



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

19
zej

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**Relaciones temporales en el libro alternativo.
Lectura de los tiempos representados
en el libro híbrido *Jirones*.**

Tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta
Elsa Madrigal Bulnes**

**Director de Tesis
Daniel Manzano Águila**

México, D. F. / Junio de 1997



**DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

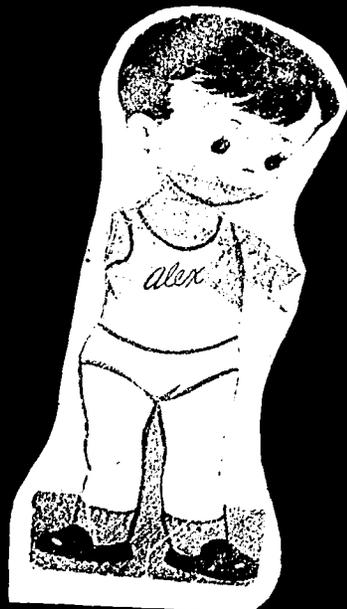
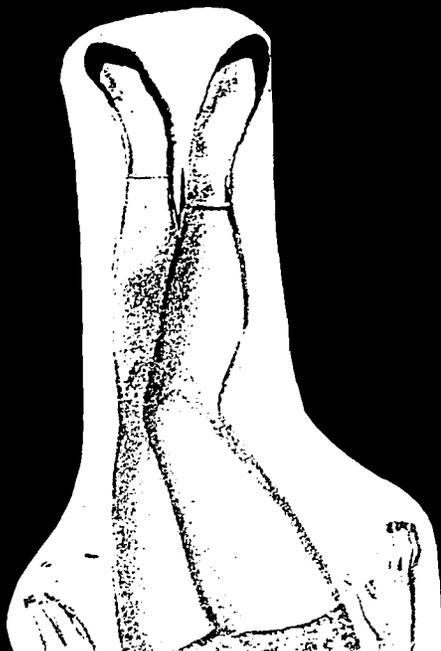


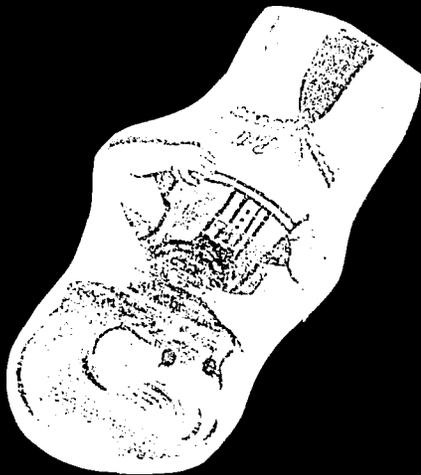
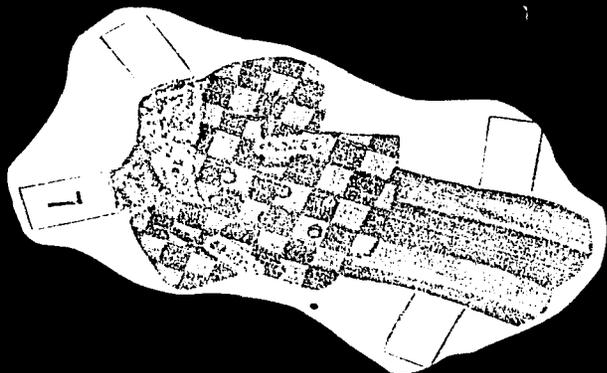
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.





**A mis padres y hermanos: Lorenzo y Estela; Estela,
Ana, Agustín, Lorenzo y José Luis.**

Agradecimientos	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1. EL LIBRO ALTERNATIVO	
1.1. UNA APROXIMACIÓN AL LIBRO	6
1.2. DEL LIBRO Y DE SU HISTORIA	12
1.2.1 Antecedentes	13
1.2.2 La invención de la imprenta	17
1.3. LIBRO CONVENCIONAL Y LIBRO ALTERNATIVO	21
1.3.1 El libro de artista	24
1.3.1.1 Antecedentes del libro de artista	27
1.3.1.2 La proliferación del libro de artista	29
1.3.1.3 Surgimiento del libro de artista en México	31
1.3.1.4 Nuevas generaciones del libro alternativo en México	32
1.3.1.5 El momento de producción del libro	35
1.3.1.6 Lectura del libro	37
1.3.1.7 La palabra como imagen plástica	38
1.3.2 El libro objeto	40
1.3.3 El libro híbrido	41
1.4. CONCLUSIONES	42

CAPÍTULO 2. EL TIEMPO EN LA OBRA

2.1. HABLEMOS DEL TIEMPO	45
2.2. RELACIONES TEMPORALES EN EL LIBRO	49
2.3. RELACIONES TEMPORALES EN LA OBRA	52
2.3.1 Los tiempos externos de la obra	54
2.3.1.1 El tiempo del autor	54
2.3.1.2 El tiempo del espectador	58
2.3.2 Los tiempos internos de la obra (Lo enunciado y la enunciaci3n)	61
2.3.3. El tiempo lineal, el tiempo simult3neo, el tiempo c3clico y el tiempo eternizado.	67
2.4. CONCLUSIONES	76

CAPÍTULO 3. EL LIBRO *JIRONES*

3.1. "UN MOMENTITO"	78
----------------------------	-----------

3.2. J(G)IRONES	82
3.2.1. Descripción técnica	84
3.2.2. ¿Por qué se llama libro híbrido?	95
3.3. TIEMPO DE LA PRODUCCIÓN DEL LIBRO	97
3.3.1. La caja protectora y la estructura con formato de acordeón	98
3.3.2. Páginas del libro <i>Jirones</i>	101
3.4. EL TIEMPO DE LA LECTURA DEL LIBRO	106
3.5. TIEMPOS REPRESENTADOS	113
3.5.1. El tiempo simultáneo	113
3.5.2. El tiempo cíclico	121
3.5.3. El tiempo eternizado	125
3.5.4. La representación simbólica del Tiempo	127
3.6. CONCLUSIONES	130
CONCLUSIONES GENERALES	135
BIBLIOGRAFÍA	139

Mi más sincero y profundo agradecimiento a los maestros Daniel Manzano Águila y Pedro Ascencio Mateos, por su valiosa orientación y amistad.

Agradecimientos:

Y, particularmente, a Daniel Olivares: por su más especial apoyo, antes, durante y después de la realización de este trabajo.



INTRODUCCIÓN

Hace unos años leí, en el *Tiempo en el cuento hispanoamericano*, cuentos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y otros autores; así como ensayos sobre esos mismos cuentos, en los que se explica cómo es posible representar el tiempo a partir de esquemas narrativos. Esto es, que la historia puede ser narrada comenzando, por ejemplo, por el desenlace, y después dar marcha atrás narrando acontecimientos anteriores, para así, mediante estas formas de enunciación, presentarnos las imágenes de un tiempo cíclico, de un tiempo regresivo o de un tiempo lineal con pliegues y alternancias, etcétera.

Eso me llevó a cuestionar sobre cómo o de cuántas maneras puede estar representado el tiempo en una obra plástica bidimensional en la que —a diferencia de la literatura que utiliza un lenguaje lineal— sus elementos son aparentemente simultáneos.

El propósito de esta tesis era, pues, tratar de realizar —dentro de mi propia producción— una obra plástica en la cual pudiese hacer relaciones temporales, similares a las utilizadas en textos narrativos... No obstante, el tiempo no puede representarse en abs-

tracto, sino que se necesita partir de un tema específico al cual puedan dársele las diferentes variantes temporales. Por ello, la temática tratada en mi libro alternativo *Jirones* finalmente persigue reflejar la percepción de los recuerdos a través de la memoria o, dicho de otro modo: cómo revivimos el pasado en "un ahora".

Para realizar precisamente este proyecto pensé que el medio ideal era la elaboración de un libro alternativo, ya que la estructura misma del libro nos conduce a una lectura por tiempos: el libro es una secuencia de tiempos y de espacios.

Mi investigación teórica y experimental comenzó con tres lecturas básicas acerca del libro alternativo: *Los otros libros*, de Raúl Renán (que nos habla acerca de la época de oro y auge de la creación de libros de artista en México); *Artists' Books* (que reúne muchas y variadas ilustraciones de libros de artista, y diversos ensayos acerca de su historia y características, lo cual amplía la visión y el conocimiento que podamos tener sobre ellos); y, por último, el ensayo "El nuevo arte de hacer libros" de Ulises Carrión (en el cual el autor plantea que el libro es una secuencia de espacios y, por tanto, de tiempos).

Para el estudio sobre el tiempo me basé (además de en el ya mencionado *El tiempo en el cuento hispanoamericano*), en otros dos libros: *El tiempo en la pintura*, de Umberto Eco y Omar Calabresse, y *El tiempo de la pintura*, de Manuel Marín.

Una vez que el sustento teórico se hubo afirmado, a partir de éstas y otras lecturas (de las que doy cuenta más adelante), me planteé el proyecto de elaborar una obra artística tomando como base la confección de un libro alternativo que —desde luego— involucrara éstas y otras preocupaciones y concepciones sobre el tiempo.

El proceso experimental comenzó con el desarrollo del bocetaje. Y una vez establecidos el formato del libro, los grabados que incluiría y los materiales y las técnicas por utilizar, pasé a su ejecución y puesta en práctica. Comencé con la producción de los huecograbados y linóleos, y realicé la impresión de sus pruebas y tirajes definitivos. Después, hubo que armar la caja contenedora del libro y el soporte de las hojas (un acordeón de madera). Finalmente hice el montaje de los grabados sobre la estructura de madera y plasmé y afiné los detalles decorativos de la "portada".

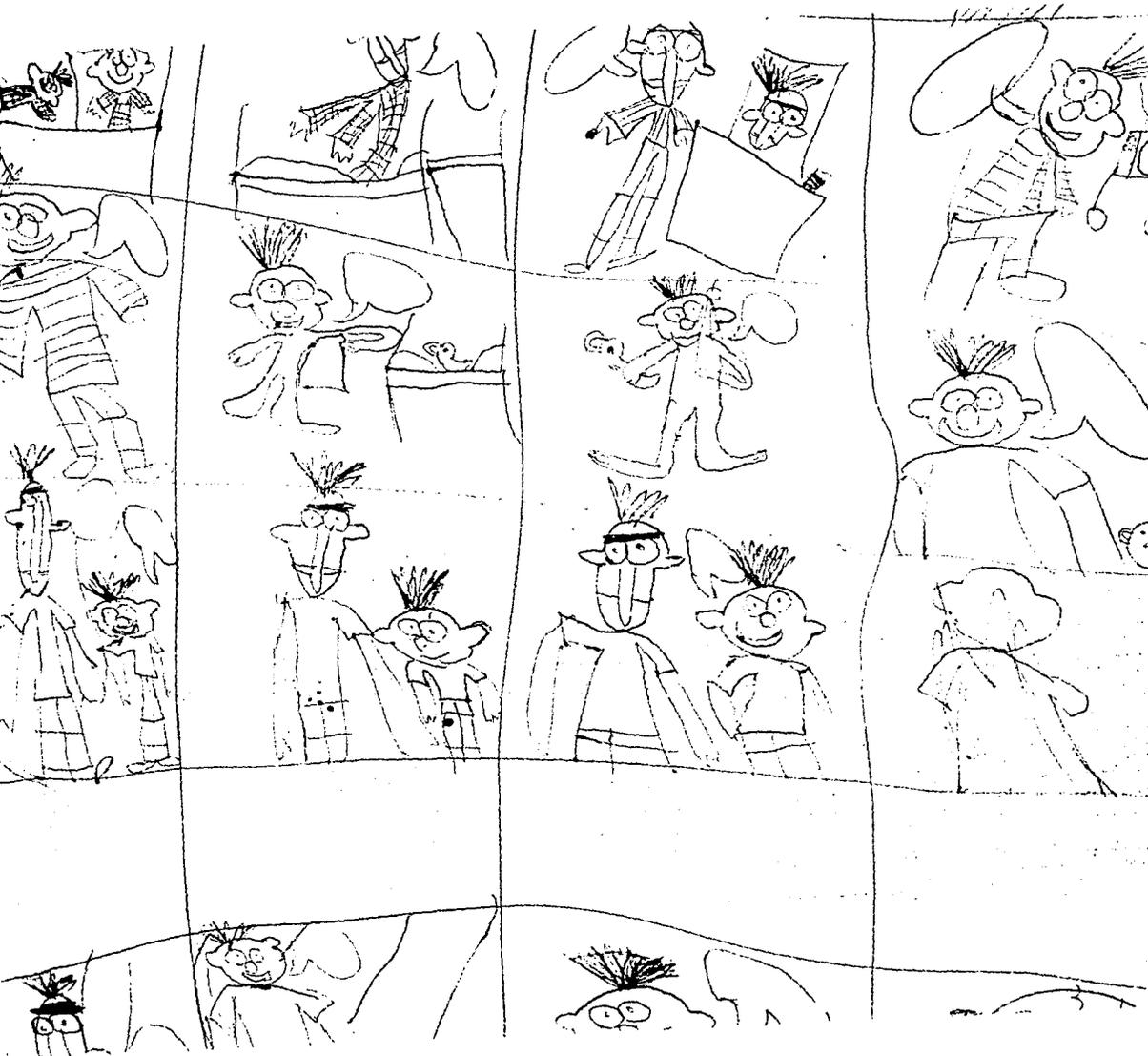
En el Capítulo 1 de esta tesis, hago una distinción entre lo que es el libro "convencional" y el libro "alternativo" o "propositivo", el cual tiene su auge en los años sesenta, época en que surgieron numerosas publicaciones con medios baratos de impresión, en una búsqueda por encontrar caminos diferentes al de las editoriales convencionales. Hablo acerca de los antecedentes más remotos del libro alternativo —los prelibros— hasta los libros precursores (*La caja verde* de Marcel Duchamp) que habrían de marcar este actual —y cada día más común— medio de expresión. Explico, después, cómo el libro alternativo, a su vez, puede clasificarse en: libro objeto, libro de artista y libro híbrido.

En el Capítulo 2 menciono todas las relaciones temporales implicadas tanto en una obra de arte como en un libro alternativo, ya que en la literatura, como en las artes plásticas y el cine, existen (por lo menos) tres tipos de tiempos: el tiempo creativo del autor, el tiempo del espectador (tiempos reales u objetivos) y el tiempo representado dentro de la obra (el tiempo subjetivo).

En el Capítulo 3 intento ejemplificar precisamente toda esta experiencia del manejo temporal, aplicada en el libro híbrido *Jirones*, desde el proceso de ideación y bocetaje del libro, pasando por su elaboración material (incluidos los grabados, textos, caja protecto-

libro, pasando por su elaboración material (incluidos los grabados, textos, caja protectora y estructura del acordeón), hasta explicar cómo está representado el tiempo en la lectura del libro (al proponer una lectura cíclica), y cómo en los grabados se representan también un tiempo cíclico, un tiempo eternizado y una representación simbólica del tiempo.

Con este acercamiento intento que las siguientes palabras, espacios e imágenes nos conduzcan a una nueva o más adecuada percepción de la experiencia temporal.



CAPÍTULO 1.

EL LIBRO ALTERNATIVO

1.1. UNA APROXIMACIÓN AL LIBRO

El encuadernador todavía observaba las hojas al trasluz.

—Papel de hilo, como Dios manda. Buen papel hecho con trapos, resistente al tiempo y la estupidez humana. No, miento. Es lino. Auténtico papel de lino —apartó el ojo de la lente y miró a su hermano—. Qué raro, no se trata de papel veneciano. Grueso, esponjoso, fibroso... ¿Español?

—Valenciano —dijo el otro—. Lino de Játiva.

—Eso es. Uno de los mejores de Europa, en la época. Puede que el impreso se hiciera con una partida de importación... Aquel hombre se propuso hacer bien las cosas.

(Arturo Pérez Reverte, El Club Dumas.)

Al comenzar a escribir acerca del libro se me ocurrió en primera instancia buscar el significado de esta palabra en un diccionario; no para crear tedio con definiciones, sino para tener un punto de partida; es decir, para tener un primer concepto de libro y observar cómo este concepto irá adquiriendo variantes.

Partamos de dos definiciones, una de ellas de uno de los más socorridos diccionarios:

Libro m. (lat. *liber*). Hojas de papel impresas o en blanco y reunidas en un volumen encuadernado. Obra en prosa o verso de cierta extensión. Fig. Objeto que instruye. (Pequeño Larousse Ilustrado).

La UNESCO, por su parte, define a un libro como "todo impreso que, sin ser periódico, reúna en un solo volumen entre cinco y cuarenta y ocho páginas, excluidas las cubiertas".¹

El primer término de la primera definición: *hojas de papel impresas o en blanco y reunidas en un volumen encuadernado*, podría parecer convincente, pues la mayoría de los libros que nos son familiares están impresos en hojas de papel, ¿pero siempre ha sucedido de este modo?, ¿qué decir de los primeros libros hechos de arcilla, de papiro, de piedra, de cera, de omóplatos de carnero o de pieles de animales? Todos estos materiales fueron utilizados en la fabricación de los primeros libros, ello sin contar con los materiales nuevos —acrílico, plásticos...— que existen actualmente y que pueden utilizarse para sustituir a la hoja hecha de papel. Del propio papel, asimismo, existe hoy una gran diversidad de opciones.



