer un encuentro y dialogo, se introduce lo siguiente: ¿No es una temeridad hablar de nuevo de André Breton? ¿Para qué sumar palabras a tantas que se han dicho y escrito acerca de uno de los autores más aludidos y odiados, en cualquier caso, más estudiados?. Antes que nada, las pasiones no han decaído, las turbulencias que despertó su obra no se han disipado: es cierto que el tono, algunas veces, suena anticuado, pero el vigor de la intensión persiste y aunque pertenezca a otra época, todavía no arrastra. Este encuentro tendrá lugar en México, lo cual lo ilumina de una manera particular. Por un lado, el viaje de Breton a México a esta tierras fue decisivo en la historia del surrealismo y la literatura, por el otro, aquí reconoció al "lugar surrealista por excelencia", un territorio donde las teorías y observaciones que quiso compartir se expresaban de un modo ideal. Por último y ahora que los libros y las obras de los surrealistas han encontrado acomodo en museos y bibliotecas al lado de sus creaciones más clásicas, urge comunicar, sobre todo a los jóvenes, el significado de la palabra "surrealista". En efecto, en la lengua común esta palabra designa de cualquier obra más o menos locuaz o absurda.

De allí que uno de los objetivos del intercambio sea el restablecimiento de verdades hoy día confusas. Este encuentro cederá la palabra a especialistas internacionales, a quienes ofrece un espacio de encuentro y de diálogo, de confrontación y de lealtad a sus antiguas complicidades. Todo, cabe esperarlo, de una manera surrealista.

"Breton fue la niebla y el relámpago, la ocultación y la revelación ... Creía en el amor único y amó, sucesivamente y con la misma pasión total, a varias mujeres. Cada uno de sus amores fue único y perecedero... Contradicciones: amó a la pintura y los objetos de arte pero ¿por qué no a la música? ... Vendió y compró objetos de arte ... No quiso o no pudo conciliar a los opuestos (¿quién ha podido?) pero con la misma decisión y valentía espiritual saltó del sí al no y del no al sí. En su sí cavén muchas negaciones; en su no muchas afirmaciones." 22



La Biblioteca de México presentó una exposición llamada *André Breton, Recuerdo de México*, en donde mostraron fotografías, documentos y periódicos de la época. "Breton definió a México como el lugar surrealista por excelencia. Breton tenía en mente la revolución mexicana, viéndola con simpatía, pues a diferencia de la rusa, no había creado un régimen de terror como el stalinismo. Su recuerdo de México empieza con la imagen romántica del campesino mexicano revolucionario. El poeta llega a México cuando Cárdenas acaba de nacionalizar el petróleo y, pese a los muchos problemas que fue necesario enfrentar, el ánimo social, pleno de solidaridad y fervor nacionalista, se encuentra un punto muy alto, que entonces todavía permitía creer una revolución viva, en proceso. A Breton como a tantos hombres viajeros, el país sedujo a Breton por la extraordinaria diversidad de gentes y paisajes, y la fortísima presencia del pasado prehispánico. De cualquier manera, venían bien predispuesto hacia estas tierras: la lectura adolescente de las aventuras del indio Costal (el héroe de la novela homónima de Gabriel Ferry), la idea de que el Aduanero Rousseau había cumplido aquí su servicio militar, y el hecho de que nuestro país hubiese acogido a Leon Trotsky cuando prácticamente se le habían cerrado las puertas del mundo, inclinaban el corazón de Breton a favor de México.

A su regreso a Francia, luego de tres meses y medio de estancia en nuestro país, Breton escribe y publica su "Recuerdo de México" en el número 12-13 de *Minotaure*, de mayo de 1939. Hasta este año se tradujo al español, a causa del centenario del nacimiento de Breton.

Es importante señalar que, entre otras muchas cosas, el viaje de Breton a México tuvo carácter de apelación a la esperanza en una hora muy sobria, aunque la aleación entre arte y política que quiso realizar con Trotsky se vería frustrada por los acontecimientos (la Segunda Guerra Mundial había de estallar muy poco después del regreso de Breton a Europa).²³

"Tierra roja, tierra virgen impregnada de la más generosa sangre, tierra donde la vida del hombre no tiene precio, siempre dispuesta, como el maguey hasta perderse de vista que la expresa, a consumirse en una flor de deseo y de peligro!..

México, mal desesperado de su pasado mitológico, sigue evolucionando bajo la protección de Xochipilli, dios de las flores y de la poesía lírica, y de Coatlicue, diosa de la tierra y de la muerte vilenta, cuyas efigies, dominando en patentismo y en intensidad a todas las otras, intercambian de punta a punta del museo nacional, por encima de las cabezas de los campesinos indios que son



sus visitantes más recogidos, palabras aladas y gritos románticos. Este poder de conciliación de la vida y la muerte es sin lugar a dudas el principal atractivo de que dispone México...

El edificio situado en pleno centro de la ciudad y que visité varias veces cuando estuve en Guadalajara, ¿no es acaso el palacio de la fatalidad? Como Diego Rivera y yo andábamos entonces en busca de objeto y cuadros antiguos, el conservador del museo nos puso en contacto con un viejo tratante cuyo rostro recordaba el de Elisée Reclus... Está claro que usted está ligado por raíces milenarias con los recursos espirituales de esta tierra, tan querida para mí como para usted. Es lo que le permitió proyectar una luz tan poderosa no sólo a través de su persona, sino también en el destino de México, y de elevarse a una conciencia siempre más alta de la marcha del universo. Eso es lo que hace plásticamente todo tema siempre esté a su altura, que pueda tratar la historia como los antiguos anatomistas trataban al hombre. En su atlas gigantesco para siempre abierto en los muros interiores de los edificios de México, de Cuernavaca, de Chapingo, pude seguir con los ojos maravillados de la infancia la progresión concreta del hombre en el tiempo, tal como supone y trasciende a la vez la progresión del tiempo en el hombre. Allí entendí como por primera vez el juego apasionante de los órganos sociales: allí también vi por primera vez cómo un corazón latía en rojo.

Dije que me había acercado a México con una disposición más que favorable, debida a la huella inborrable de uno de los primeros libros que leí de niño y cuya lectura Rimbaud registra hacia la misma edad: El indio Costal. El amor a la independencia me nació de esta lectura y quizá a él también... Para mí los sitios de México que había descubierto en los grabados del libro, habrían de quedar asociados con la idea de la lucha libertinaria...

Una parte manifiesta de mi paisaje mental -y por extensión, creo, del paisaje mental del surrealismo- está conformada por México...

Las carreteras mexicanas se abisman en las zonas mismas donde se complace y se demora la escritura automática. ...una orquídea gigante abarazando el tronco de un árbol muerto que se ha adquirido una blancura fantasmal y, de repente, aras de tierra, un espejo humo de mariposas azules...²⁴

Al surrealismo, es posible que ningún otro "ismo" rebase su definición, ya que la condición humana es constante y el surrealismo nunca la ha dejado. Los sueños y la imaginación nos hacen sentir tan sensibles por cargar esa condición humana. Esos elementos comunes e inexplicables que acompañan a los sueños, imaginación y al surrealismo son los objetos.



2.2. EL LENGUAJE COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN

*El lenguaje ha sido dado al hombre para que haga de él un uso surrealista.
En la medida en que le es indispensable darse a entender;
logra mal que bien expresarse y asegurar con ello el cumplimiento
de algunas funciones comprendidas entre las más groseras.*

Breton, Manifiestos del surrealismo

El lenguaje es la facultad humana para intercomunicar por medio de signos, audio fonéticos, escritos, imágenes etcétera. Este conjunto de signos se organizan en un plano expresivo, es decir: colocación física de los materiales y en el plano contenido la semántica. El lenguaje es un sistema de significación o significados que reúne identidades ausentes y presentes. Y si hablamos de lenguaje hablamos de funciones semiótica con la posibilidad de atomizar los elementos que las relacionan o de relacionar varias de ellas entre sí. El lenguaje tiene reglas y eso se refiere a códigos que condicionan las relaciones entre un plano y la expresión y el otro que es el contenido, esto da alguna diversas posibilidades para encontrar las funciones de la semiótica.

El lenguaje nos hace recordar las ideas de Roman Jakobson como funcionalismo (acto: emisor, mensaje, receptor) en donde existen tres modelos en el estudio de comunicación: problemas técnicos, semánticos y de efectividad. Y a los códigos como sistemas de organización de los signos que están gobernados por reglas que son acentuadas por todos los medios de la comunidad que los utiliza. Estos tienen varias unidades (o a veces una sola) de las cuales se hace la selección como dimensión pragmática. Todos los códigos expresan un significado, dependen de un acuerdo entre los usuarios y antecedentes culturales compartidos cumpliendo con una función social o comunicativa identificable que pueden ser transmitidos a través de medios o canales de comunicación apropiadas.



2.2.1. El signo y su significado

Un signo es aquello que significa y que tiene significado. Los signos están relacionados y dan lugar a un lenguaje. Si se establecen los signos puede establecerse la gramática. Entonces, el símbolo es Comunicación pide un receptor que perciba el significado y así consecuentemente social. El receptor entiende el significado cuando logra integrarlo a sus diseños.

El símbolo se emplea como sinónimo de signo y, más estrictamente, como lo que suple o reemplaza convencionalmente algunas ideas (hechas de percepciones, de su recuerdo y de signos verbales): emblemas, divisas, marcas, amuletos, insignias, talismanes, trofeos.²⁵ Entonces, el símbolo implica una idea primaria que se transporta a otros significantes y sus decodificadores se van moviendo en sentido inverso, de lo expreso y lo sobreentendido. El símbolo es sólo una representación, el significado es el que consiste en representar de manera figurativa.

El símbolo generalmente es breve, conciso y sensible mientras que la idea que representa puede ser general o compleja. Los simbolismos nos transmiten emociones y esa emociones pueden ser motivadas por medio de signos y símbolos trabajados con voluntad.²⁶

Existe diferencia entre el signo y el símbolo: el signo remite a un significado, este hecho es producto de una convención social. Se puede decir que su formación es objetiva y social, mientras que la del símbolo es subjetiva e individual.

Cuando pensé en la elaboración de un *libro objeto* con la "Presencia de Breton", estaba consciente de que, de alguna manera, el lenguaje que utilizaría tendría que ser comprensible. El corazón simboliza y significa muchas cosas, por ejemplo, el amor, la existencia humana, la represión humana, la sensibilidad humana, pero esas son sólo algunas interpretaciones personales, con las que hago presente a Breton, y que de alguna manera, el corazón significa, que late, siente, pero lo que signifique para usted, mi espectador, puede ser eso y otras cosas (véase en el capítulo tercero).

El símbolo verdadero está preñado de sentimientos: no obstante el análisis revela que ellos son más fuertes en lo oculto o latente. Aquel es el disfraz de un pensamiento escondido o secreto que está cargado de efectividad. Todos los simbolismos llevan una carga emotiva; en los psicoanalíticos es positiva o de aceptación, o bien negativa, es decir, de rechazo. El símbolo reemplaza otro elemento porque tiene algo en común con él ..."²⁷

25. Palasch, op. cit., p. 356
26. *Ibid.*, p. 357
27. *Ibidem*



encuentran en los sueños, en la locura, en los juegos de palabras, en mitos en religiones y en obras de arte de diferentes clase sociales, épocas y nacionalidades.

"las mismas declaraciones de Dalí hundien su proyecto teórico, es decir, ponen a la vista su intento publicitario (él se proyectó donde menos lo esperaba). Pero.. ¿qué diremos del uso realizado por Buñuel de cajas, sacos, bastones y demás símbolos, verdaderos y típicos, de la vagina y el pene? (¿no conoció esos símbolos en su época cercana al grupo surrealista?, y nótese que los uso aún en Ese oscuro objeto del deseo, que filmó después de esos estudios" 28

Con el ejemplo anterior, Palazón nos hace reflexionar sobre nuestras acciones como, inconscientes persistentes y constantes, pero sobre todo, como las artes figurativas mezclan lo imaginario con el entendimiento. El emisor es un símbolo que excluye su conciencia, tendencias y sentimientos que están por debajo de una representación.

El *libro objeto* o *libre libro* del presente trabajo, contiene varios elementos: uno de ellos es una caja de madera con puertas que se abren por todos lados, significan; abrir o cerrar, entrar o salir, secreto o público, invitación u omisión, contenido o vacío, sueño o vigilia, etcétera. Cada elemento del libro representa un significado y otros inconscientes que observa el espectador.

El *libro alternativo* es la alternativa del libro, para ser un *libre libro* en donde aparecen objetos que no sólo recuerdan el fetichismo de Breton y su amor a los objetos, sino su presencia en México en esa tierra roja con latidos de un corazón en rojo, navegando por el azul infinito, con atención en el momento real del rojo, de la guerra, y del continuo momento crítico del este país, que necesita de un bienestar para vivir lo mejor posible.

"La respuesta al esfuerzo creador nos exige leer un poco 'entré líneas', evadirnos del texto impreso- a condición, claro está, de que nuestra imaginación concuerde con la del autor" 29

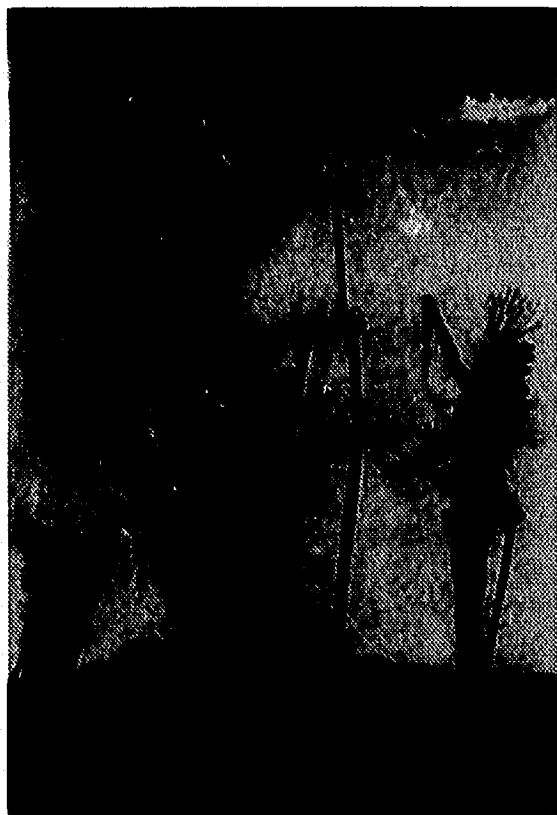
28. *Ibid.*, op. cit., p. 372
29. E. Jones, *Hamlet y Edipo*, citado por Palazón, p. 15



2.2.2. La imaginación como vehículo de creación

La imaginación no consiste en una creación a partir de nada, sino en una recombinação, dirigida por ciertos estados de ánimo y por determinadas intenciones conscientes.

Ernst Jones, Hamlet y Edipo



Dalí
Girasol encendidas, 1936-1937
Oleo sobre tabla, 35 X 27 cm.



Si en las explicaciones científicas sobre la imaginación eliminaran los sentimientos, las artes se ponen en comillas como el mejor ejemplo de como persisten-disponen los sentimientos e ideas. La imaginación o conocimiento inferior, se ha colocado entre las sensaciones y entendimiento. Nuestra mente razona. Cuando se habla de entendimiento los sujetos utilizan correctamente un lenguaje o lo descifran conociendo las reglas que lo gobiernan. Como se utilizan e interpretan signos, el entendimiento es la facultad de los conceptos y de los juicios. Al momento de conceptualizar se relaciona, establecer relaciones conceptuales o signicas es conocer. Esto ya es un conocimiento superior.

No puede ser verdad que ante las artes el entendimiento se retire, dejando campo libre a una imaginación que genera espontáneamente el sentimiento de placer. En la estética se ha afirmado que el juicio del gusto se debe a la imaginación, es decir, proporciona la materia prima del entendimiento.

Breton nos ubica en la experiencia estética (véase en *Magia cotidiana*, p. 207-208), en la vivencia llevada y traída de los libros especializados en el tema de la recepción de los estímulos bellos, nos advierte que es un impacto inmediato, es decir precognoscitivo y la experiencia, separada de muchos grados de entendimiento, es el termómetro que registra el interés de una pieza artística.

*"...según Breton, amar a un poeta es abrirse a su palabra, es entregársele para que la imaginación encuentre su grandeza: hay que preservar la capacidad de maravillarse y no abogarla en un bagaje de conceptos histórico-biográficos o lingüísticos"*³⁰

André Breton también dice que, los actos de muchos hombres comunes y de muchos científicos nos muestran que son tan poetas como los artistas, que son tan inventores unos como otros. Para él fueron y son poetas: Einstein, Freud, Sade, Lautréamont, los locos, los magos, los niños. Todos somos poetas, tú y yo. Y lo seremos en la medida en que no releguemos la imaginación.³¹

Breton provoca a sus lectores a que recapaciten en ese estado imaginativo, donde la imaginación es el centro que surge de expresiones inéditas. En la medida que la imaginación persiste en cada ser humano, puede hacer uso de ella para formar sus propias ideas. La imaginación es emocionar, es la señora turbulenta.

La libertad fue lo que buscaba aquella "Revolución del Arte" que Breton proponía. Esa libertad de todo aquello que pudiese expresarse, para no ser un reprimido y como ejemplo de lo anterior, la imaginación es la



exquisita libertad de la existencia humana, que no podemos controlar, de donde surgen tantas ideas, la cual me ayudo a sentirme libre, para expresarla por medio de un trabajo como este (véase en el capítulo tercero). Tuve que imaginar una y otra vez, como expresar ese aspecto psíquico por medio de objetos que simbolizaran y significaran lo que a Breton se refiere, y las más para que el mensaje fuera lo más directo posible, para usted, mi señor espectador. Sin ella y sin el entendimiento no lo hubiera logrado.