Fig. 1. Encuadernación contemporánea. Utiliza el recurso del empleo de una pantalla transparente superpuesta como apoyo de la comprensión de la ilustración. (Ma. Teresa Bosque Lastra, *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México.*)

Respecto
tinar tam-
dernados?,
nica de con-
ocer es un

en cuenta para la valoración de nuestro objeto de estudio. Tradicionalmente, existen distintas clases de encuadernación: *la rústica* que cubre el libro con una cartulina impresa, que se llama forro, y la encuadernación *de lujo* o *artística*, que puede realizarse con diferentes materiales, como en piel, por ejemplo.²

Así pues, la encuadernación también tiene una historia:

La encuadernación ha pasado por múltiples usos y modas desde que los esclavos romanos protegían las hojas de un volumen sujetando sus pliegos entre dos tablitas de madera y envolviéndolos luego con bandas de piel. Del oro y pedrería con que se adornaban las cubiertas en el estilo bizantino a la popular cartulina de ahora, a los cartones hechos a mano de los libros objeto, hay una historia larga y extensa.³

En esta primera revisión en lo concerniente a las hojas de papel y al encuadernado de los libros observamos que no todo lo que se dice en los diccionarios es irrevocable; además de que, al analizar la evolución del libro, nos encontramos con la constante experimentación con nuevos —o viejos— materiales para su elaboración.

Pero prosigamos todavía con nuestro comentario a la primera definición: *obra en prosa o verso de cierta extensión* (aquí se refiere únicamente a las particularidades formales

del texto), y más adelante nos dice: *objeto que instruye*; de donde podemos preguntarnos, entonces, si es el objeto en sí mismo el que nos instruye o si lo que lo hace es la calidad del texto en cuestión. Resulta ambiguo. Sin embargo, lo más probable es que se piense que lo que nos instruye es ciertamente el contenido: el texto escrito.

Todo lo anterior me lleva a pensar en dos maneras de clasificar al libro: la primera, como una *estructura externa*, que estaría constituida por el objeto en sí: por sus hojas, por su encuadernación, y por la forma en que está representado el texto (tipografía, espacios en blanco...); y otra como una *estructura interna*, que se referiría a lo que está escrito.

Otra segunda clasificación sería la ya estrictamente literaria: *la forma* que se refiere a la forma en que está escrito el texto, y el *fondo* que es lo que nos dice el texto. Ambas clasificaciones hacen una clara distinción entre el soporte físico (el objeto libro), la manera en como está concebido y dispuesto el texto, y lo que éste nos dice. Sin embargo, esta marcada división de los elementos del libro crea nuevas preguntas: ¿no podemos llegar a pensar en una unidad entre el objeto libro y su texto; es decir, a que exista una conexión íntima entre ambos, y que al tocar y observar un libro: por su color, por su material, por su textura, éste nos hable o nos revele también aspectos del tema transmitido con las palabras; o bien, pensar en un libro que nos transmita una idea sin necesidad de leer el texto por entero; o asimismo, pensar en un libro donde lo más importante deje de ser única y absolutamente el texto?

Y continuamos comentando la misma definición: *obra en prosa o verso de cierta extensión*, se refiere a lo textual, pero nunca se mencionan las imágenes visuales —ilustraciones— que también aparecen en el libro, ¿será acaso que son menos importantes que la

palabra escrita? Basta pensar tan sólo que en una gran cantidad de libros el texto es la parte esencial, y que las imágenes han servido justamente para reafirmar la importancia del texto al ser utilizadas como su complemento, para alegrar la vista, para adornar —o simplemente para rellenar— la página.

Resumiendo, hasta aquí, podemos decir que en una definición amplia y exacta del libro, el texto no únicamente puede ser visto como la parte de mayor importancia dentro del libro, sino que constituye junto con los demás elementos del libro una unidad; el libro es visto así como "un todo" que se refuerza con su apariencia física, táctil y visual.

Complementemos nuestro análisis comentando lo que es el libro para la UNESCO: *todo impreso, que sin ser periódico, reúna en un solo volumen entre cinco y cuarenta y ocho páginas, excluidas las cubiertas*. Este criterio, presuntamente regulador, es meramente cuantitativo, y hace hincapié en el número de páginas, ya que esto es una forma de distinguir al *libro* del *folleto* (entre cinco y cuarenta y ocho páginas, excluidas las cubiertas) y al *libro* de la *hoja suelta* (todo impreso que sin ser periódico, no llega a cinco páginas).⁴ No obstante esta clasificación muchas veces resulta impropia, pues puede igualmente realizarse un libro con menos páginas sin que pierda su validez como libro.

Todas estas interrogantes se derivaron de definiciones muy concretas; pero, a partir de ellas, intentamos proponer nuevas formas de percibir al libro. Estamos ya ante una primera aproximación hacia lo que nos interesa en este capítulo: hacer una distinción entre los libros nombrados como *convencionales* o *tradicionales* o *clásicos*, de aquellos: alternativos —como los llama Manuel Marín— u otros libros —nombrados así por Raúl Renán— o *propositivos*, etcétera. A todos estos los llamaré también "libros alternativos", pues es el término que más me convence, ya que son entendidos como parte de una

búsqueda o un camino que aún queda por explorar. Está sobreentendido que al fabricar libros alternativos no se está realizando algo nuevo, en el sentido de que el concepto y la existencia del libro como medio de comunicación es muy antigua, pero sí existe una necesidad de "ver" "tocar" "observar" "sentir" "percibir" al libro como objeto estético, con una apreciación más plástica. En esta distinta concepción del libro entran en juego diversos aspectos, como ya lo sugerimos en el anterior análisis de definiciones: la experimentación con nuevos y viejos materiales, y la intención de lograr una unidad que involucre a todos los elementos del libro, para que éste sea visto como un todo, sin limitar con preferencias a sus elementos y sin crear niveles de importancia, como la tiene el texto en los libros tradicionales.

1.2. DEL LIBRO Y DE SU HISTORIA

No se puede negar toda una historia de tradición de los libros convencionales, sería absurdo tratar de menospreciar toda la enseñanza de siglos: del conocimiento de la historia a través de una diversidad infinita de maneras de pensar, de actuar, de percibir, de entender la vida y la mente humana. A través de ellos, diversos escritores han tratado y analizado los mismos temas dando su propia opinión y dejando al lector alternativas para el análisis y para la reflexión. Es innegable, pues, que gracias al *libro* y a la palabra escrita en éste, conocemos más acerca del pensamiento humano. (Si no fuese tan importante la palabra escrita y lo que se comprende y se reflexiona a partir de ella, ¿tendría algún objeto estar sentada, aquí, escribiendo esta tesis?)

Por todo lo anterior me parece pertinente hablar acerca de la historia del libro y de la relación tan íntima que ha tenido con la escritura.



1.2.1. ANTECEDENTES

Fig. 2. Detalle de una estatua de Gudea, con inscripciones en caracteres cuneiformes. (Ma. Teresa Bosque Lastra, *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México.*)

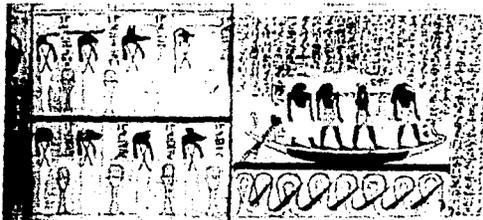


Fig. 3. Papiro funerario egipcio de la V dinastía. (Guillermo Díaz-Plaja, *El libro ayer, hoy y mañana.*)

Antes de la creación propiamente dicha del libro —el libro con hojas y empastado, es decir a partir de los libros hechos en los monasterios en el siglo III—⁵ existían los prelibros, los primeros "otros libros" hechos con diversos materiales distintos al papel.⁶ Estos prelibros vendrían a ser: las paredes de las cuevas, los papiros, pergaminos, los códices, etcétera, y estaban hechos con materiales como: omóplatos de carnero, hojas de palmera, arcilla, cera, pieles de animales, tablillas de marfil, hojas de madera enceradas, vitela;⁷ por supuesto, de papel, etcétera. Sobre esto Raúl Renán nos dice:

"Otros libros podrían ser el Corán, cuando lo escribió Mahoma sobre omóplatos de carnero, los libros hindúes escritos sobre hojas de palmeras, los que escribían los babilonios y los asirios en arcilla, los libros-cintas que hacían los antiguos egipcios cortando tiras de papiro, los libros de cera que inventaron los romanos, las piedras-libros labradas que dejaron a la posteridad sus mensajes eternos en latín y griego, las pieles de lo animales salvajes que grababan las tribus nómadas y los pergaminos refinados que fueron respuesta del rey de Pérgamo a la prohibición de la exportación del papiro por Ptolomeo el egipcio."⁸

También Roberto Zavala Ruiz nos dice:

"Recuérdese ante todo que los caldeos escribían sobre barro, acaso en espera de que fuese materia perdurable. Es sabido que unían las tablillas en forma parecida a como se hacen hoy los libros rústicos que se imprimen de hoja en hoja."⁹

Las primeras manifestaciones gráficas se realizaron sobre materiales pesados, tales como rocas, estelas, muros, lápidas, cuevas, y más tarde se elaboraron materiales más manipulables extraídos del mundo vegetal, animal o mineral (trozos de madera y seda en China; tablillas de arcilla en Mesopotamia; hojas de abedul y palma en la India; pieles de animales en el cercano Oriente, y el papiro en Egipto).¹⁰

La historia del libro surge junto con la historia de la escritura, ambas estaban relacionadas entre sí: en los prelibros se comenzaba a escribir, o dicho de otro modo, los hombres comenzaron a pintar representaciones de las actividades que realizaban. Estas

pinturas estaban vinculadas con su vida diaria y se servían de éstas desde un punto de vista mágico, para lograr una caza abundante, por ejemplo. Así, lo primero que se le ocurrió al hombre para expresar una idea fue pintar o dibujar la imagen del objeto. No existía ningún problema para la representación de objetos materiales, pero más tarde, para expresar ideas abstractas, creó el símbolo, el cual representaba un objeto material que tuviese relación con aquella idea abstracta, así: el mar representaba la inmensidad. Después, por fin, por medio de los signos gráficos el hombre representó los sonidos con los que se comunicaba en el lenguaje hablado.

Las primeras formas de escritura fueron los pictogramas e ideogramas:

"Literalmente, remontándonos al surgimiento de la escritura, el lenguaje poético aparece vinculado a las inscripciones rupestres, pictogramas e ideogramas, con su carga de gestualidad y valores mágicos. También desde su matriz predecesora de la notación alfabética, como en nuestra actualidad tecnológica, el acto poético arranca de la voz hablada, del habla de los todos días, marco del que el poeta condensa y purifica las palabras de la tribu. Ojo y oído."¹

Se entiende por pictograma a la representación directa de las ideas por medio de los signos gráficos que no tienen sonido.

"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, en general, de 'cuentos sin palabras' con imágenes-situaciones o signos-cosas".¹²

De esta manera, los pictogramas aparecen de manera destacada en nuestros ya mencionados prelibros: eran pintados sobre pieles de animales, en tablas de madera, en huesos, en lápidas sepulcrales y en las superficies de las rocas.¹³ Los ideogramas son a la vez signos-cosas y signos-palabras sin aún detallar los sonidos. Así un dibujo de un disco con rayos significa "sol".¹⁴

Más adelante, aquellos dibujos además de representar ideas también representarían sonidos, el dibujo serviría para la representación de palabras o de sílabas que suenan igual. "La escritura jeroglífica es una de las escrituras usadas por los antiguos egipcios y pueblos aborígenes americanos."¹⁵ En tal escritura no se representaban las palabras con signos fonéticos o alfabéticos, sino que el significado de las mismas era expresado con figuras o símbolos."¹⁶ Entonces nuestros jeroglíficos también fueron escritos en prelibros, en hojas de papiro.¹⁷

Como ya vimos siempre ha existido esa conexión entre el libro y la escritura, signos-palabras o signos-objetos grabados, pintados o dibujados sobre diversos soportes; no obstante, no podemos dejar de mencionar la gran importancia que el papel ha tenido para la realización de los libros.

Los inventores del papel fueron los chinos, unos cien años antes de nuestra era. La fabricación del papel resultaba muy elaborada, pues implicaba varias etapas para su producción —desde remojar en agua los tallos de bambú, cocer las fibras interiores de los

tallos, secar la pulpa obtenida después de la cocción, colocar esta pasta seca y prensada sobre una plancha de madera, hasta secar las hojas de papel en paredes calentadas—.¹⁸ Entre las materias primas que los chinos utilizaban para la fabricación del papel estaban: el yute, el lino, el cáñamo, el bambú y la caña, tallos de trigo y arroz, y el algodón.

1.2.2. LA INVENCION DE LA IMPRENTA



Fig. 4. Escriba o anticuario según una pintura del Bajo Imperio. (Juan Iguñiz, *El libro*.)

Durante la Edad Media los monjes se consagraron a la confección de los libros. Cada abadía tenía su *scriptorium*, lugar en el que los *anticuarios*, miniatores y *rubricadores*, leían y transcribían obras, e inclusive dibujaban las letras capitales y los epígrafes, decorándolos con adornos y escenas alusivos al tema tratado. Dado el trabajo que traía consigo la transcripción de los manuscritos sus precios eran muy elevados; eran, además, difíciles de adquirir: por lo general, esos libros eran para la misma biblioteca de los monasterios.

Los libros impresos: En el siglo XIV el desarrollo de las universidades y escuelas exigía de un medio más efectivo y rápido que el de la escritura a mano para crear libros de texto. Encontraron un medio: la xilografía, con la cual se imprimían libros de papel o pergamino por una sola cara. Los libros xilográficos fueron el paso de los libros manuscritos a los impresos.

Los incunables: "Se llaman *incunables* los impresos en caracteres móviles, desde los orígenes del arte tipográfico hasta el año de 1500, inclusive."¹⁹ Una gran parte de los incunables están impresos en caracteres góticos. El grabado en madera sirvió para la decoración de estos libros. El prototipo de los incunables ilustrados es la *Crónica de Nuremberg*, que contiene más de dos mil grabados en madera de Wolgemuth —maestro de Dürero—, y de Pleydenwurff.

Antes de la imprenta de Gutenberg, existían ya otros medios de impresión o de reproducción. En China se utilizaban sellos para imprimir en arcilla y en piedra, así como los estampados e inscripciones en piedra impresos con tinta. La fecha de impresión más antigua en China es el año 700 D.C. Los chinos utilizaron tipos móviles de madera; más tarde utilizarían también: bronce, estaño, plomo y cerámica.



Fig. 5. Página del libro xilográfico *Biblia pauperum*. (Juan B. Iguñiz, *El libro*.)

Se reconoce a Johannes Maguncia, Alemania) como pa, hacia 1440. Y fue justamente desde donde habría de expandirse la imprenta hacia todo el mundo conocido entonces.

Gensfleisch Gutenberg (natural de el inventor de la imprenta en Euro- mente el taller de Gutenberg el cen-

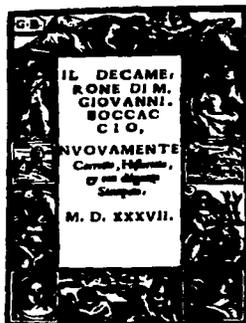
Gutenberg, al reproducir la *Biblia latina*, imprimió el primer libro que produjeron las prensas tipográficas. Pronto el arte tipográfico se difundió por Alemania, para dar paso a los demás países del continente (Italia, Francia...).

Los tipos utilizados primitivamente (hasta finales del siglo XVI) fueron los *góticos*. En 1465, Nicolás Jenson inventó los *romanos*, y después aparecieron los *itálicos* o *cursivos*, diseñados por Francisco de Bologne. También llegaron a utilizarse las letras capitulares que se diferenciaban de las demás por su mayor tamaño y distinta figura.



Fig. 5. Letras capitales, siglo XV. (Juan Iguñiz, *El libro*.)

En el siglo xv los caracarentesco inmediato con ban formadas por una en su parte inferior o supe-después se utilizó como mas; más tarde la decora-



terez comenzaron a despejarse de los manuscritos. Las portadas esta-xilografía de grandes dimensiones y rior se colocaba el título de la obra; adorno principal un escudo de ar-ción era con viñetas y adornos.

Fig. 6. Portada de *Il Decamerone* de Boccaccio, impresa en 1537. (Juan Iguiniz, *El libro*.)

A mediados del siglo xvi se inició la decadencia de la xilografía, pues se prefirió el preciosismo, y la finura del grabado al buril y al aguafuerte.

La técnica tipográfica de los libros de horas o litúrgicos, caracterizados por sus caracteres góticos, y sus letras capitales regularmente en rojo y negro, influyeron en los libros de los siglos xvi y xvii.

Ya desde tiempo atrás se había perdido el buen gusto debido a la influencia de las decadentes arquitecturas religiosas: los frontispicios se cargaron de altares, columnas, estatuas de santos, etcétera.

En la primera mitad del siglo xviii el libro sufrió otra evolución: los caracteres adquirieron formas más elegantes y las viñetas eran más espirituales; además de que el libro fue

simplicándose cada vez más hasta llegar a despojarse de los elementos antiguos que conservaba por tradición.