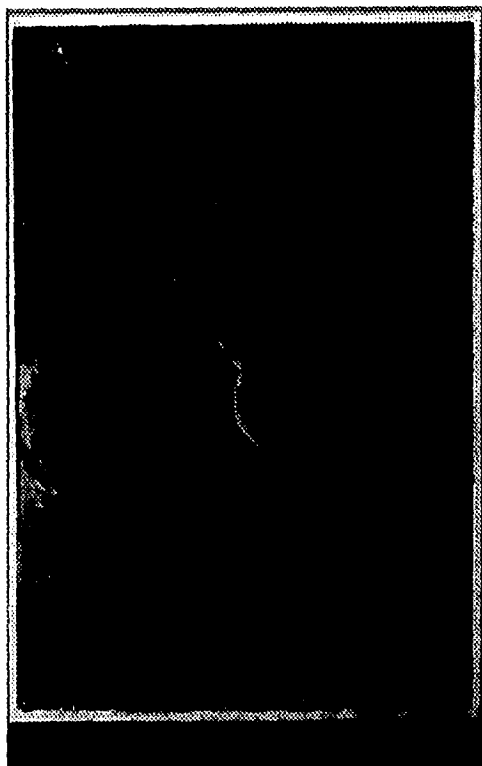
"Querida imaginación, lo que me gusta sobre todo de ti es que no perdonas...La sola palabra libertad es todo lo que aún me exalta. La creo apropiada para mantener, indefinidamente, el viejo fatalismo humano. responde sin duda a mi última petición legítima. Entre tantas desgracias que heredamos, no hay más remedio que reconocer que se nos deja la mayor libertad del espíritu. A nosotros nos toca no mal emplearla gravemente. Reducir la imaginación al la esclavitud aun cuando nos fuese en ello eso que llamamos generosamente la felicidad, es hurtarse a todo lo que uno encuentra, en el fondo de uno mismo, de justicia suprema. Sólo la imaginación me da cuenta de lo que puede ser, y esto basta para levantar un poco el terrible interdicto; basta también que me entregue a ella sin temor a engañarme (como si pudiese uno engañarse más).. " ³²



2.2.3. Los sueños

*El espíritu del hombre que sueña se satisface plenamente
con lo que le sucede...Mata, vuela más aprisa, ama cuanto quieras.
Y si mueres, ¿no estás seguro de despertar entre los muertos?
Déjate llevar...No tienes nombre. La facilidad de todo es inapreciable*
Breton, Manifiesto del Surrealismo

Max Ernst
La cercana pubertad o Las Pléyades, 1921
Collage con fragmentos de fotografía con sobrepintura,
aguada y óleo sobre papel cartulina.
24.5 X 16.5 cm



*"Lo invisible no siempre es público ni es interpretable textualmente, como los sueños, como dijo Freud; sensaciones en relación con procesos que producen en los estratos más diversos y aún más profundos del apartado psíquico".*³³

La ciencia responde negativamente -escribe Freud- y explica los sueños como simples procesos fisiológicos detrás de los cuales no hay necesidad de buscar sentido, significativo ni intención alguna. durante el reposo nocturno actúan-según está teoría- ciertos estímulos somáticos sobre nuestra vida anímica, llevando a la coherencia tan pronto unas como otras representaciones robadas a al coherencia psíquica. De este modo podían ser comparados los sueños a las contradicciones de la vida psíquica, pero nunca movimientos expresivos de la misma.³⁴ Los sueños son lo real, son los miembros de lo sobreal. Son las realidades.

*"Somos vigilia y sueño porque ambos, como vasos comunicantes, se explican por una misma existencia, mientras que los segundos satisfacen los deseos, los instintos del individuo, proporcionando placer: detrás del sueño sólo se descubre en el último análisis una sustancia real sacada de los sueños vivido".*³⁵

Esos "vasos comunicantes" que llama Breton, yo los incluyo en mi libro objeto, porque nacieron de la vigilia y del sueño, es decir de la razón y del inconsciente. No es un sueño lo que quiero expresar, pero esos elementos que expresan dicho libro los he soñado constantemente y el placer no me abandonó para proyectarlos ante usted también, y si le hacemos caso a Breton, siempre seremos vasos comunicantes. Freud divulgó la teoría de que el universo onírico y el vigilante no están separados tajantemente, y que todas las barreras que se han tratado de erigir entre ambos son falsas: son hechos y están clavados en las experiencias. Los sueños son la mitad de la vida y una prolongación de su contraparte. El sueño es nuestra vida normal.

*"...esa parte considerable de la actividad psíquica, haya acaparado tan poco hasta ahora la atención. Es el hombre, cuando cesa de dormir, es ante todo juguete de su memoria, y que en estado normal ésta se complace en retrasarle débilmente las circunstancias del sueño, y en hacer partir el único determinante del punto en que cree haberla dejado unas horas antes: esa esperanza firme, esa preocupación. El sueño se encuentra reducido a un paréntesis, como la noche."*³⁶

33. Magie Cotidiana, op cit p. 9

34. Freud Symptom, Obras completas,

35. Los vasos comunicantes, op cit p. 116

36. Manifiesto del surrealismo op cit pp. 40-41



Dalí creyó que podía realizar una transcripción pictórica exacta de sus egocéntricas y emotivas imágenes oníricas. Un ícono es un contorno visual que reproduce por semejanza algo que existe o que existió.³⁷ Los íconos tienen como función mostrar una manera, re-presentando por parecido, hechos o cosas. Nada es capaz de reproducir re-presentar un modelo, re-presentar es duplicar con bastante exactitud la realidad. Reproducción de algo tal y como es, con sus mismos materiales y configuraciones.

Desde Hegel se sabe que ninguna figuración sónica es tan rica o compleja como la realidad (no sónica). Un ícono implica un isomorfismo con el modelo, es decir, el parecido de cuando menos una cualidad o forma en diferentes composiciones, ya sean sónicas o no. Los íconos no son exclusivos de las artes, tales son las imágenes de los espejos y del instrumento como los telescopios o microscopios. Lo que abre y perfecciona caminos a los íconos, es la evolución técnica. Por ejemplo; Galileo construyó el primer telescopio (1609) el telescopio representaba la luna, más no era la luna misma.

Freud afirmó que las fuerzas que participan en las elaboraciones del sueño son: las ganas de dormir y una depresión de la actividad mental habida en la vigilia, el sistema nervioso se desenvuelve irregularmente, la "carga de energía" de los restos diurnos, bastante animadora por el reposo; la energía psíquica del deseo inconsciente, causa del contenido onírico; una fuerza contraria a éste o censura, que nunca se suprime del todo.

*"...vuelvo otra vez al estado de vigilia. Me veo obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. No sólo el espíritu da pruebas, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación (es la historia de los lapsus y de los errores de todas clases cuyo secreto empieza a revelársenos), sino que además no aparece, en su funcionamiento normal, obedecer a algo muy diferente de las sugerencias que le vienen de esa noche profunda por lo cual lo recomiendo ..."*³⁸

Según el tipo de deseo, se han detectado cuatro clases principales de sueños: primero, los que externalizan francamente un anhelo no reprimido; segundo, los que tienen como nódulo un deseo rechazado o reprimido y que sin embargo, lo encubre un disfraz insuficiente, acompaña angustia (pesadillas que no protegen el reposo y que interrumpimos); tercero, los sueños infantiles, poco elaborados, y el último, los que enmascaran sutilmente el deseo y cuyo contenido es agradable.³⁹

37. Palazhik, op. cit., p. 212
38. Manifestaciones del surrealismo, op. cit., p. 42
39. Ibid., p. 219



Freud en su *Interpretación de los sueños*, especifica, el desprecio con que una vez despiertos miramos nuestros sueños y que fundamos en confusión aparente falta de lógica, no es probablemente más que el juicio de nuestro yo durmiente hacer recaer sobre los sentimientos procedentes de lo reprimido, juicio que, más razonable que le que formamos ya despiertos, se funda en la impotencia motora de tales perturbadores del sueño, cuando el contenido del sueño traspasa excesivamente la censura, pensamos. "No es más que un sueño y seguimos durmiendo".
40

La impresión de que los sueños carecen de sentido es falsa, lo absurdo es el contenido onírico. El sueño es un acto psíquico completo, ya que camina por el deseo y trata de satisfacerlo. Seguimos engañando al entendimiento y seguimos soñando por esa necesidad de placer. Los sueños son, el desorden de deseos invisibles, que no observamos, pero sin embargo recordamos sin orden alguno.



2.2.4. El azar

*El arte comienza donde termina el azar .
Sin embargo, todo lo que le aporta al azar lo enriquece.
Sin tal aporte, no quedarían sino reglas.*

Pierre Reverdy

Que maravilloso es hablar del "azar", en nuestra vida tenemos un cajón azaroso, de donde sacamos día a día algo de él. Los surrealistas fueron navegantes que acechaban el azar y en el encontraron su aventura.

Breton ilustra ese concurso de lo externo y lo psíquico: en 1923 escribió Tournesol poema de escaso valor, que había olvidado. Once años después creyó que se materializaban las representaciones que habían escrito: la joven viajera, la dama sin sombra, tenía los mismos gestos que él describió, y con ella (que fue su esposa) visitó los mismos lugares, como si el verso fuese un anuncio de lo que había de acontecer en el futuro; otro "avance profético fue aquél de "El puente colgante", escritura automática que se cargo de sentido gracias a los acontecimientos ulteriores que el poema prefiguraba.

Breton se llenó de espanto al mirar la casa de Henri Henriot, sin saber que ahí se había asesinado a una mujer que no accedió a los acosos de su marido. El mismo Breton se despertó un día repitiendo la frase "El cenicero de cenicienta", y le pidió a Giacometti que le moldeara una zapatilla, que después se haría vidrio. Este amigo suyo no sabía cómo terminar una estatua. Los dos se fueron al mercado de pulgas y se encontraron con una máscara, que se distribuyó en una compañía de Argonne, en víspera de un ataque alemán que dejó como saldo una gran mortandad, y que complementaba la obra de Giacometti; también se encontraron con una cuchara de madera cuyo mango se apoyaba en un zapatito: el cenicero de la Cenicienta. ⁴¹

El azar no es, pues, la causa accidental de efectos excepcionales o accesorios que revisten la apariencia de la finalidad, ⁴² es el encuentro de lo que se interpreta como dos órdenes causales inconectables. No es un calificativo para acontecimientos rigurosamente determinados, pero de tal índole que una diferencia pequeña en sus causas produce una diferencia considerable en los resultados. ⁴³

"Engels también había detectado estos estados mentales y los llamó 'azar objetivo', cadenas de hechos independientes que el individuo embona. Habiendo sido el azar como 'el encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna' se trata de saber si cierta clase de encuentro,

41. Palazán, p. 174
42. Definición de Aristóteles, citada por Palazán, p. 175
43. Definición de Poncaré, citada por Palazán, p. 175



puede ser examinado desde cualquier ángulo del azar que implique inmediatamente una petición de principio. Tal era la más cautivadora de las trampas tendidas en el interior de nuestro cuestionario ... raramente fue evitada". ⁴⁴

El azar y toda aquella descodificación de un producto artístico son proyectivos, son como espejos que reflejan la necesidad espiritual y encuentran el placer. El azar, la imaginación, la fantasía, el deseo (sueños), es algo que lo que persiste en la obra de arte. No importa si el autor no está enterado de que su obra lleva elementos de sus tendencias inconscientes.

El azar estuvo presente siempre que buscaba más cosas, para la elaboración de mi libro, es decir, tenía pensada la idea, pero se presentaban cosas nuevas que no esperaba. El azar se proyecta en esa representación bretoniana del libro, que me exigió un entendimiento para expresar.

No cabe atribuir al azar que tres obras maestras de la literatura universal traten el mismo tema: el parricidio. Tal es en efecto, el tema del Edipo de Sófocles, del Hamlet shakespereano y Los hermanos Karamazof. En los tres aparece también en plena luz el motivo del hecho: la rivalidad sexual por una mujer. La expresión más sincera, desde luego, es el drama inspirado en la leyenda griega. En él, el protagonista mismo ha cometido el hecho. Pero sin atenuantes ni veladuras es imposible la elaboración poética. La confesión desnuda del propósito de suprimir al padre, tal como tendemos a conseguirla en el análisis, parece intolerable, sin una previa preparación analítica. En el drama griego, la atenuación imprescindible queda magistralmente conseguida sin alteración alguna de los hechos, proyectando en la realidad el motivo inconsciente del protagonista como una fatalidad ajena a él. ⁴⁵ Cuando el individuo aplica apropiadamente conceptos y juicios se dice que maneja un principio de realidad.

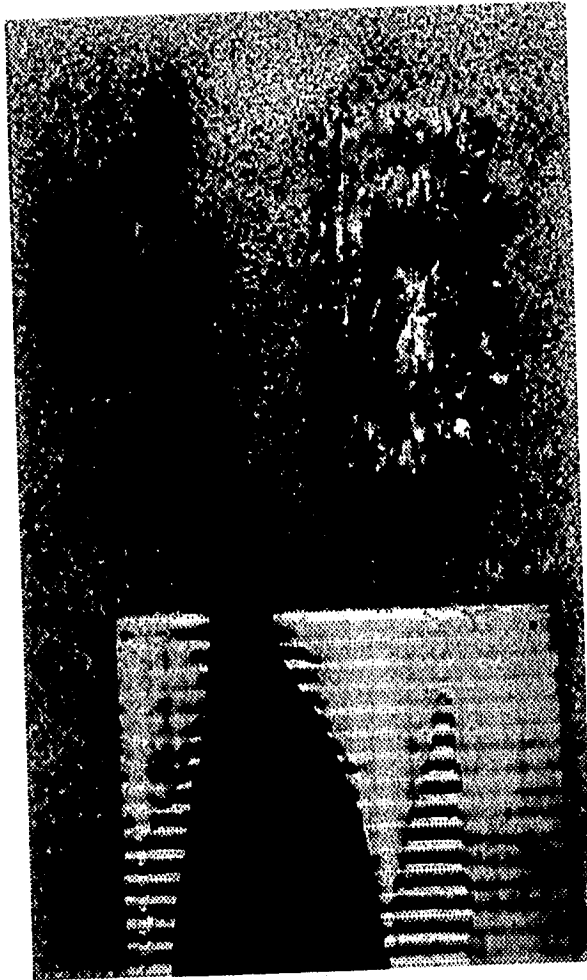
Palazón dice que dentro de la Estética se ha estudiado cómo intervienen dos facultades en la emisión y en las recepciones de las obras de arte. ⁴⁶ Estas facultades son la imaginación y el entendimiento. El entendimiento se ha definido como la facultad de reglas; y como la capacidad referente a los juicios y conceptos. Y el autor de una obra de arte respeta el código o reglas del lenguaje que utiliza, y el receptor ha de entenderla o modificarla, lo cual requiere de una pertenencia de las interpretaciones.

44. Breton, *El amor loco*, op. cit., p. 22
45. Freud, *Psicoanálisis del arte*, pp. 225-226
46. Palazón, pp. 435-436



2.3. LA MEZCLA DEL LENGUAJE

Juan Miró, Collage 1934
cartón corrugado, fieltro, guache
y lápiz sobre papel de liga
36.25 X 23.12 cm



Si en el pasado decían que las artes plásticas son las que utilizan la imagen visual, en la literatura tiene como medio de representación la palabra ('el verbo'); la música, el sonido y el ritmo; y las del movimiento, por su mismo nombre, los movimientos rítmicos, actualmente se siguen vinculando varios de esos medios de expresión, es decir, varios de esos lenguajes.

Los caligramas de Guillaume Apollinaire y las esculto-pinturas de Archipenko son lugar común para mostrar esas simbiosis de lenguajes. En "Los pasos perdidos" de Breton medita respecto a los caligramas, según dice Palazón que esta obra, aun siendo fiel a la tradición popular de los graffiti, en los confines entre el arte de escribir y de pintar, inaugura una serie de experiencias, y en Francia las inauguró.

En el Dadáismo, Hugo Ball procuraba que en los espectáculos de su cabaret (donde comenzó dicho movimiento), las artes se integraran; lectura de poemas al lado de bailes y escenografías, de conferencias. Dalí glosa los títulos poéticamente en algunas de sus telas, algunos surrealistas llegaron a fundir el proceder plástico y poético. Magritte en "Les mots et les images" - "La Révolution Surréaliste núm 12" experimento el momento en el que un objeto encuentra su imagen, en el que un objeto encuentra su nombre, y finalmente, cuando se encuentra la imagen el nombre: la palabra toma el lugar de la cosa en la figuración (por ejemplo una tarjeta doblada a la mitad, que tiene la pintura de un ángel, y aparece la palabra 'ángel'), o una imagen toma el de una palabra.

Breton unió a su poema un díptico en el que las figuras gemelas, aparentemente iguales, representaban la primera a Narciso entregando su propia contemplación, y la segunda una mano de piedra sosteniendo un huevo de donde sale la flor de narciso. ¿Literatura o pintura? ⁴⁷ También hizo el caligrama *Pieza falsa*, y el 17 de enero de 1937 dio a conocer qué es un poema objeto: palabras de un versos junto a cosas pegadas que adicionan sentidos complementarios a las frases. En una superficie de 45 X 54 centímetros combinó recursos plásticos y poéticos especulando sobre su poder una exaltación recíproca, ¿poema u objeto? ⁴⁸

En mi libro (véase en el capítulo tercero), no pretendí hacer poesía objeto, es el *libro objeto* lo que expresa a manera de poesía visual, mensajes que dan las imágenes, por separado y en la totalidad del mismo.



Si en el pasado decían que las artes plásticas son las que utilizan la imagen visual, en la literatura tiene como medio de representación la palabra ('el verbo'); la música, el sonido y el ritmo; y las del movimiento, por su mismo nombre, los movimientos rítmicos, actualmente se siguen vinculando varios de esos medios de expresión, es decir, varios de esos lenguajes.

Los caligramas de Guillaume Apollinaire y las esculto-pinturas de Archipenko son lugar común para mostrar esas simbiosis de lenguajes. En "Los pasos perdidos" de Breton medita respecto a los caligramas, según dice Palazón que esta obra, aun siendo fiel a la tradición popular de los graffiti, en los confines entre el arte de escribir y de pintar, inaugura una serie de experiencias, y en Francia las inauguró.

En el Dadáismo, Hugo Ball procuraba que en los espectáculos de su cabaret (donde comenzó dicho movimiento), las artes se integraran; lectura de poemas al lado de bailes y escenografías, de conferencias. Dalí glosa los títulos poéticamente en algunas de sus telas, algunos surrealistas llegaron a fundir el proceder plástico y poético. Magritte en "Les mots et les images" - "La Révolution Surréaliste núm 12" - experimento el momento en el que un objeto encuentra su imagen, en el que un objeto encuentra su nombre, y finalmente, cuando se encuentra la imagen el nombre: la palabra toma el lugar de la cosa en la figuración (por ejemplo una tarjeta doblada a la mitad, que tiene la pintura de un ángel, y aparece la palabra 'ángel'), o una imagen toma el de una palabra.

Breton unió a su poema un díptico en el que las figuras gemelas, aparentemente iguales, representaban la primera a Narciso entregando su propia contemplación, y la segunda una mano de piedra sosteniendo un huevo de donde sale la flor de narciso. ¿Literatura o pintura? ⁴⁷ También hizo el caligrama *Pieza falsa*, y el 17 de enero de 1937 dio a conocer qué es un poema objeto: palabras de un verso junto a cosas pegadas que adicionan sentidos complementarios a las frases. En una superficie de 45 X 54 centímetros combinó recursos plásticos y poéticos especulando sobre su poder una exaltación recíproca, ¿poema u objeto? ⁴⁸

En mi libro (véase en el capítulo tercero), no pretendí hacer poesía objeto, es el *libro objeto* lo que expresa a manera de poesía visual, mensajes que dan las imágenes, por separado y en la totalidad del mismo.