En el siglo XIX con los progresos de la industria papelera y con los nuevos elementos de las artes gráficas, los libros fueron más asequibles para todos, por su precio bajo y su forma popular.²⁰

Si bien en la época actual los medios técnicos se han desarrollado, la forma de hacer libros (el método de trabajo) no ha variado mucho en relación con la de aquella época. Con la imprenta aparecieron los libros en serie; antes de ella los libros no eran idénticos sino similares; pudiéramos decir que únicos. En los monasterios eran los copistas los que escribían, uno a uno, los libros, lo que significaba que éstos eran pocos y que sólo algunas personas tenían acceso a ellos. Así, la imprenta y el papel se convierten en uno de los cambios técnicos fundamentales que explican la difusión de la cultura y la revolución científica que se da en la Edad Moderna.

1.3. LIBRO CONVENCIONAL Y LIBRO ALTERNATIVO

Un libro puede clasificarse en primera instancia como libro convencional o como libro alternativo. El libro convencional es aquel libro más frecuente de encontrar en las librerías, el libro publicado por editoriales, que manejan criterios parecidos en cuanto a formato, diseño tipográfico y medios de impresión; es decir, son los libros tradicionales de forma rectangular, con páginas de papel iguales y en los que el elemento de mayor importancia es el texto escrito. Sin embargo, existen otros libros que tienen otras carac-

terísticas. Estos otros son los libros alternativos, los cuales, como su nombre lo indica, abren nuevas brechas en cuanto a la concepción de lo que es un libro.

Acerca de lo "alternativo" Manuel Marín nos dice:

"Lo alternativo surge por desarrollos propios de cada época. Creando espacios y situaciones con perfiles y conceptos del momento, de cada instante, que luego se van auto institucionalizando o academizando.

"Lo alternativo, realmente, es las alternativas; las que cada quien crea. Éstas, pueden ser alternativas totales o parciales, formales o de contenidos. Pueden nacer efímeras o pueden auto-generar su corto tiempo de vida, ninguna de estas dos opciones implica una categoría negativa o positiva de la obra."²¹

El libro alternativo desea explorar o crear caminos que no han sido gastados aún: experimenta con materiales distintos del papel y busca una integración de todos los elementos, en la que éstos formen un todo y con la misma importancia; es decir, parte de una visión más plástica del libro. El artista como creador del libro, utiliza cualquier medio de impresión, y si desea puede publicar varios libros o bien concebir al libro como pieza única...

Es el momento de precisar aquí, mis clasificaciones iniciales en torno a *estructura externa* y *estructura interna*, y *fondo* y *forma* de los libros. *Fondo* y *forma*, desde el punto de vista literario, se refiere a la manera en cómo está escrito el texto y lo que éste nos dice.

En mi definición personal, al contemplar al libro como unidad, me referiré a *estructura externa* o *forma*, al remitir al soporte físico y a la forma en que están representados los textos y/o las imágenes (o a elementos como: la tipografía, los espacios en blanco, las técnicas plásticas, etcétera). Cuando mencione la *estructura interna* o *fondo*, me referiré al contenido temático.

Basándome en lo anterior puedo decir que en el libro convencional no existe una correspondencia entre lo que se escribe (*estructura interna* o fondo) y su soporte físico (la *estructura externa* o forma). Por lo general el escritor no diseña los libros, sino que únicamente escribe textos. Sólo ocasionalmente (y es el caso de la poesía de vanguardia o de contados narradores, asimismo vanguardistas) el escritor está consciente y/o propone sobre decisiones significativas en cuanto a la disposición del texto o a la tipografía, que rebasen el ámbito de la estricta puntuación y presentaciones académicas. Es decir, la mayoría de los escritores no conciben que el texto escrito en una página connote a su vez relaciones de espacio y tiempo, como afirma Baldessari: "El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo. El libro es una secuencia espacio-temporal."²²

Diremos, entonces, que el manejo consciente de estas relaciones es lo que nos ubica de lleno en el ámbito de la producción de los libros alternativos. En ellos existe una clara vinculación entre la *estructura externa* y la *estructura interna*: lo que se dice o la temática, tanto del texto como de las imágenes, debe también guardar relación con el material y demás soporte físico del libro. En su totalidad el conjunto de los elementos debe contribuir a expresar la intención del autor. En cuanto a la producción de los libros alternativos, de cada autor dependerá la manera de concebir e idear su libro o una serie de ellos, debido a que el artista tiene esa facultad de poder optar por el medio o los materiales que más desee. Intento, entonces, exponer en seguida una posible clasificación para los libros alternativos: libro de artista, libro objeto y libro híbrido.

1.3.1. EL LIBRO DE ARTISTA

El término libro de artista es Vanderlip, quien organizó una *Books* en el Colegio de Arte 1973.²³ Al escuchar este término, podríamos llegar a pensar que se refiere a un libro que trata sobre arte o sobre algún artista, pero en realidad denominamos con él al libro ideado y elaborado, en mayor grado, por un artista plástico.

Cumpliendo con este propósito, el artista es el propio creador del libro y controla —ante todo— el diseño, además de lo que dice propiamente el texto —si lo hay—, y generalmente se convierte en su propio productor y distribuidor, si es que no puede repartir estas tareas entre varias personas o mediante una editorial tradicional. Para el hacedor de libros alternativos cualquier medio mecánico de reproducción es válido: fotocopias, serigrafía, grabado, etcétera.

El artista retoma las características formales del libro, pero además de ello en las páginas usa todos los elementos posible (formas visuales y físicas) para significar.

El libro de artista puede estar realizado con grabados o con dibujos. Pero aquí éstos no cumplen únicamente la función de "ilustrar" el texto —en ese caso estaríamos hablando de un libro ilustrado—, sino que el material gráfico es el elemento con mayor presencia.



Fig. 7. Boni Gordon, *The Anatomy of the Image, Maps*. (Joan Lyons, *Artists' Books*, p. 81)

atribuido a Dianne exposición titulada *Artists' Moore*, en Filadelfia, en

Específicamente, por lo que se refiere al ámbito del grabado, pueden existir en un libro de artista grabados y texto, pero sin que este último sea el elemento más importante, ni el grabado esté a su servicio. La relación texto-imagen opta ya sea porque texto e imagen tengan su propia independencia, o por que se integren entre ambos visual y plásticamente.

En cuanto a la producción de este tipo de libros, puede ser que se realicen varios similares —con los mismos textos y grabados—, pero nunca iguales. Como el grabado es un medio de reproducción manual, el entintado y la presión varían, por lo que ningún libro de artista de grabados será siempre igual.

Junto con la imprenta nacieron también los libros ilustrados con grabados, aunque la mayoría de ellos servían únicamente para ilustrar al texto. Este tipo de libros eran realizados con la colaboración de un escritor y de un grabador. La más antigua estampa grabada en madera en Europa es de 1418, y representa a la Virgen y al Niño Jesús en un jardín, rodeados de varios santos.

En el siglo xv aparecieron varias obras ilustradas con xilografías, como *La Divina Comedia* de Dante en 1481, o el *Heldestein* o *Piedra Preciosa* de Hugo Boner. En los siglos xvi y xvii, asimismo, se realizaron diversas ilustraciones con grabados en cobre y en madera. En el siglo xviii se comenzaron a utilizar complicadas iniciales y viñetas ornamentales.

Así, durante la Enciclopedia los grabados tenían una función didáctica:

"Este objeto enciclopédico está generalmente representado por la imagen en tres niveles: antológico, cuando el objeto aislado de todo contexto está presentado en sí mismo; anecdótico, cuando está 'naturalizado' por su inserción en una gran escena viviente (es lo que se llama la viñeta); genético, cuando la imagen nos proporciona el trayecto que va desde la materia bruta al objeto terminado: génesis, esencia, praxis, el objeto está así abordado bajo todas sus categorías."²⁴

A principios del siglo XIX, la xilografía se empleaba para la decoración de los libros y revistas. Los más famosos representantes del grabado en madera han sido, entre otros: Alberto Dürero, Miguel Wolgemuth, Hans Shauffelein (alemanes); y Geoffrey Tory, Mercure Jollat y Juan Cousin (franceses), etcétera.

El grabado al buril (huecograbado) fue ya empleado por los hombres primitivos al aplicar sus signos e imágenes en las cavernas; más tarde lo utilizarían, ante todo, los monederos y los esmaltadores de piedras. En 1452 Maso di Antonio Finiguerra descubrió la forma de reproducirlo por medio de la impresión. El aguafuerte más antiguo parece ser el San Jerónimo (1512), de Alberto Dürero.

La finura del huecograbado sobre la xilografía comenzó a desplazar al grabado en madera casi por completo a partir de la segunda mitad del siglo XVI.²⁵

Como podemos ver el grabado se ha utilizado a lo largo de la historia, sin embargo, a pesar de que las ilustraciones fueron realizadas con esta técnica, no podemos considerarlas siempre como elementos de un libro de artista. Ello se hace únicamente, insistimos, cuando existe una relación íntima entre el texto y los grabados, y estos dejan de ser servidores del texto.

1.3.1.1. ANTECEDENTES DEL LIBRO DE ARTISTA

Podemos considerar a los prelibros (es decir, a los libros anónimos) como los más lejanos antecesores del libro alternativo. Los prelibros pueden ser, por ejemplo: 'las tablillas sumerias con caracteres cuneiformes y los papiros del antiguo Egipto, los libros cingaleses hechos de hojas de palmera cortada en forma rectangular, los 'libros mariposa' del Japón y los códices en pergamino de la antigüedad.²⁶ Esa gran diversidad de materiales y de estructuras de los prelibros es retomada cuando se planean y elaboran los libros alternativos.

Pero en tiempos cercanos, los futuristas, dadaístas y surrealistas, pueden ser considerados como los principales precursores y/o promotores del libro alternativo. Sobre esto nos dice Leticia Miranda:

"Los antecedentes de las publicaciones hechas por artistas se vislumbraban en la Historia del Arte a partir del movimiento de los futuristas, y se afirma que el libro de artista es una publicación que en sí misma constituye una obra de arte. Es a partir de ese manifiesto —del futurismo— y posteriormente con el libro *Zang-Tumb Tumb* que Marinetti apela a la visualidad de la página con el uso de todos los recursos tipográficos.

"En 1910 el grupo futurista sacó su revista de publicidad *Lacerba*, descubriendo que cuatro quintos de sus lectores eran obreros, lo cual era significativo, pues lograban llegar a un público no intelectual. Igualmente los futuristas rusos, a siete años de la revolución, experimentaban ya con el libro y la tipografía aprovechando su acceso a la imprenta; diseñando y planeando a la nueva sociedad con base en una libertad creadora y una cultura proletaria."²⁷



Fig. 8. Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Caja verde)*. (Catálogo *A Century of Artists' Books*.)

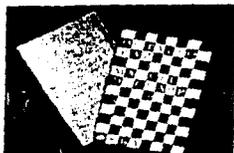


Fig. 9. Ejemplar de un libro-maleta, alarde de diseño formal (edición mexicana contemporánea). (Ma. Teresa Bosque Lastra, *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*.)

Se puede decir que el principal precursor de la producción de libros alternativos es Marcel Duchamp con su *Caja verde*. En la *Caja verde* (1934) están las notas marginales que ayudan al viaje a Zone, una localidad en el Jura, que realiza en compañía de Apollinaire, Picabia y Gabrielle Buffet, así como las reproducciones en miniatura de casi todas sus obras.

En 1941, Duchamp crea la *Caja-maleta* que contiene 93 documentos (dibujos, cálculos y notas de 1911 a 1915), documentos que son la clave del *Gran vidrio*, pues quiso hacer de este libro o catálogo una explicación detallada de su cuadro.²⁸

1.3.1.2. LA PROLIFERACIÓN DEL LIBRO DE ARTISTA



Fig. 10. Dieter Roth, *Daily Mirror*, cartón corrugado, contiene 2 libros miniatura. (Catálogo *A Century of Artists' Books*.)

La difusión "masiva" del libro de artista, sin embargo, se dará sólo a partir de los años sesentas y setentas, y contribuirá a representar también ese espíritu de rebelión y de experimentación propio de esas épocas. Así, en 1961, Dieter Roth comenzó a publicar libros con las hojas cortadas a mano creando con ello efectos diferentes al pasar las páginas.



Fig. 11. Edward Ruscha, *Every Building in the Sunset Strip*, 1966. (Robert Atkins, *Art Speak*.)

Roth, además, realiza edicionativos de los medios masivos de dicos. Asimismo, Edward Ruscha *Stations*, que es una secuencia negro, tomando como tema las paso a dos vertientes en la creación de los libros de artista: un espíritu neodadaísta, de

nes utilizando materiales representación, tales como los perióen 1963, publica *Twentysix Gasoline* de veintiséis fotografías en blanco y gasolineras. Ambos artistas abren

proliferación multiforme con Dieter Roth; y espíritu conceptual, encabezado por Edward Ruscha, quien crea series de imágenes sin ninguna aparente pretensión estética.²⁹

Durante esas dos décadas la proliferación de los libros de artista acompaña a la actividad social y política existente. Las obras de carácter efímero como las instalaciones o los performances fueron socorridos como manifestaciones artísticas; de igual manera, los artistas encontraron en el libro una forma de expresión artística, por lo que éste adquirió una nueva identidad, como obra de arte en sí. El libro de artista otorga o devuelve al libro su función de objeto artístico, pero lo sitúa naturalmente dentro y fuera de los recintos dedicados exclusivamente a albergar y mostrar obras de arte. Con los libros de artista se comenzó a hacer arte fuera de las galerías tradicionales o de los museos. Los artistas se dedicaron a realizar publicaciones independientes utilizando materiales baratos con el objeto de llegar a un público más vasto, ya fuese para la propagación de sus ideas políticas o simplemente para difundir arte.³⁰ Estas publicaciones económicas y de fácil circulación se distribuyeron, como ya se dijo, fuera de las plazas culturales o instituciones artísticas, o hallaron en ciertas librerías o mediante el correo sus principales medios de distribución. Este tipo de publicaciones son las que Graciela Kartofel y Manuel Marín llaman publicaciones alternativas: "¿En qué consiste una publicación alternativa? Consiste en la decisión que tienen una o varias personas de ejecutar algo que por los canales habituales no podrían lograr. El mercado señala lo que hay y aquello de lo que se carece. Los propios autores lo saben y se abocan a poner en marcha su realización, aparición."³¹

1.3.1.3. SURGIMIENTO DEL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO

Los libros no sólo exponen sino que detallan, no sólo instruyen sino que enseñan, no sólo complementan sino que inquietan, no sólo entretienen sino que contienen: obviamente por eso los hago.

(Felipe Erhemberg)

En México también surge el libro de artista en las décadas de los sesenta y de los setenta. El movimiento estudiantil de 1968 encontró salida y expresión en impresos como boletines, circulares, volantes y periódicos, la gran mayoría de los cuales eran impresos mimeografiados. Así comienzan a publicarse ediciones baratas, que alcanzaban a llegar a manos de muchas personas. Raúl Renán se refiere a la "Edad de oro" de los "otros libros" en México, situándola en el periodo entre 1976 y 1983, pues precisamente en este lapso surgen los otros editores, quienes producen gran cantidad de libros alternativos, considerando entre ellos: revistas, periódicos, panfletos, volantes... Ello porque en esta época la imprenta estaba al alcance de cualquier bolsillo y existía una gran proliferación de poetas.³²

Los principales precursores del libro de artista en México son Marcos Kurtycz, quien imprimió su propio cuerpo (ambos lados del rostro, el pecho, la espalda, manos rodillas y pies) en grandes pliegos de papel, y Felipe Erhemberg. Este último hizo un gran aporte al enseñar a sus alumnos de la Universidad de Veracruz y de la Academia de San Carlos a hacer sus propios libros, mediante técnicas de impresión como el offset y el mimeógrafo: este prodigioso instrumento: portátil accesible y barato.³³ Durante los años que Felipe

Erhemberg permaneció en Inglaterra (1968-1974) fundó junto con Chris Welch, David Major y Martha Hellion la Beau Press, y mandó esporádicamente a México ejemplos de las publicaciones que hacían.³⁴

Otra figura importante para los creadores de libros, señala Silvia González de León, fue Vicente Rojo con su libro-maleta: una caja contenedora de libros de poemas de Octavio Paz, un retrato de Duchamp, un tablero de ajedrez, un peine impreso...

Al mismo tiempo, varias editoriales independientes comenzaron a hacer tirajes de este tipo de publicaciones. Entre ellas figuran: La Rasqueta (fundada por Emilio Carrasco y Alberto Huerta), La Cocina (fundada en 1977 por Yani Pecanins y Gabriel Macotela), Martín Pescador (fundada por Juan Pascoe), La Tinta Morada, Tres Sirenas, La Flor de otro Día, y Peyote y la Compañía.

1.3.1.4. NUEVAS GENERACIONES DEL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO

Como se mencionó anteriormente, el papel de Felipe Erhemberg, de Marcos Kurtycz y de las editoriales independientes como hacedores de libros de artista y alternativos, contribuyó enormemente para el acercamiento y familiarización de las personas con este tipo de libros.