Tomando encuentra la libertad de expresión, pegaron envolturas, papeles de diversas texturas y colores, anuncios entre otras cosas que motivan ideas que asocian a la imagen física que las acogió. El dadaísmo alemán uso collages: Arp y Ernst hicieron los collages *Fatagaga* en 1919-1920. ⁴⁹ La aportación esencial de Kurt Schwitters, fue la creación del concepto *Merz*. Este vocablo provenía de la descontextualización de la sílaba *merz* de la palabra *Kommerz* (comercio), aludía al contexto de las ruinas de la guerra, implicando toda una esperanza en los aspectos positivos del ser humano. Este personaje reivindicó materiales prosaicos, levantando del suelo lo inservible como clavos oxidados, cepillos sin cerdas, cajas de cigarrillos vacías, periódico, sellos, corsés y todo lo pegaba y montaba.

Joan Miró se sirve de objetos triviales como tarjetas ilustradas, papel, cuerda, brea, metal, clavos, plumas, madera, sacos y arena, alcanzando en sus lienzos la tercera dimensión, "la Bailarina española", 1928, incluye un alfiler de sombrero que atraviesa una pluma, en un lienzo virgen; el pegote lo utilizó en *Hombre y mujer*. En "El cuerpo de mi morena", 1925, usó la caligrafía, añadió letras y palabras a la pintura alcanzando un mensaje literario-plástico, ¿collages de literatura y pintura, de escultura y pintura?, ¿objetos?

Breton dio gracia a las *inanes* descripciones paisajistas y de personas que atacó en los manifiestos, ilustrando **Nadja** con fotografías de Man Ray, con pinturas de Max Ernst, con dibujos de la misma Nadja, con retratos de sus amigos y con vistas de calles, iniciando cambios en la novelística, mientras Miró hizo varios cuadros para las posesías de Tristan Tzara, de René Char, de Michel Leiris, de Raymond Queneau y de Alfred Jarry. También Breton escribió unas prosas paralelas para las "Constelations" de Joan Miró. ⁵⁰

La "mezcla de lenguajes" para la expresión dadaísta y surrealista fueron el prelude para las artes modernas y contemporáneas. La mezcla de lenguajes es indispensable para grandes creaciones artísticas; el cine, la fotografía, la música, la literatura, el teatro y otras creaciones que actualmente se desarrollan con gran fuerza, gracias a los avances de la tecnología; como la animación en computadora y el uso de la misma para creaciones visuales; multimedia, diseño, fotografía etc. Todo lo anterior necesitan la mezcla, que forman la esencia de su transmisión. Y lo mismo es imprescindible para las producciones del *libro objeto* o *libre libro*, apoyando al concepto surrealista.

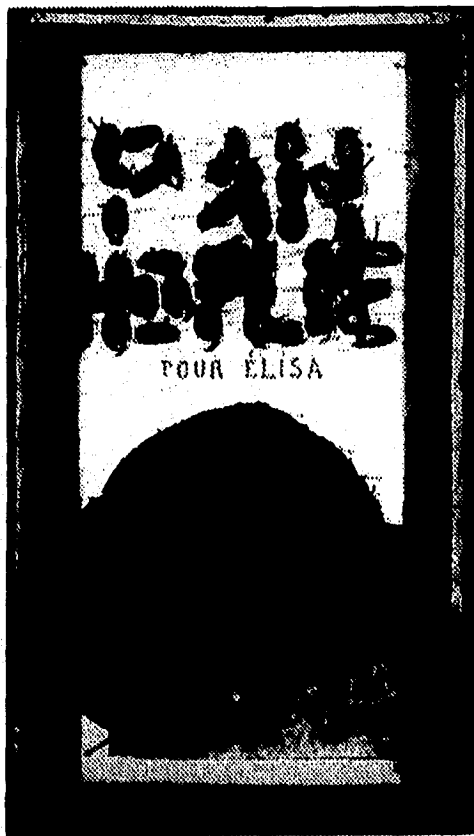
49. *Ibid.*, pp. 52
50. *Laertes Cirios, Las claves del dadaísmo; cómo interpretarlo. España, 1990. p. 48*



2.3.1. Breton y los objetos

*... voy a menudo por allí en busca de esos objetos
que no se encuentran en ninguna otra parte,
pasados de moda, fragmentados, inutilizables, e
asi incomprensibles, perversos, en fin,
en el sentido que los entiendo y que los amo.*

André Breton, Nadja



Paul Hopley, 1953



En el capítulo anterior hablamos de la "mezcla de lenguajes", que nos ayuda a introducir este punto, que principalmente trata de enfatizar el diálogo que encuentro con Breton y los objetos para acercarme cada vez más a la producción del mi libro.

Breton en su "objeto pintado" (1938), -la tridimensionalidad del collage-, puso madera, un sombrero, un loro disecado, peces de juguete y demás cosa heterogéneas, esto es, que no se asocian por lo general. El "Objeto poético" de Miró consta de un sombrero, con un loro disecado dentro y, en equilibrio sobre un marco de madera, una pierna femenina yacente y un pescado.

Y...!, el chaleco de smoking, adornado con un vaso de licor de leche que invento Dalí, o "El último viaje del capitán Cook" de Méret Oppenheim: tiras de metal en forma de mapamundi en cuyo interior está un rostro de la Venus de Milo sobre una base. aunque algunos les han mandado notas al pie de página, en otros casos son objetos por sí mismos, en otros son simbiosis de lenguajes.⁵¹

En "Gradiva" (*La clé des camps*) Breton habla de objetos "naturales" que subdivide en "interpretados" (véase en "El palacio a las 4 de la mañana", de Giacometti). En "incorporados o ayudados", cosa que se pone en pinturas o poemas, que difícilmente son objetos en pureza. En "perturbados", cosas que se exhiben según lo han dejado agentes como terremotos. En "encontrados". Guijarros, maderas erosionadas, raíces.. Y en "encontrados-perturbados", los objetos que se eligieron por simpatía. En los treinta., Minotaure, reprodujeron una estructura con las características de los *ready-made*.

*"Breton en otros escritos habla de objetos "espectrales o fantasmas, que surgieron por descomposición gráfica o verbal; de objetos "móviles y mudos". ...El caso más celebre es el de la Bola suspendida de Giacometti: una esfera con una hendidura, como media luna inclinada y con una fina cuerda de violín que al desplazarse roza la arista de la cavidad, el receptor mueve le objeto para que aparezca un "delirio representativo" que violenta sus deseos, objetos o "cuadros vivientes". Se denominó así, al llamado tótem de la libertad de Jean Benoit, estatua del marqués de Sade. Posteriormente se extendió el nombre de objeto-viviente o de "ser objeto" a cualquier cosa con apariencia humana."*⁵²



En la exposición surrealista de Londres (1936), Sheila Legge apareció vestida como *La femme à tête de fleurs* de Salvador Dalí; y en la de México (1940), Lupe Marín personificó la *esfinge de la madre* que aparece en el *Tolsón de oro* de W. Paalen de ser "objeto". Cuerpos humanos extraños en el espacio.⁵³ Se encontrará más en lo real escondido que en lo real inmediato. Semejante afirmación basta justificar de manera deslumbrante la gestión surrealista que tiende a provocar una "revolución total del objeto": acción de desviarlo de sus fines adjudicándole un nuevo nombre y firmándolo, que acarrea la rectificación por la elección (ready-made» de Marcel Duchamp), de mostrarlo en el estado en que lo han puesto a veces los agentes exteriores, tales como los el edificio cartesiano-khatiano y "abre", como se ve dicho con justeza, el racionalismo. El desdoblamiento de la personalidad geométrica y de la personalidad poética se han efectuado simultáneamente. A la necesidad imperiosa de "desconcretizar" las diversas geometrías para liberar en todos los sentidos las búsquedas y permitir la coordinación ulterior de los resultados obtenidos, se sobrepone rigurosamente la necesidad de romper en arte las barreras que separan lo ya visto de lo visible, lo comúnmente experimentado de lo experimentable.⁵⁴

Todo lo que es real es racional, y todo lo que es racional es real, podemos esperar que lo racional se amolde en todo punto a la andadura de lo real y, efectivamente, la razón de hoy se propone más que cualquier otra cosa la asimilación continua de lo irracional, asimilación durante lo cual lo racional está llamado a reorganizarse sin cesar, a la vez para reafirmarse y acrecentarse.⁵⁵

"Los objetos matemáticos", al igual que los "objetos poéticos", se recomiendan por algo bien diferente, a los ojos de quienes los construyeron, de sus cualidades plásticas y que si, por ventura, satisfacen ciertas exigencias estéticas, no por ello dejaría de ser un error intentar apreciarlos por este punto de vista ... Una voluntad de objetivación análoga, tocante esta vez a la actividad inconsciente de vigilia, sale a la luz a través de los "objetos de funcionamiento simbólico" definidos en 1931 por Salvador Dalí y, de una manera general, a través de todos los que pertenecen a esas dos categorías o a categorías conexas.... la razón la seguirá siempre, con su vanda fosforescente sobre los ojos".⁵⁶

La física contemporánea tiende a constituirse sobre esquemas no euclidianos, la creación de los "objetos surrealistas" responde a la necesidad de fundar, según la expresión decisiva de Paul Eluard, una verdadera "física de la poesía" Del mismo modo que ya hoy se encuentran lado a lado, en las mesas de los institutos matemáticos