En México, la realización de libros alternativos se ha extendido y difundido no únicamente con los artistas ya mencionados, sino que cada día existen más artistas visuales que conciben al libro alternativo como una vía de expresión efectiva, con una inmensidad de posibilidades plásticas.

Por su parte, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) ha contribuido a la creación de libros alternativos. En 1984 se creó en esta escuela un concurso de elaboración de este tipo de libros y se creó un proyecto editorial experimental del que forman parte la serie *Imaginerías* de Magali Lara y *Los zapatos de tacón*. Asimismo, desde 1994 el Taller de Producción del Libro Alternativo, dirigido por los grabadores Daniel Manzano y Pedro Ascencio, ha venido contribuyendo cada año en la elaboración y exposición de libros alternativos realizados por diversos artistas visuales. Este taller ha impulsado la producción y la experimentación de materiales y técnicas diversos que amplían el horizonte en propuestas, así como también representa una opción para que los egresados de la ENAP opten por el título o grado de una licenciatura o maestría cursada.

"Al abismo del milenio" es la primera exposición realizada por este taller en el año de 1994, en el Museo Nacional de la Estampa. Los 20 libros presentados en ella son producto de un trabajo de investigación y de experimentación. Así, podemos concebir diferentes tipos de formatos y de materiales: rollos, acrílicos, códices, palimpsestos; fotocopias, huecograbados, xilografías, collages, etcétera. La mayoría de los libros utilizan al grabado y a la neográfica como medios de lenguaje visual; éstos, como dice Fernando Zamora "son libros en los que nos podemos meter, en donde la escritura adquiere valores plásticos, en donde la gráfica es también texto y en donde lo mismo se lee que se mira y se imagina".³⁵

En 1995, se realiza la segunda exposición "Páginas de imaginería" realizada por este mismo seminario-taller de producción de libros alternativos con la exhibición de 23 libros. Cada uno de los expositores concibe e interpreta al "libro" de una manera individual, llegando a utilizar diferentes medios, como la instalación, para su concepción. De esta forma, Luz Ma. Ramírez Romo crea su libro-instalación *Neruda evocación transitable*, realizado con serigrafía, pintura, huecograbados, cerámica y objetos naturales.³⁶

La exposición "Umbral del objetuario" —Galería Luis Nishizawa, ENAP, 1996— fue quizás llamada así debido a que en la mayoría de las obras expuestas acentúa su presencia física de objeto, creando —como en los libros alternativos de las dos exposiciones pasadas— una interacción directa con el espectador, para que éste pueda tener una experiencia táctil, espacial, y visual. En esta exposición se mostraron libros de artista, libros objeto, híbridos e ilustrados, así como videos e instalaciones (así: el video *Recetario in-útil, corazón*, de Tania Mitzi de la Cruz; *El libro de los grandes viajes* video-instalación de Wilberto Sosa Corona; la animación *Mictlan, D.F.* de Mariestela Mendiola Galván, etcétera). Dice Daniel Manzano: "En 'Umbral del objetuario', ahora el libro se presenta como un manantial inagotable de posibilidades plásticas, poéticas, de color forma y espacio, cuyo contenido puede llevar implícitos aspectos existenciales, políticos, psicológicos mágicos, eróticos y sociales entre otros."³⁷

Es así como la manera propia de concebir, de reflexionar en torno al libro es muy variada para cada artista visual, por lo que aún queda abierta una amplia senda de posibilidades.

1.3.1.5. EL MOMENTO DE PRODUCCIÓN DE UN LIBRO

Los criterios de apreciación de un objeto se transforman en el tiempo; las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira son vistas hoy desde un punto de vista estético y dándoles un valor plástico; sin embargo, cuando fueron creadas estas pinturas poseían únicamente un carácter religioso y mágico. De la misma manera como podemos observar ahora aquellas pinturas, también podemos clasificar y dar un valor y una función distinta a los objetos del pasado. Es por ello que actualmente podemos concebir a los prelibros como los antecedentes de los libros alternativos. En lo personal, hace algunos años, cuando niña, realicé una serie dibujos sobre tiras de papel, eran historias narradas con imágenes; los papeles estaban pegados unos con otros formando una estructura de rollo continuo de papel, al desenrollarlo fungía como un cinito manual... Después de mucho tiempo al volver a ver los rollos, recordé cómo me divertía dibujando, pegando y armándolos, pero lo más importante es que ahora pienso en ellos como mis primeros libros alternativos.

Quizás, para el creador, el resultado del libro no sea tan importante como el momento en que se realiza el objeto, sin perder nunca (como cuando se es niño) ese instante divertido o ciertamente lúdico. Keith A. Smith platica cómo nacieron sus primeros libros. Al estar jugando con la composición de sus grabados, los ordenaba de un modo y de otro y de otro:

"I think to some extent I had been aware in taking time to arrange those divorced, isolated prints that I was fooling myself by thinking I had ordered them. They were all photo etchings, all from photographs I had taken in

subways, CTA and Greyhound buses. Relationships between the pictures had to exist. I bound *Book One* the next day, but it was held together only by its binding."³⁸

Hemos hablado acerca de la gran importancia que tiene el acto de crear lúdicamente, es decir, el jugar con la composición y con los materiales; pero también al momento de crear se reflexiona en torno al objeto que está por realizarse; esto es, se tiene presente que el libro es un objeto en el espacio, y que tiene volumen, lo que conlleva una relación sensorial —táctil y visual— con el objeto, etcétera.

Debido a que concebimos al libro como un objeto que será observado, visto y manipulado, el material del que esté hecho tendrá gran importancia. Claro está que no es el papel el único material que puede utilizarse, y por ello habrá que pensarse en qué material es el más conveniente para reforzar el tema o el concepto del cada libro. En otras palabras, cada material comunica asimismo su cualidad. Bruno Munari nos dice:

"Ya con esto se hacen descubrimientos por que si un papel es transparente comunica la transparencia, si es áspero comunica la aspereza. Un 'capítulo' de papel vegetal (el utilizado por los arquitectos e ingenieros en sus proyectos) da un sentido de niebla. En fin cada papel comunica su cualidad. Y esto ya es algo que puede ser utilizado como elemento comunicante."³⁹

Keith Smith explica cómo comunican las hojas transparentes: con ellas todas las páginas pueden ser observadas en el mismo momento, creando así gradaciones de tonos, desintegración de información, etcétera.

1.3.1.6. LECTURA DEL LIBRO

Teniendo en cuenta que se ha concebido al libro como un objeto de la realidad exterior con volumen y que está dispuesto en el espacio, la lectura y manipulación del mismo también se desarrollan dentro de un marco espacio-temporal. Al paso de las páginas va implícito un movimiento físico, un seguimiento de orden en la lectura sitúa al libro dentro del tiempo y, por ende, participa del ritmo visual-temporal.

Ulises Carrión define al libro como: "Una secuencia de espacios". Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro es también una secuencia de momentos.⁴⁰

Un libro alternativo permite que nos acercarnos a él sin miedo, pues cualquier persona está facultada para leerlo, no es un requisito ser un erudito sobre algún tema.

Todas las páginas en los libros convencionales eran iguales, comunicaban un efecto de monotonía. En los libros alternativos se trata de romper con esa monotonía procurando que cada página sea un elemento individual y que genere una experiencia diferente: creando ritmos con el formato o con espacios en blanco, con imágenes, etcétera.⁴¹ Esto permite que al momento de leer u observar el libro el ritmo de la lectura cambie, que se apresure o que se precipite, para crear así condiciones específicas de lectura.

La hoja, pues, es un espacio y un momento particular: cada página se concibe y se lee de distinta forma, por lo que, dependiendo de la manera en que se ordenen los espacios en blanco y de la composición de la tipografía, la lectura podrá ser más interactiva y participativa.

1.3.1.7. LA PALABRA COMO IMAGEN PLÁSTICA

Como ya pudimos observar la hoja es un espacio donde van a ir ordenadas las palabras. Generalmente cuando se trata de narrativa, el texto se escribe linealmente; generalmente, el escritor no se preocupa por hacer libros, sino textos,⁴² es decir casi nunca visualiza al texto tipográficamente, con espacios en blanco, etcétera; únicamente realiza su transcripción, utilizando para ello signos de puntuación, mayúsculas, márgenes, etcétera. Por otro lado la poesía, al estar más relacionada con el ritmo, con la "música" de las palabras, dota a la palabra de un valor plástico dentro de la página, la cual es asimismo un espacio visual.

Esta marcada preocupación de dar a la palabra un valor plástico vive y persiste actualmente; pero si bien esto no era el problema primordial en el sentido experimental para algunos escritores antes de la aparición de la poesía concreta y de la poesía visual, sí existían ya algunos poemas con algunos rasgos que daban valor plástico a la palabra:

"...los antiguos 'poemas figurados' que Apollinaire resucitó con sus caligramas; ni 'los dibujos zoomórficos con letras' gustados en la Edad Media; ni los poemas con figuras tipográficas del piadoso Herbert entre los metafísicos ingleses del siglo XVII, ni los del uruguayo Acuña de Figueroa en el XIX; tampoco... los 'madrigales ideográficos' del mexicano Tablada, escritos cuando aún vivía Apollinaire; ni aun los Caligramas, vistos puramente en cuanto tipografismo, serían poemas experimentales a nuestro modo de entender la experimentalidad."⁴³

La poesía concreta tuvo un papel muy importante para la experimentación gráfica y plástica en los poemas. La poesía concreta nace en Brasil en los años cincuenta, y buscaba el ordenamiento geométrico y permutacional de las palabras, agrupadas por su similitud sonora.

La experimentación con la palabra escrita ha continuado, y se ha pasado de la hoja de papel al video, al performance, a la instalación o al libro alternativo, etcétera. Actualmente se realiza en México la Bienal Internacional de Poesía Visual y Experimental, celebrada desde 1985-86. Esta Bienal no pretende ser un concurso, sino un encuentro de artistas de todo el mundo que muestran su trabajo e intercambian ideas, de ahí que se haya vuelto tan importante.

Anteriormente a esta Bienal, en México hubo una exposición de poesía concreta internacional promovida por Mathías Goeritz en 1966, además de otra dedicada al concretismo brasileño en la Casa del Lago a mediados de los 70.⁴⁴

Los promotores de esta Bienal afirman que: "la experimentación visual poética busca la integración de los lenguajes artísticos, como los diversos integrantes de la plástica y las expresiones gráficas de nuestro siglo —collage y montaje—, o bien la grabación sonora o de video, así como los recursos de la tecnología avanzada conjugándolos con la escritura de la palabra."⁴⁵

Desde la primera bienal se planteó como objetivos el promover y difundir las tareas de investigación, autorreflexión y producción de trabajos que vinculen a los artistas visuales y plásticos con aquellos que cultivan la palabra escrita.

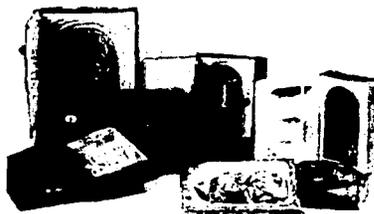


Fig. 12. Mario Torres, *Libros objeto*, 1991 (César Espinosa, *Signos carrosivos*, p.65)

1.3.2. EL LIBRO OBJETO

Las catalogaciones de libro objeto y libro de artista pueden originar confusiones, ya que ambos poseen características similares, por ello es necesario esclarecer cuáles son las que los diferencian.

El libro objeto, como su nombre lo indica, incluso antes de que podamos concebirlo como libro se nos presenta como objeto, es decir, tiene acentuada su dimensión como objeto espacial y matérico. Es justamente su apariencia exterior —de carácter escultural o pictórica—, la que nos ayudará a reconocer a un libro objeto de un libro de artista. Generalmente, el libro objeto enfatiza el material con el cual está hecho —un papel diferente u otro material diferente al papel—, el cual invita al espectador a tener una experiencia más de tacto con el objeto; el objeto se deja sentir. De esta manera, como se impone su presencia física se aminora la atención con respecto a su contenido informativo.

Dado que realizar un libro objeto implica la creación de éste como objeto, generalmente se realiza sólo uno y no más; es decir, que hablamos de un libro único en contraposición con el objeto seriado o el libro seriado. Entonces, podemos asegurar, que otra característica que distingue al libro objeto del libro de artista es precisamente esa: que el libro objeto es por lo general único, mientras que del libro de artista pueden realizarse libros en serie (aunque quizá no sean idénticos, sino muy similares).

1.3.3. EL LIBRO HÍBRIDO

No podemos dividir categóricamente al libro sólo en libro de artista o libro objeto, sin pensar que existan libros alternativos que pueden poseer características de ambos tipos de libro, por ello también estoy de acuerdo con Moeglin-Delcroix en hacer otra clasificación: el libro híbrido.

Moeglin-Delcroix ejemplifica con un libro de Kebin Osborn a este tipo de libro: "En un primer vistazo, se presenta sin duda como un libro de artista del cual retoma algunas de sus características; es decir: efecto de secuencia, gracias a lo cual se siguen una tras otras las perspectivas arquitectónicas que presenta el volumen, impresión en offset y precio relativamente moderado. Sin embargo, paralelamente varios otros aspectos tienden a acercarlo al libro objeto: el formato trapezoide de sus páginas, la longitud del material que permite desplegar la encuadernación en acordeón y, sobre todo, la diversidad de las posiciones en las cuales puede ser presentado (acostado o parado, doblado o desplegado, en círculo o en estrella). Tal ambivalencia suscita el problema de saber qué es lo que hace que un libro sea un libro, es decir, hasta dónde sigue siendo un libro y a partir de cuándo se transforma en un 'objeto'.⁴⁶

1.4. CONCLUSIONES

El libro alternativo no es meramente una experiencia vivida y sentida por su propio autor, corresponde también, como cualquier otra obra de arte, a una experiencia para el espectador o el lector.

El libro de artista tuvo su mayor auge en los años sesenta, debido a que surgió como una alternativa de difusión del arte, diferente a las que ofrecían las galerías y las casa editoriales; permitía expresarse por un medio económico y llegar aun gran número de manos.

El libro alternativo es una provocación, una incitación para la persona que está frente a él, y la invita a que se le aproxime y lo recorra, no sólo con la vista sino con todos los demás sentidos que cada libro propone. Todos los libros alternativos son distintos, y es por ello que la lectura de cada uno es también distinta. Inclusive un mismo libro puede tener diversas lecturas dependiendo de la interacción que ponga en juego con cada lector o espectador.

Al parecer las palabras libro objeto, libro alternativo y libro de artista circulan cada día más; ya no nos resultan tan ajenas, pues su divulgación se ha incrementado. Su aceptación como otro medio artístico les ha abierto las puertas en las galerías y museos. En México, asimismo, se organizan concursos de libro objeto, como el Primer Concurso de Libro Objeto Para Niños y Jóvenes, organizado por el Consejo Nacional para el Fomento Editorial (CONAFE) en 1996. Una de las exposiciones sobre libros de artista más importante ha sido la organizada por el Museo de Arte de Nueva York, titulada *A Century of Artists' Books* y realizada en 1994-1995, la cual incluía libros de artistas como Picasso,

Matisse, Rouault, Braque, Malevich, Gauguin, Duchamp, Kandinsky, Edward Ruscha, Dieter Roth, etcétera. Otra exposición que también realizó una muestra de los libros de artista más representativos realizados de 1860-1960 fue *The Artist and the Book, 1860-1960 in Western Europe and the United States* en el Museum of Fine Arts de Boston, en 1961.

Cabe mencionar, así también, la colaboración que ha venido realizando el Seminario de Tesis sobre Libro Alternativo de La Escuela Nacional de Artes Plásticas para el ensanchamiento de caminos dentro de la producción de libros alternativos. Este capítulo, en fin, esta tesis no tendría ningún sentido sin la presencia de su soporte artístico: el libro alternativo. Por último, lo único que deseo es que mi libro híbrido (que tiene características de libro objeto y de libro de artista) sea lo suficientemente atractivo o seductor como para provocar y suscitar nuevas vivencias perceptivas y de reflexión en el espectador.