53. *Ibid.*, p. 54
54. *Ibidem*
55. *Ibidem*
56. *Ibid.*, op. cit. p. 117

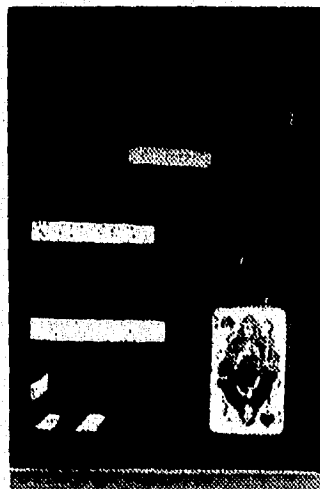


del mundo entero, objetos contruidos, unos sobre datos euclidianos, otros sobre datos no euclidianos, de aspecto igualmente perturbador para el profano, objetos que no por ello dejan de mantener en el espacio tal como lo concebimos generalmente las relaciones más apasionantes, más equívocas, los objetos que toman su lugar en el marco de exposición surrealista de mayo de 1936.⁵⁷

los terremotos, el fuego y el agua. Los objetos así reunidos tienen en común el derivar y el llegar a diferir de los objetos que nos rodean por simple mutación de fundación.⁵⁸

*...y de objetos "oníricos". Breton se soñó en un mercado de Sain-Malo, donde vio en sueños la portada de un libro: era un gnomo de barba blanca, cortada a lo asirio, que descendía hasta sus pies. Pese al grosor de esa estatuilla, se podían volver las páginas de lana negra. Al despertar, decidió crear esos objetos que aparecen en los sueños y que abruman la conciencia.*⁵⁹

En "los objetos Surrealistas", *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, de funcionamiento simbólico, Dalí los cataloga (véase en *la Bola suspendida*) y dentro de esa clase hubo los transubstanciados. Duchamp colocó



Breton
Sans titre, 1941
Por Jacqueline

en una jaula de pájaros trozos de mármol que, aserados a ciertas dimensiones, simulaban terrones de azúcar (al levantar el objeto impactaba su peso). Hubo objetos "envueltos" y objetos "máquinas", que exaltan los más diversos aparatos y máquinas como símbolos sexuales.⁶⁰ (véase en las máquinas de Picabia o en la máquina óptica de Marcel Duchamp) Los surrealistas ensamblaban a los objetos entre sí o los exponían tal y como los habían encontrado. Breton persistió inquieto por el encuentro de objetos, que recuerdan en los sueños e imaginación a su necesidad de expresión sin preocupación alguna. Muchos jóvenes creadores y artistas de esta época, trabajan y siguen trabajando con elocuencia con influencias dadaístas y surrealistas, lo que hace diferencia, es que el lenguaje artístico no es el mismo que el de esa época.

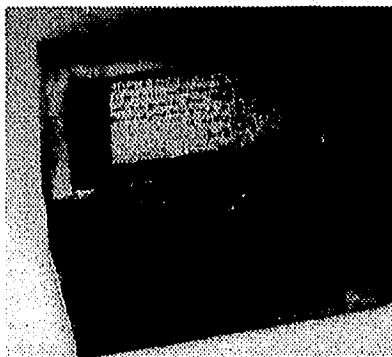
57. Tórkens
58. *Ibid.*, p. 119.
59. *Ibid.*, op. cit., p. 55.
60. Tórkens



En 1936, se abre en la Galería Charles Ratton, en París, una exposición surrealista del objeto. En el catálogo se mencionan los "objetos naturales" -minerales (cristales que contienen agua mil veces milenaria), vegetales (plantas carnívoras), animales (oso hormiguero, huevo de *openix*- "objetos naturales interpretados" (es decir modificados por agentes naturales como el fuego o la tormenta), objetos salidos por primera vez del taller de Picasso, que toman su lugar históricamente junto a los célebres *ready-mades* y *ready-mades* "ayudados" de Marcel Duchamp, también incluidos en la exposición.

Inquietante fetichismo el de los surrealistas se habren nuevas guías de expresión artística en nuestro siglo las "cajas", "ensamblajes", las ambientaciones, que rompen las fronteras de las técnicas tradicionales, aventurándose por campos inexplorados en Occidente hasta esta época. Ya *dadá* había otorgado un valor significativo al objeto. En 1924, Breton expresa su deseo de fabricar, en la medida de lo posible, ciertos objetos a los cuales no nos acercamos sino en los sueños. El objeto surrealista tiene un origen onírico místico que lo vincula a la magia de ciertas efigies y máscaras de culturas no occidentales. La orientación sensible de Breton hacia los objetos, puede rastrearse hacia atrás de su infancia alrededor de 1900, cuando en París se ve de pronto rodeado de los objetos *modern style*. Esas "mujeres-ola" "mujeres-nube" (evocada sen un poema como La unión libre), esos híbridos de planta o de animal con cabezas y torzos femeninos, que además de cautivar a la imaginación pueden usarse como lámparas, ceniceros, floreros, candelabros. Es entonces que Breton percibe por primera vez cualidades poéticas y evocativas de los objetos, así como también la posibilidad de hallar la magia de lo cotidiano. Los objetos se vuelven preguntas, las preguntas tiene varias o ninguna respuesta. El irritable hermetismo de estos objetos constituye un ejemplo de provocación que pasa al surrealismo y asus iconos .⁶¹

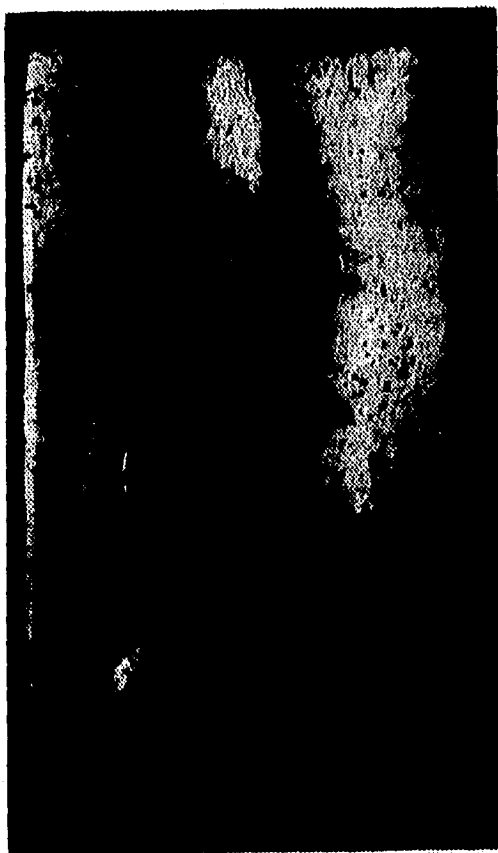
Esos objetos encontrados anterior al objeto surrealista, Breton conceden gran importancia en *Nadja*. El objeto encontrado posee cualidades que dejan al descubierto secretos deseos de aquel que lleva a cabo el hallazgo.



Breton
Page objet, 1934
(*Nadja*, Gallimard, París 1928)



El azar objetivo, circa 1959



"El humor tiene no solamente algo de liberador...sino también algo de sublime, de elevado...Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente, El yo se niega a dejarse socavar; a dejarse imponer el sufrimiento por la realidad exterior..." ⁶²

Los *ready mades* de Marcel Duchamp así como los objetos que coleccionaba Breton como fetichista, tiene no sólo un significado sino una historia y en muchos caso ese humor del que nos habla Freud, juega un papel muy importante en los objetos de arte u arte objeto y justamente en los libros objeto, el humor va íntimamente ligado con la mezcla del lenguaje, el mismo intenta ser en la producción de mi libre libro, con aquella libertad de expresión por la que lucharon constantemente los surrealistas de la vanguardia entre ellos Breton y ahora en nuestro tiempo.

En mi libro (véase en el capítulo tercero) intenté dar diferentes visiones para titular al libro de la siguiente manera, "Escena surrealista", "Ventanas del alma", "Libro surrealista", "Sueño sin nombre", "Reflejos de memorias", y "Azul de corazón", pero titule al libro, "Presencia de Breton", porque considero el título más contundente para abordar a lo que anterior se refiere, y de esta manera cumplir con una poesía visual.





3.1. PRESENTACIÓN

Ventanas del alma bañadas de herbolaria mexicana en rojo, como la "tierra roja" que llamó Breton en su visita a México, que se abren mientras encuentro el azul infinito por el que me fundo y me obvido de la razón, encuentro grabados marinos en un corazón y sigo mirando mi habitación cubierta de infinitas aguas que no salen cuando tienen ventanas abiertas. Vuelvo a ver a Breton en vigilia, mientras el corazón dorado navega en aguas azules, mirando en rojo, azul y blanco como el colorido de la bandera de su tierra, cubierta del recuerdo de nuestras raíces mexicanas, como vasos comunicantes.

La idea del diseño de mi libro surgió de mi imaginación, azar, y mezcla de lenguajes que tienen que ver con Breton, con aquella "liberación del arte", constante en el surrealismo, y que el *libre libro* apolla al "libre pensamiento" por medio de una idea liberada en el mismo y como objeto comunicante, se encarga de transmitir un mensaje por medio de su forma dada, y páginas de imaginación, las mismas que intento transmitir, se fueron modificando y reafirmando según avanzaba la investigación referente al capítulo anterior.

No puedo abarcar todo lo que a Breton se refiere pero sí lo que se relaciona con el *libro objeto*, con una poesía visual, con un *diálogo con los objetos*, estos forman parte importante en la formación de la obra de Breton, como elementos visuales, y en su trabajo literario nos lleva y trae, en desorden y orden en sueño y vigilia, en la negación de su negación a paisajes interiores.

Podría justificar en más de una forma, sobre lo que informa el libro, pero sólo daré, la que considero más representativo. Las ventanas significan que hay algo existente, como el "surrealismo" lo fue desde antes de Breton, Ernst, Dalí etc., al abrir una ventana la libertad comienza, y encuentra la mejor manera de cambiar la vida y transformar al mundo. La herbolaria colgante (mexicana), en las ventanas de la caja, se refiere al recuerdo de

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

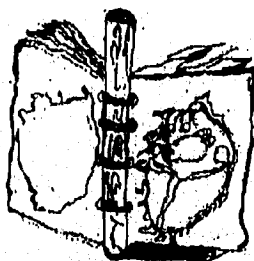
México, a nuestras raíces, como un "lugar surrealista por excelencia". El rojo de la misma, recuerda, el momento crítico de la guerra de aquella época como tierra viva, haciendo ironía a la continua época de crisis y a la necesidad oculta del amor como constante en cualquier ser humano. El azul del agua representa, libertad, imaginación, el subconsciente infinito del ser humano, con agua en vigilia y sueño.

La madera recuerda a los muebles rústicos de Puebla, y a las casonas de mexicanas que Breton visito, y a la casa mexicana que hoy celebra su Centenario 1996, abriendo y cerrando eventos para rendirle crítica y homenaje.

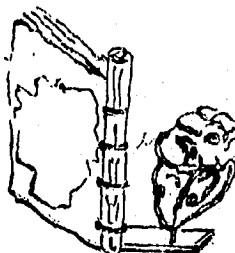
El corazón es la representación de la poesía automática y de Breton en sus cien años, en su sentido humanista o revolucionario, y en del oscuro objeto del sueño.

3.2 Combinación de materiales

Para la elaboración del armado de la caja, no inicié experimentando directamente con los materiales, (evidentemente hice bocetos dibujados en papel y tomando en cuenta el último boceto, (figura, letra, A) sino con las posibilidades que ofrece la computadora para visualizar ideas (3D studio, programa de animación), por medio de ella pude diseñar y esoger, color, textura y forma, dando movimiento a la ventanas (letra B). De la misma forma diseñé el corazón, estudiando su estructura anatómica, (en libros de anatomía) digitalizé la imagen para hecer pruebas de textura y color para la escultura.



Hice un modelado en plastilina que no tenía buen término, y la necesidad por mejorar el acabado, me llevó al taller anatomía artística en la escuela de San Carlos (UNAM), para pedir asesoría y con asistencia constante aprendí un poco de



modelado y se obtuve un mejor resultado en el modelado, terminando el mismo pegé conchas marinas e hice grabados con caballito de mar disecado, en diversas partes del corazón (letra C) y finalmente mande a hacer el vaciado en resina patinada en bronce (página 88 y letra G).

La caja de madera, seguía su proceso al mismo tiempo que la escultura, pero en este caso acudí al taller de carpintería de un amigo, en donde al diseño que hice en la computadora

Primero dejé la madera de pino así que con herramientas de dar un acabado apollillado, y ya que el color daría el aspecto a



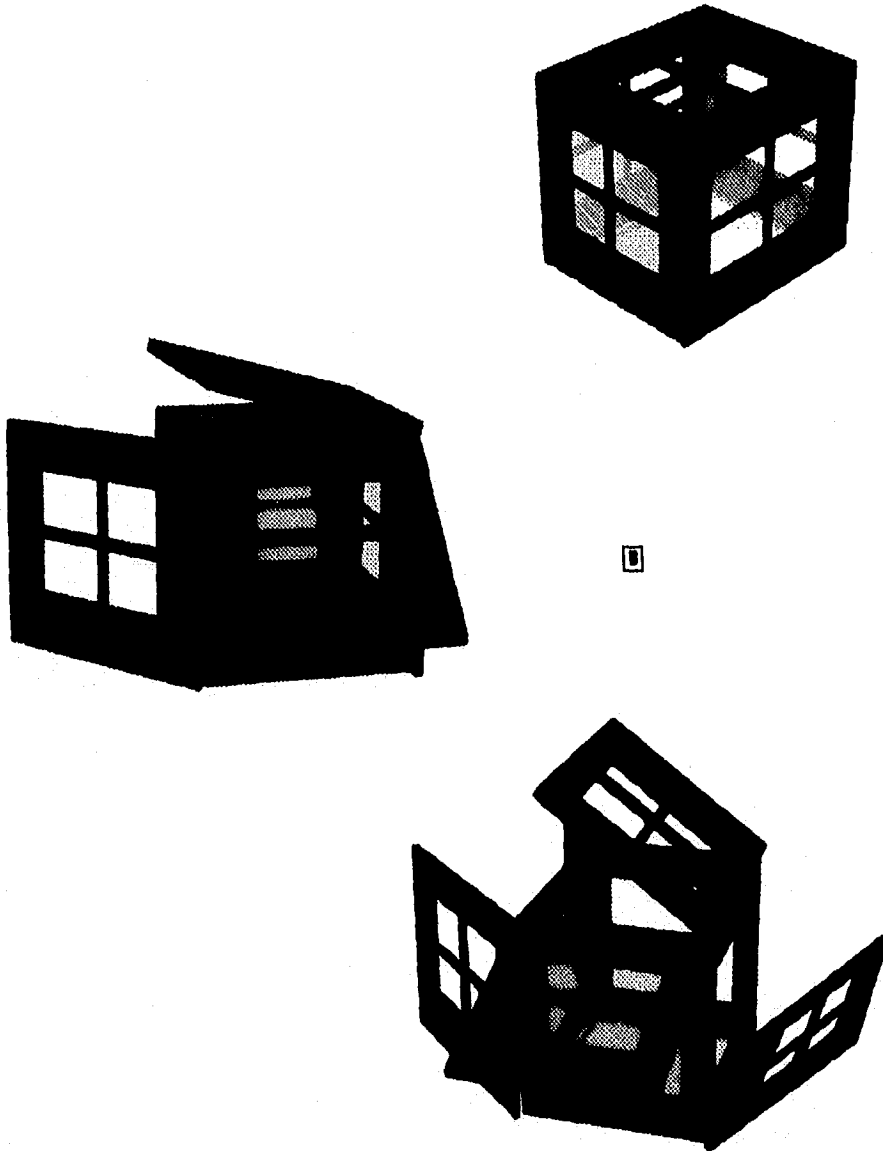
fue armada y cortada de acuerdo (letra D).

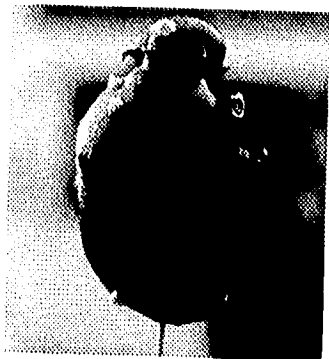
natural, lo cual no me agradaba, carpintería le hice texturas, para después la pinté con chapopote, viejo que buscaba.

Ya tenía los dos elementos representativos, el corazón y la caja, enseguida, hice toma fotográfica de ambos elementos por separado y regrese a la computadora, digitalize las fotografías que considere mejores y para hacer pruebas de composición (en photoshop), hice un collage simulando un domy, del libro objeto. (letra E)

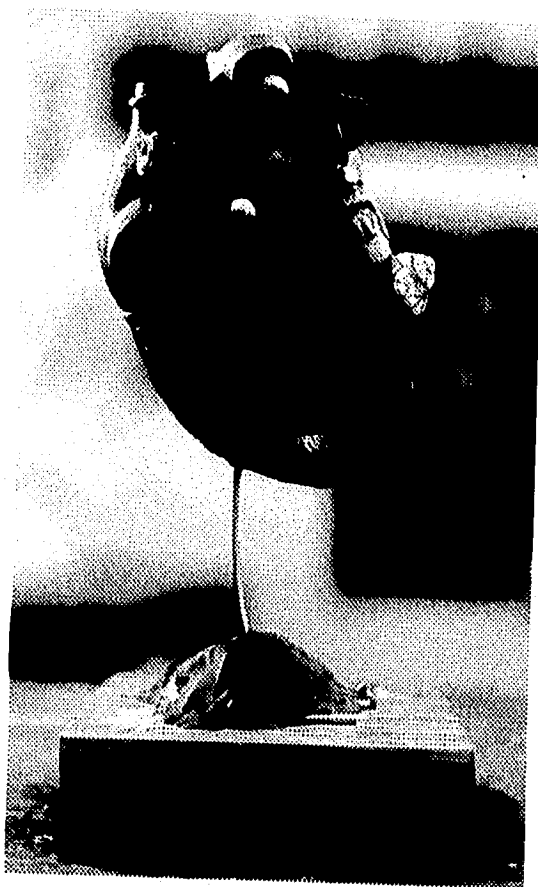
Seguí con la visita a la vidriera, para la colocación de los vidrios interiores de la caja para formar la pecera por donde irían flotando el corazón, sobre el agua azul pigmentada (con pintura vegetal).

Luego fui al mercado de Sonora a buscar herbolaria mexicana, en sí, sólo buscaba raíz de nopal y de maguey, y encontré otras maravillas (letra F), escogí formas de las raíces, para formar otras, amarrando y sujetando unas con otras, y las colgué en las ventanas, pero noté que el color era muy semejante al de la caja, necesitaban un carácter surrealista y énfasis de color. Al rojo no podía olvidarlo, así que las pinté con pastillas para teñir ropa y haciendo formas con su textura, las colgué nuevamente en las ventanas, en alguna de ellas forme una "A" de André, y en otra una "B" de Breton, para darle un carácter tipográfico discreto al libro. Después coloreé el agua de azul con pintura vegetal y la vacié en la pecera, finalmente coloqué el corazón dentro de la caja como si estuviera flotando.