- ¹ Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, 1995, p. 33.
- ² *Ibid.*, p. 101.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ *Ibid.*, p. 33.
- ⁵ *Ibid.*, p. 17.
- ⁶ Vid. Raúl Renán, *Los otros libros*, 1988, p. 18.
- ⁷ La vitela era una piel de ternera debidamente preparada para recibir los trazos y colores de un pintor o las líneas de la escritura.
- ⁸ Raúl Renán, *op. cit.*, pp. 17-18.
- ⁹ Roberto Zavala Ruiz, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁰ Cfr. Ma. Teresa Bosque Lastra, *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*, 1981, p. 13.
- ¹¹ César Espinosa, "Los signos corrosivos: por una escritura liberadora", en *Signos corrosivos*, 1987, pp. 11-12.
- ¹² Hipólito Escolar, *De la escritura al libro*, 1976, p. 14.
- ¹³ Vid. Federico Carlos Sáinz de Robles, *Diccionario de la literatura*, 1982, p. 956.
- ¹⁴ Hipólito Escolar, *op. cit.*, p. 15.
- ¹⁵ Según las últimas investigaciones en México (Yuri Norozob), en los escritos mayas y mixtecos había signos ideográficos y fonéticos.
- ¹⁶ Federico Carlos Sáinz de Robles, *op. cit.*, p. 680.
- ¹⁷ El papiro fue utilizado antes que el papel y estaba hecho con tiras laminadas de caña de papiro.
- ¹⁸ Vid. Hipólito Escolar, *op. cit.*, pp. 51-55.
- ¹⁹ Agustín Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, 1971, p. 113.
- ²⁰ Vid. Jusan Iguiniz, *El libro*, 1946, pp. 33-83.
- ²¹ Graciela Kartofel y Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo*, 1992, p. 93.
- ²² John Baldessari, *Fable*, 1977, citado por Joan Lyons, *Artists' Books*, p. 118.
- ²³ Robert Atkins, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, 1990, pp. 48-49.
- ²⁴ Roland Barthes, "Las láminas de la Enciclopedia", *El Alcaraván*, vol. 5, no. 18, 1994, p. 15.
- ²⁵ Cfr. Juan B. Iguiniz, *El libro. Epitome de bibliología*, 1946, pp. 33-55.
- ²⁶ Hipólito Escolar, *op. cit.*, p. 83.
- ²⁷ Leticia Miranda, "Sobre el origen de las publicaciones", *Editoriales alternativas*, 1984.
- ²⁸ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 1990, pp. 26-38.
- ²⁹ Vid. Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, 1985.
- ³⁰ Vid. Joan Lyons, *op. cit.*, 1987, p. 7.
- ³¹ Graciela Kartofel y Manuel Marín, *op. cit.*, 1992, p. 28.
- ³² Vid. Raúl Renán, *op. cit.*, pp. 14-16.
- ³³ Ehremberg explica cómo realizar un mimeógrafo. Vid. Raúl Renán, *op. cit.*, pp. 23-37.
- ³⁴ Vid. Felipe Ehremberg, "Independent Publishing in Mexico", *Artists' Books*, 1987, pp. 167-173.
- ³⁵ Beatriz Vidal y Fernando Zamora, Catálogo de la exposición colectiva "Al abismo del milenio" del Taller de Producción del Libro Alternativo de la ENAP, Museo Nacional de la Estampa, agosto-octubre 1994.
- ³⁶ Daniel Manzano Aguila, Catálogo de la exposición colectiva "Páginas de imaginaria" del Taller de Producción del Libro Alternativo, Casa Universitaria del Libro, octubre-noviembre 1995.
- ³⁷ Daniel Manzano Aguila, Boletín de prensa "Umbral del objetuario", Taller de Producción del Libro Alternativo ENAP, 1996.
- ³⁸ Keith A. Smith, *Structure of the Visual Book*, 1984, p. 1. (Yo pienso que, hasta cierto punto, había estado consciente de que sólo tomaba el tiempo para acomodar estas impresiones aisladas, y engañándome al pensar que ya las había ordenado. Todas ellas eran fotografías de fotografías que había tomado en el metro y autobuses de transporte. Debía existir una relación con las fotografías, así es que al día siguiente encuaderné *Book One*.)
- ³⁹ Bruno Munari, *¿Cómo nacen los objetos?*, 1983, p. 221.
- ⁴⁰ Ulises Carrión, "The New Art of Making Books", *Artists' Books*, 1987, p. 31.
- ⁴¹ Vid. Ulises Carrión, *op. cit.*, p. 33.
- ⁴² *Ibid.*, p. 36.
- ⁴³ Andrés Athilano, "Segundo Manifiesto/La poesía experimental en Venezuela", en *Revista de la Escuela de Poesía de Caracas*, 1978, pp. 17-19, (apud. César Espinosa, *op. cit.*, p. 12.)
- ⁴⁴ Vid. *Ibid.*, p. 5.
- ⁴⁵ César Espinosa, *Poesía Visual*, 1994, p.3.
- ⁴⁶ Vid. Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, 1985.



2.1. HABLEMOS DEL TIEMPO

Tratar de definir al tiempo implica ya formar —o haber formado— parte de él. Al escribir, aun si pienso en lo que estoy escribiendo o escribiré en la próxima línea, el presente ya no es el presente, el presente se ha transformado en un pasado que fijaré mediante la palabra escrita; y si pienso en lo que acabo de escribir, pierdo también mi presente pensando en el pasado. El límite entre el pasado y el futuro es tan sólo un susurro, un pestañeo. "Se dice que el tiempo es irreversible; esto es suficientemente cierto en el sentido que, como se dice, 'uno no puede hacer que el pasado regrese'. En cierto sentido el pasado es más real, por lo menos más estable, más resistente que el presente. El presente resbala y desaparece como arena entre los dedos."¹

CAPÍTULO 2 EL TIEMPO EN LA OBRA

Pero no estoy aquí para escribir acerca del presente, del pasado y del futuro; o bueno, de alguna manera sí, ya que en ellos existe parte de la realidad, de una realidad temporal que a lo largo de la historia ha sido planteada y estudiada por diferentes disciplinas humanas.

En este capítulo inicio mostrando algunas definiciones acerca de la concepción del tiempo en la física, en la historia y en la filosofía, para poder tener un punto de comparación o simplemente referencial para nuestro análisis posterior del tiempo concebido dentro de las artes: principalmente dentro de las artes plásticas, la literatura y el cine:

Tiempo en la física. "Galileo consideró al tiempo como un factor relevante para analizar el movimiento de los cuerpos físicos... el transcurso del tiempo es relativo a la velocidad del observador. Una estructura compuesta por elementos autónomos o 'cuanta', que se yuxtaponen sin que el contorno de uno coincida rigurosamente con el otro, acaba por hacer imposible que un elemento siga al otro, a no ser que se introduzca al tiempo como un estrato continuo; esto significa que los acontecimientos no serían hechos del tiempo puro."²

Tiempo en la historia. "Todo fenómeno histórico, como todo hecho lingüístico, debería analizarse a la vez en una serie vertical, a lo largo de la dimensión del tiempo (la diacronía) y en una serie horizontal, por referencia al conjunto del que es contemporáneo (sincronía)."³

Tiempo en la filosofía. "En términos estrictamente filosóficos, se pueden distinguir tres concepciones fundamentales: 1) el tiempo como orden mensurable del movimiento; 2) el tiempo como movimiento intuido, y 3) el tiempo como estructura de posibilidades. "Según Kant el espacio y el tiempo no son cosas percibidas sino modos de *percepción*, es decir, medios para dar sentido a las sensaciones. Existen *a priori* porque toda experiencia ordenada los implica y presupone.

"Según Bergson, el tiempo como duración tiene dos características fundamentales: 1) el de la novedad absoluta a cada instante, por lo que es un proceso continuo de creación, y 2) el de conservación infalible e integral de todo el pasado, por lo cual es como una bola de nieve que se agranda continuamente a medida que avanza hacia el futuro."⁴

El estudio del tiempo se ha manifestado en todas las disciplinas humanas —en la física, en la filosofía, en la historia, etcétera—, y por supuesto, también en las artes.

En el arte, el tiempo está implicado como factor externo de la obra: e incluye desde la realización de la obra (el tiempo del autor), el tiempo de los acontecimientos sociales y políticos durante los cuales se haya realizado la obra (el tiempo histórico), hasta el tiempo necesario del público para leer, escuchar, observar y analizar la obra (el tiempo del espectador). Asimismo, el tiempo aparece en la obra como un factor interno, es decir, éste es representado (o relatado) y/o cumple una función dentro de la obra misma, y recibe el nombre de *tiempo representado*.

Según una antigua clasificación de las artes, se considera *artes del tiempo* a la música y la literatura; *artes del espacio* a la pintura, la escultura y la arquitectura; y *artes espacio-temporales* al teatro, a la danza y a sus derivados.⁵ No obstante, esta clasificación resulta un tanto discutible, ya que en el caso de la literatura, por ejemplo, también debemos hablar acerca de un espacio: del espacio gráfico y visual en el que se distribuyen las palabras sobre la hoja de papel; espacio que sirve para crear descansos visuales, para enfatizar ideas dentro del discurso narrativo, etcétera.



Y, asimismo, en el caso de las artes plásticas —artes del espacio— éstas también conllevan un tiempo: toda espacialidad implica ya necesariamente un tiempo —no puede separarse lo uno de lo otro—. En la pintura, la representación de una figura delante de otra puede sugerir un desplazamiento hacia delante o hacia atrás de ella en un espacio, es decir, está descrito un movimiento, que desde luego implica el uso de un tiempo para realizarlo; o incluso aunque simplemente la figura permaneciese allí quieta, inmóvil, el acto de su observación o dimensionamiento, igualmente implicaría un tiempo. "El movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo."⁶

A lo largo de la historia del arte se han puesto en práctica diferentes maneras de representar bidimensionalmente el espacio. Así, una manera de referir que un objeto está antes que otro es colocar los elementos de arriba hacia abajo; leyendo de esta manera, la representación de la perspectiva partiendo de un punto de fuga hace que las imágenes de mayor tamaño sean las que están representadas más cerca, y las más pequeñas sean las más alejadas. Pero, además, por ejemplo, entre más angosto y pequeño se vaya convirtiendo un camino en una pintura, más lejanos estarán los objetos que se hallen al fondo, por lo que, con esta noción de desplazamiento, queda implicada también la idea de un movimiento y, por ende, de un tiempo. El pintor nos ha trasladado así en las dos dimensiones del plano y nos ofrece, con la metáfora de la perspectiva, la ilusión óptica de una dimensión tercera. Luego, para representar un "antes" y un "después" se utilizan, igualmente, direcciones horizontales: derecha / izquierda, fondo / proscenio, etcétera.

En una obra plástica se intuye, se sabe, que existe el espacio a partir de los objetos; éstos están dentro de un sistema de referencias en el cual se les pueden definir cualidades absolutas (pequeño, grande, próximo, arriba, abajo) y determinarlos en estados (erguido, horizontal, transversal, movido). Dentro de este sistema de referencia es posible, asimismo, saber que existe también un tiempo. El tiempo en sí mismo no es nunca representable, pero se representa a través del movimiento y de la transformación de cualquier cuerpo que se mueve. El tiempo es una función de movimiento, y éste a su vez es una función del espacio.

De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar, que la letra, el signo impreso, es también un objeto temporal y espacial, como lo es de igual modo toda imagen representada.

2.2. RELACIONES TEMPORALES EN EL LIBRO

Durante la realización de mi proyecto de tesis —mi libro alternativo— comprobé que el mejor medio que pude escoger para realizar el tratamiento del tiempo en mi obra, era ciertamente un libro, pues éste ya, por sí solo, es una secuencia de espacios y tiempos.

Podemos afirmar que todo libro es un objeto y que como objeto tiene así también un papel significante: en el sentido en que es representante de una época histórica específica, y un regenerador de aromas, de sensaciones, y de sonidos ya perdidos: de recuerdos. Es, entonces, el recuperador de un pasado —supuesto o supuestamente perdido— que revive en nuestro presente. Por su parte, el tiempo, como ya hemos afirmado, es también una categoría de percepción que se manifiesta a través de los objetos, debido a su decoloración, oxidación, etcétera.

El libro, pues, como objeto histórico y material, y como contenedor de palabras e imágenes tiene un vínculo inherente con el tiempo. Es uno de sus principales testigos, y sigue siendo uno de nuestros más poderosos y eficientes lazos de unión con el pasado.

La lectura de un libro es realizada en un espacio físico, en el que hay un transcurrir vital del tiempo en relación con el hombre: son observadas y analizadas las imágenes, así como leídas y meditadas las palabras, las cuales, unidas secuencialmente unas detrás de otras, sirven para recrear mentalmente otras imágenes.

La estructura ortodoxa del libro —organización por páginas seguidas unas de otras— y nuestra forma occidental de leer las imágenes —de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo—, nos predispone a leer linealmente, secuencialmente. En el caso de un texto literario estamos sujetos a leer una historia tal y como fue organizada y escrita por el autor. No obstante, a pesar de que la organización misma del libro —por páginas— y que la estructura narrativa del texto nos marquen una manera de leer, ésta puede romperse si se proponen nuevas opciones de lectura. ¿Qué sucedería si comenzáramos a leer por las páginas de en medio? Quizás no sucedería nada pues el libro puede estar dividido por capítulos, o por cuentos, o por temas. Pero quizás sí, si el azar o la intención del autor o del lector así lo conciben. En estos casos, el lector acrecienta las posibles formas para leer u observar el libro. Es esta una situación distinta, por ejemplo, a lo que ocurre con el cine, ya que una película siempre tendrá una misma lectura secuencial durante el mismo número de minutos, aunque ésta se repita un sinfín de veces.



No obstante, los dos elementos esenciales para crear una lectura del libro son la palabra y la imagen visual bidimensional; es por ello que no resulta gratuito analizar en esta ocasión el vínculo existente entre el tiempo y el discurso narrativo, y el tiempo y las artes plásticas bidimensionales (gráfica, fotografía y pintura).

Existen interrogantes o problemáticas similares y diferentes en cuanto al tiempo en el discurso narrativo, y el tratamiento del elemento tiempo en la pintura y el grabado. Trataremos, pues, aquí, de indicar cuáles son estas analogías y diferencias. Me parece asimismo pertinente tratar de explicar cómo se relaciona el tiempo con el cine, ya que éste abarca simultáneamente texto, imagen y música.

La diferencia más obvia del papel del tiempo dentro de estas artes (literatura y cine, frente a las artes plásticas) es que en el caso de la literatura y el cine (como al igual que en la música) existe una secuencia, una sucesión de acontecimientos percibidos en el tiempo; mientras que, en el caso de las artes plásticas estamos ante una imagen inmóvil y de lectura simultánea; aunque, como veremos más adelante, esa simultaneidad es tan sólo aparente, y también puede crear referencias temporales de un antes y de un después.

2.3. RELACIONES TEMPORALES EN LA OBRA

Hablar del tiempo en el arte no únicamente es hablar del tiempo real, del que percibimos y vivimos en la vida diaria, sino de cómo es éste referido, lo cual no implica necesariamente realizar una representación simbólico-iconográfica del tiempo (una imagen de un reloj de arena o de una serpiente o un dragón que se muerden la cola, etcétera), sino que es también utilizar otro tipo de elementos referenciales: por medio de la narración, de los objetos representados, etcétera.

Ya Manuel Marín,⁷ Umberto Eco y Omar Calabresse⁸ escriben acerca de las relaciones temporales susceptibles de darse en la pintura; no obstante, a diferencia de ellos, modestamente trataré de no limitarme a hablar sólo de la pintura, sino que intentaré abordar algunas cuestiones en cuanto a las relaciones temporales en las artes plásticas, en general, y en la literatura y en el cine, marcando las analogías y diferencias que existen entre ellas. Esta comparación pretende contribuir a comprender mejor las relaciones espacio-temporales que se crean en la lectura del libro —objeto de estudio en esta tesis—, el cual puede abarcar tanto a la palabra escrita como a la imagen plástica.

En su estudio, *El tiempo de la pintura*, Manuel Marín habla acerca del *no tiempo de la obra* refiriéndose a todo aquello, que sin ser tiempo, lo refiere. Y dentro de este marco divide al tiempo en: *el tiempo en la pintura, el tiempo de la pintura y el tiempo por la pintura*.



"El tiempo *en* la pintura es toda reflexión del tiempo que pueda ser contenida en pintura como motivo o tema. Para algunos esto es extrapictórico, ya que no forma par de un lenguaje pictórico en sí."⁹ Para referirse al tiempo extrapictóricamente puede p: tirse de un tema, de una metáfora o alegoría, de historias o narraciones, etcétera.

En el tiempo *de* la pintura "se hace ver al tiempo" a través de la manera en que est estructurados los elementos plásticos. Marín pone un ejemplo de la acción de caminar partir de la cual puede representarse a un hombre caminando —la representación de e instante—, sin embargo, lo que interesa no es la apariencia, sino la "estructura" de u apariencia: la intención y el acto pictórico de tratar de describir un caminar, no a caminante. De la misma manera también puede representarse el movimiento, pero ti tando de representar su simultaneidad, como lo hicieron los cubistas.

Por último, cuando menciona el tiempo *por* la pintura se refiere al transcurso, o mej dicho, a todo el tiempo externo o tiempo real que necesita una obra para ser creada p el artista y, finalmente, mencionando todo el tiempo que se necesita para recorrer percibirla y pensarla.¹⁰

Partiendo de todo lo anterior sintetizo mi propia clasificación del tiempo relacionado c la obra, en: el *tiempo externo* —que se refiere al tiempo de producción y contemplación de obra dentro de una realidad espacio-temporal—, y el *tiempo interno* que se refiere al tiem representado (lo enunciado) y cómo es éste representado (la enunciación).

2.3.1. LOS TIEMPOS EXTERNOS DE LA OBRA

Partiendo de definiciones ya divulgadas por las distintas y más o menos recientes escuelas funcionalistas y estructuralistas, haremos una primera clasificación del *tiempo externo* en un discurso organizado —lo cual es válido también para el cine y para las artes plásticas.

"Los tiempos *externos* con los cuales entra en relación el texto son el *tiempo del escritor*, el *tiempo del lector* y, por fin, el *tiempo histórico* (es decir, el tiempo que constituye el objeto de la historia como ciencia)."¹¹

2.3.1.1. EL TIEMPO DEL AUTOR

Una obra puede manifestar el tiempo que dura la acción de representar. En la literatura el tiempo que ocupó el escritor puede ser leído a través de las notas originales, de los borradores con sus rayones, notas con otro color de tinta y firma del autor; sin embargo, toda esta lectura del proceso temporal de escritura se pierde en la edición de ejemplares de un mismo texto. En este caso el texto no solamente ha pasado por las manos del escritor, sino que además ha sido revisado y modificado por los criterios de un primer corrector de estilo y por los correctores de planas.

Por su parte: "Un cuadro no es sólo lo que se representa en él, es decir, no es solamente su tema. Un cuadro es también, y a veces, sobre todo, una manera de manifestar la individualidad y la subjetividad del artista. Ahora bien, el hecho de que el pintor se manifieste abiertamente en la misma obra subraya la existencia de otra temporalidad: la temporalidad de la pintura."¹²

El nacimiento de una obra se da a partir de una necesidad vital de "ser" del artista a través de su obra, es su manera de existir: el artista plasma en la obra todo lo que él es en ese momento y todo lo que representa su ser en relación con el mundo en ese instante.

"Lo que deja de ser en el artista se transforma en el ser de la obra, y gracias a ello ésta se presentará como un pequeño universo detenido de un espacio y un tiempo determinados. Es esto, en última instancia, lo que elabora el artista con la tela vacía; un universo que es obra, hecho de materia y forma, situado en un espacio y un tiempo. Tiempo en el sentido histórico, aquel que va a referirse al contenido circunstancial de la obra, el mismo que la ubica dentro del marco social y cultural de una época."¹³

Un primer elemento que manifiesta la presencia física y el tiempo del artista es la *firma*. Omar Calabresse habla acerca de cómo son representadas las firmas a través del tiempo: "en el siglo XIV, encontraremos la costumbre de firmarlas en el marco con frases como 'Opus...' y el nombre del pintor en genitivo. Ahora bien, la firma no es sólo el equivalente a la afirmación 'esto lo he hecho yo', o 'esto es mío', es también el testimonio de otro fenómeno, es decir, de la *confirmación de que el trabajo se ha terminado*... A medida que avanzamos en el tiempo, los artistas pasan de una firma externa, a una interna sobre la



Fig. 1. Aquí la firma de James Ensor forma parte de la vestimenta de uno de los personajes que observan la venganza de Hop-Frog. (Sylvia Pandolfi, *Los grabados de James Ensor*.)

pintura; y pasan asimismo del uso impersonal de la letra de molde a la cursiva cortesana, primero, y, después, a la cursiva moderna, a la caligrafía." Se comienza a integrar la firma en la pintura. "Durero subraya su presencia mediante objetos muy pequeños (cartas, banderas) en donde aparece escrito su nombre."¹⁴

El autorretrato: También Durero suele retratarse dentro de su misma obra: "en *La fiesta del Rosario*, Durero se autorretrata, al fondo a la derecha, apoyado en un árbol y sosteniendo un papel donde se ve escrito: 'Exegit quinque mestri spatio Albertus Durer germanus 1506'..." El artista se retrata en abstracto (es decir, en su misma actividad de pintar).

Por ejemplo, escondiendo en el cuadro el ambiente en que el artista está pintando, o el reflejo de en espejo sobre el que, en teoría, trabaja, o de las sombras que no pertenecen a los objetos pintados."¹⁵

En los dibujos de bocetaje para una obra se puede leer todo el seguimiento del proceso creativo del artista hasta llegar a un resultado final. En el grabado, desde las pruebas de autor, copias de autor y tiraje queda la firma del autor y la indicación de la fecha, título y número de tiraje. Es decir, que por medio de la marcación del autor se relea todo el

procedimiento creativo. También por medio de la pincelada el pintor se hace presente. Son muy particulares, por ejemplo, los chorreados y la pincelada rápida de Jackson Pollock, la pincelada gestual de los expresionistas alemanes, las minúsculas pinceladas de los puntillistas, o el preciosismo de las transparencias en los paisajes chinos, etcétera.

Acerca de la pincelada, Osvaldo López Chuhurra nos dice:

"Esos toques, esas pinceladas representan la concreción de una energía que desea manifestarse en la expresión pictórica. Cada golpe de pincel — pincelada— significa un detenerse de esta energía, que se da imperiosamente, sin medida de magnitud, sin noción de tiempo.

"La misma vibración que alimenta la apetencia de expresión del creador debe ser incorporada en la materia pictórica, y ésta se manifestará con mayor o menor fuerza de acuerdo con el artista que la trabaje. La materia resulta entonces el elemento fundamental, un sello de identificación entre el artista y lo más íntimo de su ser; él es energía que vive; es parte de ella y la descarga en cada toque de pincel.

"La pincelada es importante, porque descubre y muestra al artista en el proceso mismo de la creación; porque la creación es siempre proceso, nunca resultado final."¹⁶

Asimismo, en el dibujo infantil es muy evidente la lectura del trazo, pues por medio de las características de éste se puede saber si lo pintó un niño de dos años o de ocho. (En mi libro alternativo me baso en el trazo dibujístico para marcar dos tiempos diferentes: utilizo el trazo de dibujos de cuando era pequeña y mi trazo actual uniéndolos en una misma imagen.)

2.3.1.2 EL TIEMPO DEL ESPECTADOR

El espectador —el observador o lector— es un descifrador, un intérprete, es quien crea un discurso a partir de la obra.

En el texto escrito, el lector tiene la posibilidad de leer a la velocidad y durante el tiempo que él desee. El espectador cinematográfico está ante un relato que sostiene un discurso condicionado por una temporalidad propia; en cambio, el lector del texto literario tiene una labor de decodificación temporal: puede leer y releer, y anticipar los tiempos, de adelantar la lectura.

En este sentido, el enunciado fílmico da al espectador un tiempo que debe vivir forzosamente: "el espectador cinematográfico se inserta en un universo temporal preconstituido y heterodirigido, que se caracteriza tanto por su simple 'diferencia' respecto al universo referido-representado, como por su densidad totalizadora y, sobre todo, por su necesidad y no alterabilidad respecto a la operación de la lectura."¹⁷

Así, el espectador no puede alterar el tiempo recibido por una imagen fílmica dada, pues llega a serle externa; pero a cambio de ello, la imagen llega a ser suya casi de inmediato, al momento en que se despliega su actividad receptiva. Ante una obra fílmica, en lo que se refiere al aspecto perceptivo del espectador se encuentra siempre atado a una "monovisión" impuesta. Dentro de la sala de cine, el espectador está subordinado a la elección preordenada de puntos de vista dados por la filmación. Una película no es un objeto de contemplación similar a un texto escrito o una pintura, en el sentido de que no permite observar el objeto o alguna parte de su composición durante el tiempo que nos plazca, sino que los objetos son dinámicos y las acciones siempre ocurren en un mismo y determinado número de minutos.

En el cine el espectador tiene un conocimiento vivencial e inmediato sobre las acciones representadas y sus resultados: "El tiempo que el espectador 'conoce' coincide con el tiempo de la mediación cognoscitiva y con el tiempo de su acto de conocimiento. El tiempo del mundo representado se brinda al conocimiento del espectador a través de una analogía que es repetición y que permite su apropiación inmediata, casi la misma que el espectador habría experimentado si realmente hubiese estado presente en ese mundo".¹⁸

A diferencia del espectador cinematográfico y del lector, el espectador de una pintura o de un grabado ocupa un espacio físico, poseyéndolo y moviéndose dentro de él. En la medida en que el espectador de la obra plástica se mueva cambiará su punto de vista, así como sus puntos de referencia. El espectador se mueve y forma parte de la obra, él altera el espacio y éste altera su forma de percepción: se siente pequeño ante un mural o puede intervenir activamente en la obra como pudiera ser ante un cuadro de perspectiva poliangular.



Fig. 2. Siqueiros, *Las calabazas* (Xavier Moyesén, *Siqueiros. Pintura de caballete.*)

En la literatura la palabra ofrece al lector la capacidad de suscitar una imagen mental, creándose así un tiempo de silencio para el lector durante el cual recrea imágenes y las analiza.

"Hay dos tipos de silencio en el orden literario. En primer lugar, el que corresponde para oír la melodía interior; el que permite apreciar, por ejemplo los valores musicales de una poesía aun leyéndola silenciosamente, puesto que de algún modo resuena en nosotros.

"Hay también un segundo tipo de silencio: el de las imágenes suscitadas, el de los fantasmas evocados por la palabra impresa; el silencio en el cual a través del signo, el poeta o narrador reconstruyen el lugar donde pasa algo, caracterizan una criatura, colorean una emoción.

"Es el silencio de la recreación mental el que marca la 'distancia interior'; el que faculta mediante el estímulo visual del signo impreso suscitador de imágenes, recomponer lo compuesto por el creador. Recomposición que, desde luego, cada lector efectúa de acuerdo con su idiosincrasia y cultura.¹⁹



Hablamos pues de esa recreación mental a partir de un signo visual, o en el caso de la pintura, a través de una imagen visual. Estamos tocando, entonces, el tiempo del espectador, en el cual recrea o analiza la imagen de acuerdo con su experiencia muy personal.

Entonces, podemos decir que el texto literario y la pintura son objetos de *contemplación*, mientras que el cine es un aparato que produce tiempo: "El tiempo del film no es un objeto de contemplación, como lo es el relato escrito o cualquier texto literario; la contemplación implica ya de por sí una salida del tiempo, la posibilidad de una visión sincrónicamente totalizadora, que la rígida sucesión del film no permite, a riesgo de desvincularse de su lectura, de la descodificación de su diégesis."²⁰

2.3.2. LOS TIEMPOS INTERNOS DE LA OBRA (LO ENUNCIADO Y LA ENUNCIACIÓN)

"Los problemas de temporalidad que se plantean en el interior de un discurso organizado son: el *tiempo de la historia* (o tiempo de la ficción, o tiempo narrado, o representado), temporalidad propia del universo evocado; el *tiempo de la escritura* (o de la narración, o relatante), tiempo ligado al proceso de enunciación, igualmente presente en el interior del texto."²¹

Entonces los tiempos internos son: el *tiempo enunciado*, es decir, el de la historia narrada; y el *tiempo de la enunciación*, o sea, el que implica la lectura de la narración misma. Aplicado esto a la pintura, el *tiempo enunciado* nos lo daría el tema, mientras que el *tiempo de la enunciación* se manifestaría mediante la disposición de lo representado dentro de la pintura misma.

La correspondencia entre ambas dimensiones temporales (lo enunciado o la historia y la enunciación) pueden o no coincidir; esto determina que existan: a) coincidencias entre el tiempo de la enunciación y el tiempo enunciado, y b) *anisocronías* o falta de correspondencia entre el tiempo enunciado y el tiempo de la enunciación:

a) Coincidencia entre el tiempo de la enunciación y tiempo enunciado

"Cuando existe esta coincidencia entre ambos tiempos estamos ante una auténtica reproducción, un auténtico registro pasivo del tiempo real que puede ser recuperado en su totalidad... En el cine puede ser considerado como su imagen especular, el otro idéntico y siempre reformulable, la estatua animada y vital. En la transformación de la realidad en imágenes dinámicas pueden verificarse alteraciones temporales (algunas son objetivamente impresas sobre la cinta, otras son referencias al efecto perceptivo del espectador de la imagen), a pesar de la ausencia de intervenciones 'externas' destinadas a la constitución de temporalidades autónomas.

"Esta coincidencia nos da, en resumen, en razón de una acendrada similitud, la pura posibilidad lógica del tiempo real.²²

Tanto en la literatura como en el cine y las artes plásticas, es posible que se realice esta coincidencia con el tiempo real, pues el artista tiene la libertad de tomar de la realidad lo que desee. Tarkovski le llama "imprimir el tiempo" precisamente a esta posibilidad de



reproducir en la pantalla (cuantas veces se desee) lo hechos de la vida que transcurren en el tiempo; ello es una manera de "eternizar el tiempo". Quizá por esta razón sea que una persona acude normalmente al cine: por el afán de conquistar o reconquistar el tiempo pasado, perdido o incluso el aún no vivido.

Otro ejemplo de un uso destacado del tiempo son las películas de Andy Warhol *Sleep* (1963-64) y *Empire* (1964), en las cuales existe una búsqueda de la relación entre cine y realidad, y sobre la experiencia perceptiva del espectador. En ellas, existe también la posibilidad lógica de observar el natural transcurrir del tiempo, pues fueron realizadas mediante una toma fija, sin movimientos de cámara, por un largo número de horas.

En la literatura esta equiparación del tiempo relatado con el de la realidad se presenta por medio de los monólogos interiores, que tratan de reproducir en un tiempo lógico el pensamiento silencioso que el personaje realiza para sí; o por medio del diálogo que recrea una conversación en un transcurso de tiempo casi idéntico al de la realidad.

Dentro de las artes plásticas la fotografía es el medio más recurrente para recrear la instantaneidad. Pero en la pintura y el grabado la representación por medio de la inmovilidad busca también captar el momento máximo de acción, de tensión o de estados de duraciones infinitas. Mas, por otra parte, muchas pinturas y grabados son representaciones o narraciones, de historias o relatos ya conocidos (como los de la Biblia u otras historias mitológicas), que con todo al contemplarlas nos llevan a identificar el momento o instante preciso al que la historia se refiere. Al no sólo hacer el reconocimiento de esa escena en específico, sino que también mentalmente ver sucesos anteriores y prever el desenlace de la historia, podemos juzgar si existe una coincidencia entre lo enunciado y su enunciación.

Fig. 3. Lucas, *Summer Evening*,
Representación
cronológica. (Carl Zigrosser,
The Book of Fine Prints.)



Otro tipo de coincidencias temporales recurrentes son: a) las representaciones casi instantáneas, producto de una batalla, de un incendio o de una tormenta (recordemos que la búsqueda del instante fue uno de los temas favoritos del impresionismo); b) la representación de un instante expresivo gestual (como lo hacen los expresionistas alemanes), y c) la representación cronológica, es decir, las escenas que pretenden situarnos frente a determinada hora del día (amaneceres, atardeceres, etcétera) o en una particular época del año. En estos cuadros además remiten a actividades situacionales de los personajes, para representar

escenas de caza o de amor. Los paisajes sirven también para suscitar sensaciones de pasión o emociones, o para experimentar las impresiones de la luz, temperatura, etcétera. Si bien, al retomar un momento cotidiano (recuérdese *Un domingo en la Alameda*) se puede trascender por medio de una pintura o de un grabado.



Fig. 4. Munch, *El grito*. Representación de un
instante. (Carl Zigrosser, *The Book of Fine Prints.*)



Fig. 5. Hokusai, *La ola*. Representación de un instante. (Carl Zigrosser, *The Book of Fine Prints*.)

Fig. 6. Hiroshigue, *El puente de Ohashi*. Representación cronológica. (Carl Zigrosser, *The Book of Fine Prints*.)

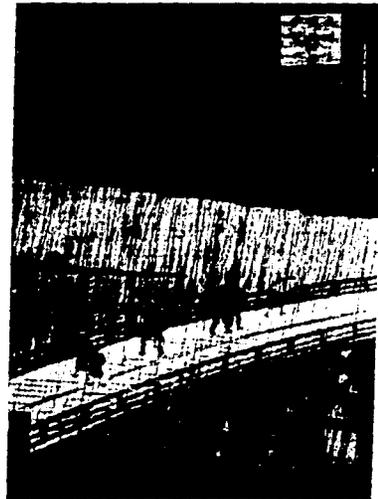


Fig. 7. Durero, *Cain slaying Abel*. Representación de un instante. (Karl-Adolf Unappe, *Dürer. The complete Engravings, Etchings and Woodcuts*.)



b) Anisocronías o falta de correspondencia entre el tiempo enunciado y el tiempo de la enunciación

"Estas faltas de correspondencia han sido estudiadas por Gerard Genette, quien las denomina *anisocronías* y las ordena en tres clases: pausa (expansión mayor del tiempo de la historia, inferible a partir del discurso), elipsis (supresión del tiempo de la historia, inferible a partir del discurso), resumen (comprensión del tiempo de la historia, dentro del tiempo —mayor— del discurso). La alternancia entre los distintos tipos de anisocronía produce variaciones del ritmo interior del discurso, semantizables como elementos formales que acentúan el significado de los elementos semánticos, ya sea por analogía o por contraste."²³

La sucesión temporal en el cine y en la literatura es representada linealmente, es decir, un acontecimiento irá detrás de otro. Pero esto no significa que siempre deba narrarse la historia como sucedió, mediante un esquema 1, 2, 3; sino que puede ser narrada con un esquema narrativo 3, 2, 1 ó 1, 3, 2. Si bien los sucesos o acontecimientos siempre habrán de estar involucrados unos con otros; mediante una relación de causa efecto: 1 y 2 serán siempre la causa de 3.

En el cine la acción del filme tiene una temporalidad propia, diferente de la realidad significada, debido a aceleraciones o transformaciones rítmicas, o por efectos de montaje.

Cuando no hay igualdad cuantitativa entre la enunciación y lo enunciado existe una condensación de los tiempos por lo que se acelera la velocidad.