E



*prueba de color,
madera pintada con chapopote
y goma laca*



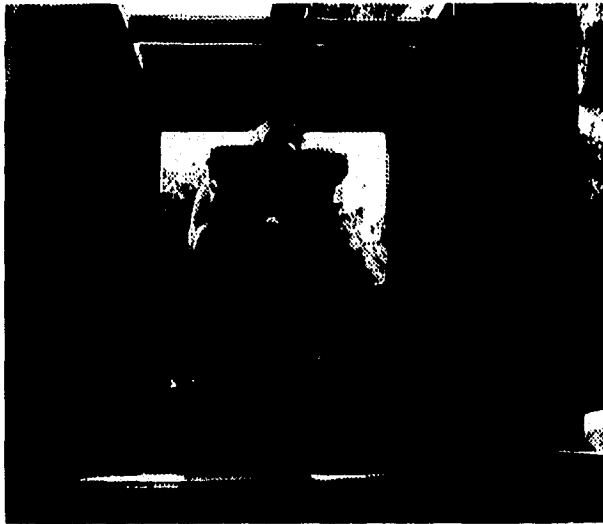
D



caja de madera de pino pintada con chapopote

52 X 42 X 44 cm

E



F

*raíz de chapulin**tripa de judas**raíz de ocote**raíz de maguicy**raíz de nopal*

C



C O N C L U S I O N E S

El trabajo de una tesis no se trata de una totalidad de aciertos, sino de una posibilidad de errores y aciertos, que hacen reflexionar sobre el planteamiento del problema.

Este libro, es un *libre libro*, que lleva un mensaje visual y que cumple con las características del *libro objeto*, o *libre libro conceptual*, en donde fue necesario digerir datos referentes a Breton para hacer un breve análisis y expresar su presencia en páginas de imaginación.

Las posibilidades que tenemos todos los que estamos en el medio de la comunicación visual para transmitir ideas o conocimientos, son muchas, lo importante, es encontrar la solución que más se adapte a las necesidades del artista o autor. Los comunicadores y diseñadores gráficos, no siempre somos bien aceptados en el medio de las artes visuales, creo que la licenciatura sólo es parte de una formación profesional y si se combinan aptitudes o necesidades que tienen que ver con cuestiones creativas, no tienen que existir límites para obtener soluciones.

Este trabajo no sólo hace una muestra plástica contradiciendo a la Comunicación Gráfica, sino también una más con el diseño editorial del presente escrito, utilizando los programas de computación más adecuados para ello (Aldus Pagemaker 5.0, Photoshop. 3.0, 3D studio e Illustrator 5.0) y para la visualización del mismo *libro objeto*, siempre tube contacto con la computadora.

Es muy curioso que haya comenzado un diseño en la computadora para luego convertirlo en objeto, pero esa ya es parte de mi formación como egresada de una licenciatura que utilizó constantemente un equipo de cómputo. y es aquí donde cumplo con una mezcla de lenguajes, que considero indispensable en los medios de comunicación; lenguajes cibernéticos, artesanales y de diseño.

El tema de Breton, no acabó de ser analizado por mí, en una tesis, es mucho más profundo que la información

que la misma contiene, pero si está claro la importancia e influencia de la "poesía objeto" en el *libro objeto* y por su amor a los objetos, este libro también hace un homenaje a él y a la expresión surrealista.

El combinar un problema existente, con una propuesta innovadora me parece un buen ejercicio para un recién egresado de una licenciatura, una tesis no es lo mejor que un profesional puede hacer, sino una parte de sus tareas y responsabilidades profesionales, que hace aprender, no sólo cuestiones que tienen que ver con teorías o conceptos, sino con responsabilidad y organización de tiempo.

Lo más importante de esta tesis, no es un descubrimiento sobre Breton, si ya hay muchos escritos de él, y se siguen haciendo, sino la manera de expresar lo que a él se refiere, con un lenguaje actual. El surrealismo ya fue una forma de vanguardia, ahora sigue latente en muchas cuestiones creativas de tipo literal y de arte, pero ya es en otro sentido y este trabajo no trato de hacer semejanza a pintores surrealistas como Dalí o Ernst, entre otros, ellos son grandes pintores que formaron parte de aquella forma de vanguardia.

A mi libro lo coinsidero, con un sentido más estudiado, tan sólo por el hecho de hacerlo en una tesis, y sin embargo la idea fue hacer páginas de imaginación, sin saturarlas de formas, colores y texturas, ya que muchas veces ningún elemento resulta atractivo, por la saturación de espacio, y este libro intenta dar un sentido visualmente limpio, en donde los reflejos del agua, del espejo, los movimientos de las ventanas son como páginas de imaginación.

El seminario de titulación, "producción de un libro alternativo" me ayudó a ordenar mis ideas y mis tiempos exigiendo disciplina profesional. Yo pensé que un seminario de titulación, se hacían discusiones colectivas sobre el tema a desarrollar por estudiantes y maestros dentro del mismo. En este caso, creo que hizo falta discutir sobre el seminario, para no sólo funcionar como taller, y si se trata de ahorrar tiempo y tener una asesoría segura, un seminario con toda la formalidad que lo rige, es la mejor opción para titularse.

El primer planteamiento de esta tesis fue la posible relación que yo encontré con el libro objeto y el surrealismo bretonniano, ahora puedo afirmar que, si Breton en sus manifiestos apoya a la "liberación del arte", el *libro objeto* es una manera libre de transmitir ideas o conceptos que necesita la comunicación visual.

Es cierto que la liberación del arte, es necesaria, de no se trata de hacer "arte por arte" y llegar a lo mal hecho.

La poesía de Breton transmite una serie de ideas que nos hacen vagar de un lado a otro. Breton como personaje literario, puede notar que su obra es difícil o complicada, uno puede sentir muchas cosas cuando lee un poema de Breton e imaginar muchas cosas que tiene que ver con los objetos, que aparecen constantemente en su obra literaria, hace alusión a ellos como parte fundamental de su pensamiento. El amor suele ser una constante entre tanta gente que ha dejado su nombre en la memoria, y el amor se nota en Breton en sus obras, en su manera de manifestar, su pasión por transmitir ideas, y por eso a veces lo imaginó como en una sociedad cerrada para conservar sus manifiestos y retirar a los derrochadores del alma.

BIBLIOGRAFÍA

- * Airton Ortiz, Revista trimestral: Los libros de México, CEPROMEX, México enero-marzo, 1991, 45 p. *
- * André Breton, Antología; 1913-1966, México 1989, Ed. siglo veintiuno, 365 p. *
- * André Breton, Antología del humor negro, París 1966, Ed. Anagrama, 406 p.*
- * André Breton, Magia cotidiana, Madrid 1989, Ed. espiral/ensayo, 232 p.*
- * André Breton, Recuerdo de México, Catálogo de la exposición en la Biblioteca de México, abril 1996, 45 p *
- * Bardero B. Roberto B, Historia de un libro de texto, México, 1969, SEP, 90 p. *
- * Carrión Ulises, El nuevo arte de hacer libros, México 1975, revista Plural.*
- * Casa del Tiempo, Volumen XII Época II Número 28, UAM, enero 1994, 84 p.*
- * De los grupos los individuos, Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Museo de Arte Carrillo Gil, junio-agosto 1985, INBA, 69 p. *
- * Díaz Plaja Guillermo, Leo, luego existo. Barcelona 1972, 208 p *
- * Gloria Moure, Marcel Duchamp, Barcelona 1988, Ed Polígrafa, S.A, 128 p. *
- * Hipolite Escolar, De la escritura al libro, Madrid 1973, 110 p. *
- * Hoffberg Judith A., Impresiones. Libros de artista, Mexicanos en Artworks, Museo de Arte Moderno, México Artes Visuales. No. 27-28 marzo 1981, UNAM, 72 p. *
- * Ignacio Gómez de Liaño, Dalí, Barcelona 1982, Ed. Polígrafa, 139 p. *
- * Kartoffel Graciela, Manuel Marín, Ediciones De y En Artes Visuales, México, UNAM, 104 p. *
- * María Eloísa Álvarez del Real, Diccionario de Términos literarios y artísticos, República de Panamá, Ed. América S.A., 390 p.*
- * María Rosa Palazón, Reflexiones sobre Estética a partir de André Breton, México 1991, UNAM, 518 p.*
- * Louedes Cirlot, Las claves del Dadaísmo, España 1990, Ed. Planeta, 80 p.*
- * Luis Cardoza y Aragón, André Breton; Atisbado sin la mesa parlante, Malevich; Apuntes sobre su aventura icérica, México, 1992, Ed. Fondo de Cultura Económica, 106 p.*
- * Lyons, Joand ed Artist's Book; A Critical Antology and Sourcebook, Roschester, New York, Pegrine Smith Book in association with visual studies Work shop pres, 1987, 270 p. *
- * Renán Raúl, Los otros libros. Distintas obciones del trabajo editorial, México, UNAM 1988, 96 p. *
- * Revista, Vuelta, año XX, marzo de 1996, Número 232, Ed. Vuelta S.A., 72 p. *
- * Ulrich Bischoff, Max Ernst 1891-1976, Más allá de la pintura, Alemania 1991, 102 p.*

FE DE ERRATAS

- pag. 81 línea 15:
obtuve en lugar de y se obtuve
- pag. 82 línea 2:
digitalicé en lugar de digitalizé
línea 8 y 10:
colgué en lugar de colgé
- pag. 87 línea 1
capulín en lugar de chapulín
- pag. 91 línea 14:
tive en lugar de tube
- pag. 92 línea 18
disciplina en lugar de disiplina
- pag. 93 línea 1:
no se trata en lugar de de no se trata