En el cine, al igual que en la literatura, se utiliza la elipsis²⁴ temporal en pro de la economía diegética (evolutiva) de la historia.²⁵ Pero en la pintura, en ocasiones también se suprimen escenas y sólo se reúnen las escenas más significativas en una sucesión temporal que puede representarse a manera de comic, por medio de dípticos y polípticos, en los cuales la lectura se hará siguiendo una tradición alfabética occidental, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo; sin embargo, esta lectura puede variar, dependiendo de la composición o de la importancia de las imágenes identificables. En un cuadro figurativo narrativo es importante la identificación de imágenes, pues los personajes deben de ser reconocibles para saber que se trata realmente de ellos, por ello se repiten los personajes las veces que sean necesarias.

2.3.3. EL TIEMPO LINEAL, EL TIEMPO SIMULTÁNEO, EL TIEMPO CÍCLICO Y EL TIEMPO ETERNIZADO

Retomé la manera de clasificar al tiempo en la narración literaria la cual depende de un esquema narrativo. Esta clasificación también es aplicable para el tipo de representación temporal en las artes plásticas, por lo que en el siguiente capítulo haré uso de ella para clasificar las representaciones temporales en mi libro *Jirones*, de la siguiente manera:

a) El tiempo lineal:

Acostumbrados ya a una tradición alfabética occidental, la lectura de un libro la realizamos de izquierda a derecha. Esta lectura también es utilizada en las artes plásticas: se puede narrar una historia por escenas o por recuadros, no obstante, cuando estos recuadros no son de igual tamaño y dispuestos horizontalmente, la lectura de los paneles varía.



Fig. 8. Adoración de la Majestad Domini por los 24 ancianos. Apocalipsis Lambeth, inglés, finales del siglo XIII. Aquí la primera lectura que se realiza es la del recuadro central. (Otto Pacht, La miniatura medieval.)

Desde la Edad Media en adelante, la manera más obvia para contar una historia es trabajar como si se dibujaran historietas, por recuadros, y escenificar la narración en distintos episodios de relevancia. Los temas son relatos: historias mitológicas, bíblicas o de los santos.



En nuestra percepción cotidiana estamos acostumbrados a pensar en el movimiento como algo continuo. Un cuerpo en movimiento se desplaza con continuidad de un lugar a otro, aunque sea irregularmente. El artista, por su parte, piensa en el movimiento como en un fenómeno discontinuo, como una serie de estados sucesivos.

En los grabados de metamorfosis de Escher, se representa una sucesión o desarrollo de movimientos en la figuras. Así, de una manera lineal, progresiva el pez se irá transformando hasta convertirse en ave.

Fig. 9. Escenas del Génesis, Biblia de Moutier-Grandval, hacia 840. Se repiten los personajes en cada recuadro para que sean identificables. (Otto Pacht, *La miniatura medieval*.)

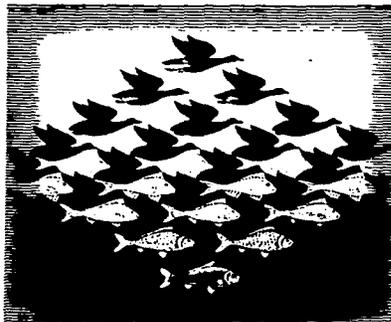


Fig. 10. Escher, *Aire y agua*, 1938. (Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*.)

b) El tiempo simultáneo:

En un mismo espacio o escenario pueden desarrollarse dos o más momentos narrativos, simultáneamente.

"El tener dos representaciones de un mismo objeto físicamente aparentemente habla de lo 'sucesivo', pero también habla de lo 'simultáneo'. Como anticipo puede decirse que, en cualquier caso, se habla de tiempo.

"Entre otras cosas, los cubistas, a diferencia de los futuristas, pintan lo simultáneo. No buscan la descripción de un movimiento por medio de una forma generada por éste, sino sobrepusieron el ente moviente y conocido, no como ente cambiante... Simultáneo es *La Cocinera* de Verner, *Mujer llorando* de Picasso o todas las cosas que se ven en *El triunfo de la muerte* de Bruegel"²⁶

En el cubismo se representan diferentes ángulos de un objeto al mismo tiempo, con lo que se habla de la movilidad del espectador.

Fig. 11. Ensor, *La batalla de las espuelas de oro*, 1905. Representación simultánea. (Sylvia Pandolfi, *Los grabados de James Ensor*.)



Fig.12. Picasso, *Retrato de Fernande*, 1909. (Josep Palau i. Fabre, *Picasso*.)

c) El tiempo cíclico:

"La mayoría de los pueblos antiguos creían que el tiempo era de carácter cíclico. En una civilización tras otra, nos encontramos con mitos que anuncian la destrucción del mundo, después de lo cual habrá una nueva creación que dará origen a un nuevo ciclo. La idea de un tiempo cíclico precede quizá, dentro del mito, a la de un tiempo lineal."²⁷

Estamos regidos ciclos naturales: día-noche; primavera-verano-otoño-invierno. En este sentido, a través de un paisaje se puede representar este tipo de ciclos; no obstante que no se representen de facto nuestra educación para leerlos nos permite intuir que un cuadro forma parte de alguno de ellos, pues naturalmente podemos intuir tanto el cuadro que lo antecede y el que lo precede.



Fig. 13. Escher, *Reptiles*, 1939. (Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher.*)

Nuevamente remito a los grabados de Escher, ya que en ellos sí se representan los ciclos con estructuras circulares. En *Reptiles* los personajes entran y salen de un "mundo real" a la vez que representan uno ficticio. Entran-salen-entran-salen, en un ciclo sin fin, por lo que también podemos hablar de que existe allí un tiempo eternizado.

Fig. 14. Escher, *La cinta de Moebio II*, 1963.
(Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*.)

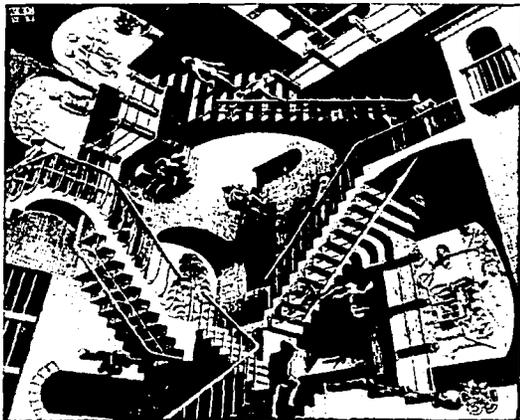


Fig. 15. Escher, *Relatividad*, 1953. (Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*.)



d) El tiempo eternizado:

La esencia propia de una figura representada es que siempre será la misma. La figura no se borrará del cuadro, siempre mantendrá la misma posición, y perdurará con el mismo color (esto sin tomar en cuenta los deterioros propios causados por los agentes ambientales). No obstante, ya hemos visto que a pesar de que la figura es inmóvil se puede leer un movimiento en ella: un tiempo.

La historia de la inmovilidad está sustentada, por ejemplo, en el sentido de lo sagrado, propio del arte Bizantino, mediante sus figuras perfectamente estáticas y hieráticas. Estas son imágenes de una devoción, imágenes de santos, que tratan de evocar el sentido de la eternidad.

Esta inmovilidad, intemporalidad o eternidad se puede hallar también en los rostros con miradas ausentes, en las naturalezas muertas (o en figuras humanas o de animales que muestren ausencia de vida en movimiento) y en algunos paisajes.

Así, los paisajes desolados de Chirico crean una concepción duradera del tiempo, expresada mediante la aparición de ruinas clásicas.

Fig. 16. Chirico, *Las delicias del poeta*, 1913. (Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*.)

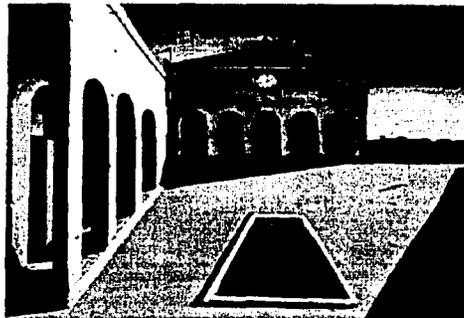


Fig. 17. Chirico, *Enigma de la hora*, 1911. (Olga Sáenz, *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*.)

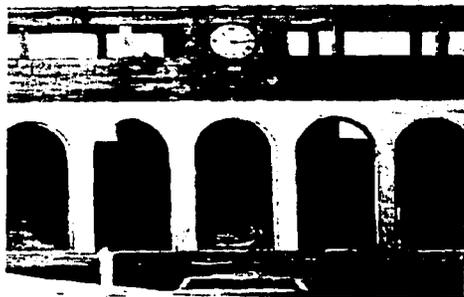


Fig. 18. Piranesi, *The Baths of Titus*. (Carl Ziegrosser, *The Book of Fine Arts*.)



2.4. CONCLUSIONES

Podemos decir que el tiempo relacionado con las artes —la literatura y las artes plásticas— se presenta ante nosotros como un tiempo real durante la creación de la obra y al momento de la lectura de la misma; pero que, al mismo tiempo, el tiempo se nos representa temática y metafóricamente dentro de la estructura meramente plástica.

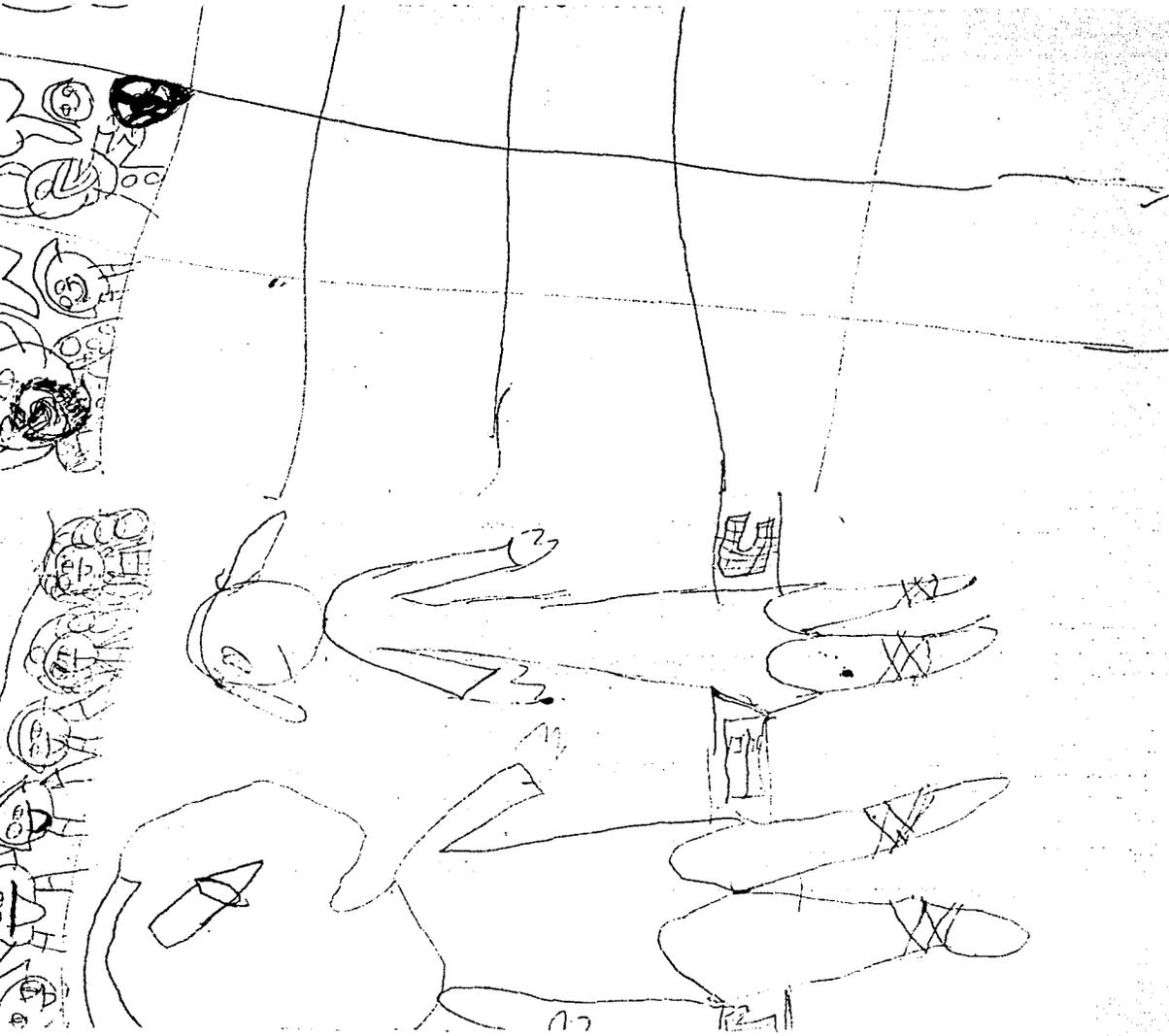
La lectura del libro alternativo —como de toda obra artística— tendrá el mismo vínculo temporal espectador-obra. Por medio de la obra, el lector percibirá diversas formas de representar el tiempo, y hallará nuevos y diferentes caminos al ir leyendo u observando el libro: el libro definido como una secuencia de espacios, y cada una de sus hojas como un espacio y un momento particular.

Dentro de una obra artística existe un tema o una historia (lo enunciado) que ha de ser narrado o representado de diferentes maneras (la enunciación). Puede ser que coincidan el tiempo de lo enunciado y el tiempo de la enunciación; si es así, en las artes plásticas esta correspondencia puede ser representada por imágenes instantáneas, de un instante expresivo o de imágenes cronológicas (paisajes).

De aquí en adelante, retomo las categorías de tiempo lineal, tiempo simultáneo, tiempo cíclico y tiempo eternizado, provenientes del ámbito literario y las aplico para ejemplificar cómo se pueden representar también dentro de las artes plásticas.



- ¹ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, 1993, p. 61.
- ² Samuel Gordon et al., *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, 1989, p. 18.
- ³ Jean Chesneaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, 1981, pp. 74-75.
- ⁴ Samuel Gordon et al., *op. cit.*, pp. 15-16.
- ⁵ Vid. Raúl H. Castagnino, *Tiempo y expresión literaria*, 1967, p. 14.
- ⁶ Jorge Luis Borges, *Prosa completa 2. Historia de la eternidad*, 1985, p. 13.
- ⁷ Vid. Manuel Marín, *El tiempo de la pintura*, 1996.
- ⁸ Vid. Umberto Eco y Omar Calabresse, *El tiempo en la pintura*, 1987.
- ⁹ Manuel Marín, *op. cit.*, p. 10.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 1974, p. 359.
- ¹² Umberto Eco y Omar Calabresse, *op. cit.*, p. 38.
- ¹³ Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, 1970, p. 19.
- ¹⁴ Umberto Eco y Omar Calabresse, *op. cit.*, pp. 39-40.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ Osvaldo López Chuhurra, *op. cit.*, pp. 26-27.
- ¹⁷ Gianfranco Bettetini, *Tiempo en la expresión cinematográfica*, 1984, p. 23.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 59.
- ¹⁹ Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, pp. 21-22.
- ²⁰ Gianfranco Bettetini, *op. cit.*, p. 32.
- ²¹ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *op. cit.*, p. 359.
- ²² Gianfranco Bettetini, *op. cit.*, pp. 38-40.
- ²³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 1992, p. 479.
- ²⁴ Elipsis: En retórica: Figura que omite uno o varios términos para condensar la significación sobre aquellos que subsisten. En narratología y cine: Se dice del espacio de tiempo que se suprime en los cambios de planos o de secuencias.
- ²⁵ Cfr. Gianfranco Bettetini, *op. cit.*, p. 55.
- ²⁶ Manuel Marín, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁷ Samuel Gordon, *op. cit.*, p. 12.



3.1. "UN MOMENTITO"

— *Un momentito. Ahorita comenzamos este capítulo.*

— *Si ya oí ya dije que al ratito comienzo. (Y así pasaron 1 hora, 2 horas, y hasta más, y aún no comenzamos el capítulo.)*

CAPÍTULO 3 EL LIBRO HÍBRIDO

Bueno, pues comencemos de una buena vez: el tiempo objetivo, refiriéndonos al tiempo del reloj, es decir, la duración de los minutos y de las horas siempre es el mismo; sin embargo, la percepción que se tiene de este tiempo varía de una persona a otra. En este sentido, los mexicanos perciben el tiempo de tal manera que piensan que pasa más lentamente para ellos que para los de otras nacionalidades; es por ello que "el momentito" o el "ratito" se pueden extender por minutos o hasta por horas. Esta particular manera *pasiva* de concebir el tiempo es un ejemplo de una estimación subjetiva del tiempo en el hombre.

"La estimación subjetiva de la duración depende del número de cambios percibidos y que han quedado en la memoria en el momento de la estimación: la duración se infla o se vacía según las posibilidades de la memoria.

"...un periodo de tiempo (de reloj) ocupado en actividades absorbentes o lleno de acontecimientos interesantes, parece transcurrir rápidamente, mientras que las tareas repetitivas o tediosas alargan el tiempo. Pero vistas retrospectivamente las cosas se invierten, y opera la regla señalada por Freisse: el tiempo gastado en tareas alegres y atractivas, al recordarlo, parece extendido y muy largo; en contraste los intervalos monótonos y vacíos son recordados como periodos compactos y breves."

En ocasiones el tiempo del reloj transcurre con lentitud, comparado con la gran velocidad con que corren los pensamientos nostálgicos: el tiempo de la memoria. "Bergson descubrió el 'tiempo vivido', la 'duración' personal, heterogénea, distinta en cada persona. Para Bergson la duración es también aquello que dura gracias a la memoria."²

Es justamente por medio de la memoria que se puede recuperar un pasado, revivir una ausencia: "La actitud ante el tiempo depende, además, de las experiencias muy vivaces, el curso de tiempo parece ser más rápido y más lento cuando se está aburrido. Cuando el tiempo parece detenerse, el individuo escapa hacia una época más plena del pasado o forja esperanzas para el futuro."³

Y es esta manera de revivir el pasado a través de los recuerdos a lo que llamo tiempo

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

subjetivo. Esta actitud nostálgica de recordar, de recrear momentos pasados, de pensarlos detalladamente o aceleradamente, es la que retomo para la elaboración de mi libro *Jirones*. En éste retomo fragmentos del pasado, partiendo de imágenes de antiguas fotografías familiares, de mis dibujos infantiles, e inclusive de las canciones que escuchaba en mi infancia. No puedo separarme de mi etapa infantil, pues es precisamente en ella donde encuentro las respuestas o las pistas respecto a ciertas actitudes o maneras de ser o de "estar" en mi presente, ambos estadios son inseparables: causa-efecto, presente-pasado.

"El vínculo entre causa y efecto, esto es, la transición de un estado a otro, es también la forma en que el tiempo existe, el medio a través del cual se materializa en la vida cotidiana. (...) Dado un efecto, constantemente regresamos hacia su origen, hacia sus causas; en otras palabras, se puede decir que regresamos el tiempo por medio de la conciencia. La causa y el efecto pueden, en un sentido moral, ser ligados retroactivamente, y una persona, entonces, regresa a su pasado."⁴

Al estar escogiendo las canciones infantiles que incluiría en mi libro pensé en cuál sería la manera en que una persona mayor puede escribir una canción dirigida hacia los niños y —como era lógico—, concluí que para ello se debía precisamente remontar a la infancia y tratar de recordarse, y de pensarse o de pensar como un niño. Sólo así es posible compartir o transmitir las inquietudes infantiles. Y así lo escribió Francisco Gabilondo Soler "Cri-Cri": "Pero todo eso que narro en mis canciones fue verídico, existió. Por ejemplo, la muñeca fea vivía en el desván, arrumbada, era una muñeca de trapo

rellena de aserrín que seguro fue de alguna de mis tías. Y los ratones iban y venían por el lugar y la escoba y el recogedor viejos también formaban parte de este sitio.⁵⁵

Lo anterior nos lleva a afirmar que: mediante la memoria el pasado está permanentemente en uno.

"Un ser carente de memoria no tendría conciencia, no podría pensar ni sentir, sería, justamente, lo que Leibniz llamaba *mens instantanea*. (...) sabemos que sin la memoria no tendríamos sentido ni de lo que ahora sucede ni barruntaríamos lo que el futuro puede ser. En cierto sentido, y socráticamente, hay que decirlo: pensar es recordar y, acercarnos a Bergson, también hay que decirlo, sin la memoria, sin lo que la duración dura y perdura, no habría presencia.

"Lo que llamamos pasado —nuestro pasado humano— es memoria y es memoria *ahora*, un *ahora* duradero en el cual se mezclan recuerdos y esperanzas o expectativas. No es otra cosa que la presencia. (...) Los recuerdos son variadamente presencias; la memoria, dinámica, se nos da en este barco en que estamos, hecho de continuados "ahora". El recuerdo *está* en mí, me es presencia, y esto es verdad sin negar que si el ahora es atención o puede ser atención, lo es o puede ser también porque recordamos y memorizamos.⁵⁶

Podemos concluir, entonces, que a diferencia del tiempo objetivo (el del reloj) se nos presenta también un tiempo subjetivo, el cual depende de nuestra particular forma de percibir o de recordar el pasado. Por medio de la memoria es que se vive, en un "ahora", el pasado. En este capítulo me ocuparé de mostrar cómo es posible que se den algunas formas de tiempo subjetivo representado con imágenes plásticas.

Quizá sea en la literatura donde mayormente se juega con las representaciones subjetivas temporales. Como ejemplo de ello, en algunos de sus cuentos Borges narra la historia de un monje que, mientras escucha el canto de un pájaro, cree que ha pasado sólo un minuto, cuando en realidad lo ha hecho por trescientos años. En la historia de Hladík ("El milagro secreto"), asimismo, el escritor en un instante recorre, mentalmente, un año. Borges destaca, así, que el tiempo es un proceso mental. Pero este tipo de representaciones temporales también se utilizan en las imágenes plásticas y en el cine. En el libro *Jirones*, represento al tiempo de diversas maneras, para dar cuenta de algunas de sus múltiples posibilidades, esto es: de manera cíclica, simultánea, eternizada y simbólica.

3.2. J (G) IRONES

Jirón-giro-girar-jirones: Jirón-desgarrón-pedazo: Jirón que gira: Jirones girones: El libro *Jirones* hace disecciones temporales, surge en forma de "pedacería", de "fragmentos", de "recuerdos" a través de la memoria; es una manera de recuperar lo pasado a través de un presente; de permitirle la entrada a la ausencia.

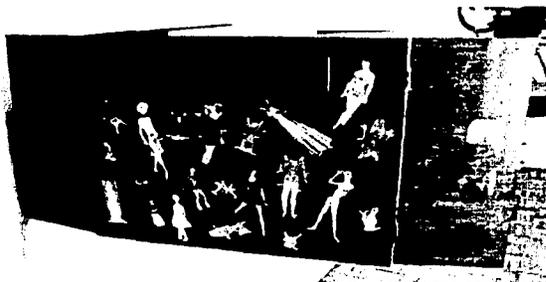
El libro *Jirones* es un libro pensado para leerse por momentos y por instantes (en cada página, en cada grabado), y con espacios y tiempos dispuestos para la contemplación y para la reflexión (grabados de pequeño formato), y con silencios-sonidos (espacios en blanco-palabras e imágenes visuales). El libro visto como un "todo" está formado por varias estructuras: por algunas imágenes pequeñas, y otras más pequeñitas que invitan a acercársele *un poquitote* más en cada página, en cada grabado, en cada palabra.

De esta manera los *jirones* de imágenes pasadas, de fotografías antiguas, de canciones infantiles "giran" a través de la lectura de cada una de sus páginas; y la mirada también gira desde un principio hasta un final..., que resulta ser el mismo principio: propone, entonces, una lectura cíclica.

Le asigné al libro el nombre de *Jirones*, pues muestra esa particular manera en que se nos presentan las imágenes pasadas en la memoria: de una manera deshilachada, rota o fragmentada; no es posible acordarnos de todo lo que nos ha sucedido, pero sí de ciertos acontecimientos, de ciertos aromas y sonidos, etcétera.

Fonéticamente *jirones* puede escucharse como "girones" o "giros", palabras que también encierran la idea que propone el libro: la de dar un giro, un vistazo, que lleve a recordar el pasado, para retornar inevitablemente, después, a la realidad, a nuestra cotidianidad, a nuestro tiempo presente y objetivo. De ahí que también haya sugerido la lectura misma del libro de una manera cíclica, circular, redonda: en un giro. En este tiempo cíclico todo vuelve a sus orígenes, como siempre el día se convertirá inevitablemente en la noche, y ésta en día, indefinida o infinitamente.

Fig. 1. Caja protectora



3.2.1. Descripción técnica:

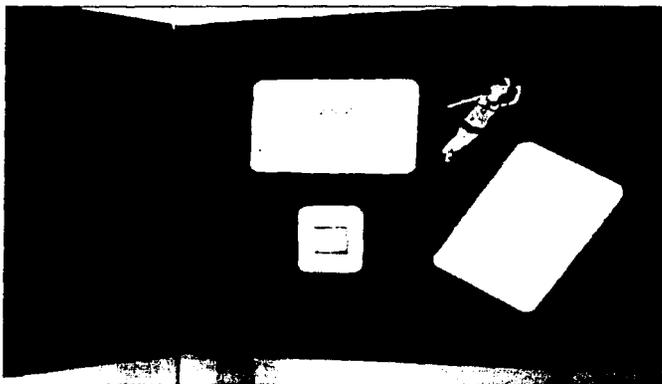
El libro híbrido *Jirones* es una especie de álbum familiar, el cual retoma imágenes de fotografías familiares y de dibujos infantiles reinterpretados en huecograbados y grabados al linóleo. Asimismo, conviven en el libro: canciones infantiles y muñecos de cartón.

Jirones está formado por una estructura externa: la caja protectora y contenedora del libro; y otra interna: las páginas dispuestas en forma de acordeón.

La caja protectora es de madera y sus dimensiones son 70 x 85 x 30 cm. En su cara principal lleva pegada la placa, entintada en cobre, del grabado *Paisaje* y muñecas de cartón con sus vestidos de papel; asimismo en la cara lateral derecha, por el anverso y el reverso, están pegados los pedazos de la placa que forman el grabado *Mis abuelos*. Utilicé como recipiente una caja, pues es precisamente en cajas donde solemos guardar todos aquellos objetos que nos hacen recordar o revivir nuestro pasado: una caja llena de cartas, o de fotografías, o de juguetes, etcétera.

Fig. 2. Placas del grabado *Mis abuelos*

Fig. 3. Caja protectora
(interior)



En el interior de la caja protectora está el libro en forma de acordeón, el cual está conformado por 11 páginas. Cada página mide 56 x 75 cm y tiene una base de triplay de 6 mm; sobre ellas están montados los grabados en papel Guarro Super Alfa Español. Las páginas

van consecutivamente unidas con bisagras. Las páginas permanecen dobladas dentro de la caja, pero al abrirla se comienzan a desplegar, y a desplazarse de una manera circular, hasta que la primera página se ensambla de nuevo con la caja para convertirse ahora en la última página; todo ello para sugerir una lectura cíclica. El libro, a lo largo, mide 9 m; pero dispuesto de manera circular mide unos 4 m de largo.

Los grabados impresos en las páginas son los siguientes:

1. *Ex Libris*. Medidas: 6 x 6 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
2. *Paisaje*. Medidas: 11 x 61 cm. Técnica: aguafuerte y punta seca sobre cobre. Este grabado tiene 11 variantes de impresión.
3. *Jirones*. Medidas: 11 x 11 cm. Técnica: puntas seca sobre cobre. Este grabado fue cortado manualmente en dos.

4. *Mi abuelita*. Medidas: 24.5 x 20 cm. Técnica: punta seca sobre acrílico.
5. *Rostros I*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
6. *Rostros II*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
7. *Rostros III*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
8. *Rostros IV*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
9. *Rostros V*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
10. *Rostros VI*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
11. *¡A comer! I*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
12. *¡A comer! II*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
13. *¡A comer! III*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
14. *¡A comer! IV*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
15. *¡A comer! V*. Medidas: 11 x 10 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
16. *Zoológico*. Medidas: 41 x 30 cm. Técnica: punta seca sobre acrílico y linóleo.

17. *Río Grijalba*. Medidas: 29.8 x 39.7 cm. Técnica: linóleo. Impreso 2 veces.
18. *Mis abuelos*. Medidas: 34.4 x 26.5 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre. Se imprimió la placa completa y después se cortó y se imprimió 1 vez más con los fragmentos de la placa.
19. *Los tres reyes magos*. Medidas: 29.5 x 21 cm. Técnica: puntas seca sobre acrílico y linóleo.
20. *Muñequita Elsa*. Medidas: 5 x 5 cm. Técnica: punta seca sobre zinc.
21. *Muñequita Elsa II*. Medidas: 5 x 5 cm. Técnica: punta seca sobre zinc.
22. *Muñequita Barbie*. Medidas: 5 x 5 cm. Técnica: punta seca sobre cobre.
23. *Muñequita señorita Lili*. Medidas: 6 x 6 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.
24. *Árbol de la vida*. Medidas: 33 x 33 cm. Técnica: aguafuerte sobre cobre.

Además de los grabados impresos en las páginas, también van pegados 1 dibujo infantil de la autora, fotocopias transferidas de muñecas de cartón y fragmentos de canciones infantiles escritas con grafito.



Fig. 4. Jirones

liron



Fig. 5. *Rostros I*



Fig. 6. *¡A comer!* II

Fig. 7. ¡A comer! III



Fig. 8. ¡A comer! V

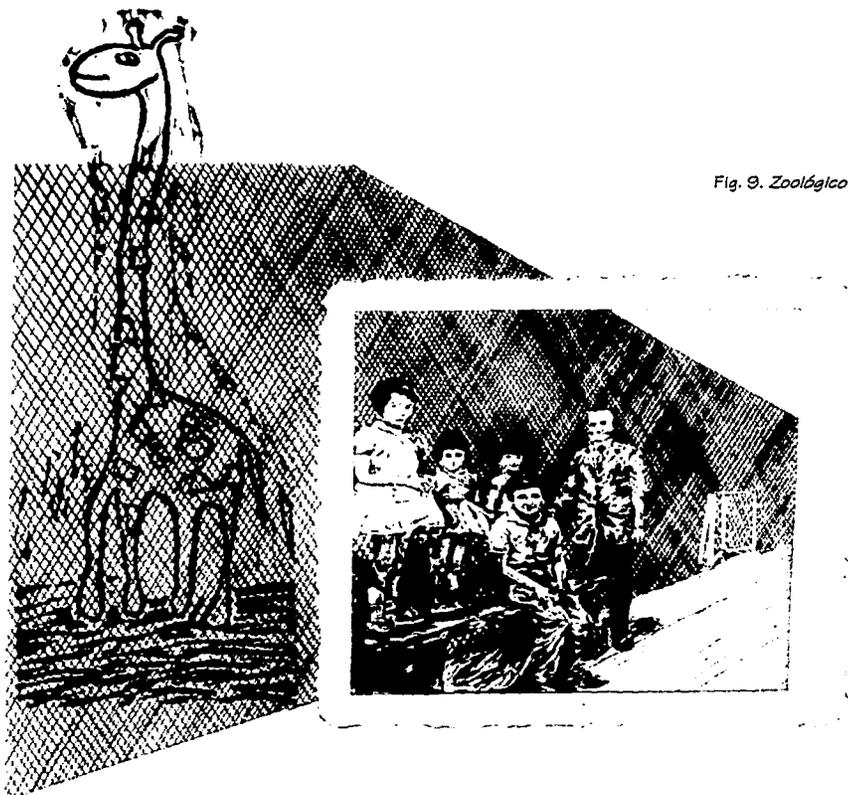


Fig. 9. Zoológico



Fig. 10. Mis abuelos



Fig. 11. Muñequita Elsa



Fig. 12. Muñequita Elsa II



Fig. 13. Muñequita Barbie



Fig. 14. Muñequita señorita Lill

3.2.2. ¿Por qué se llama libro híbrido?

Como ya vimos en el capítulo 1, el llamado libro alternativo o propositivo puede, a su vez, clasificarse —dependiendo de sus características— en: libro objeto, libro de artista o libro híbrido, llamado este último así, porque posee características tanto del libro objeto, como del libro de artista.

Jirones es, pues, un libro híbrido: tiene características del libro objeto, ya que se nos presenta como un cuerpo de grandes dimensiones; es decir, se enfatiza su presencia objetual en el espacio. Es de gran formato y va aumentando su longitud conforme se va desplegando el acordeón que es la parte medular que lo constituye; además, este libro puede ocupar diferentes posiciones en el espacio, ya que puede presentarse: acostado, parado; y en forma de estrella, de zigzag, lineal o circular. Para manipularlo, es necesario utilizar todo el cuerpo: uno debe agacharse para abrir la caja, desdoblar y jalar el acordeón con las páginas, y desplazarlas en un espacio de hasta 9 m. De esta manera la interrelación entre el espectador y el objeto-libro, no es pasiva, sino activa, al utilizar los sentidos de la vista, del oído y del tacto. Por otro lado, generalmente el libro objeto, debido a su tamaño y a los materiales que hayan sido utilizados, suele ser un objeto único (un solo ejemplar), como lo es también el libro *Jirones*: por sus impresiones únicas e irrepetibles y sus dibujos infantiles y muñecas de papel, asimismo insustituibles; los escritos en grafito, así también, aunque pudieran llegar a reescribirse, podrían ser parecidos, mas nunca idénticos. El que sea un único ejemplar, implica —temporalmente hablando— que asimismo tendrá un periodo de existencia que dependerá de los factores externos que lo irán desgastando: la manipulación constante del libro, la decoloración natural que pueda sufrir el papel expuesto al medio ambiente, etcétera.

"El periodista soviético Ovchinnikov escribía en su crónica sobre Japón:

'Se considera que el tiempo ayuda, *per se*, a revelar la esencia de las cosas. Por lo mismo los japoneses encuentran un encanto particular en las huellas dejadas por el tiempo: los atrae el tono oscurecido de un árbol, la rugosidad de una piedra, o aun la desastrosa apariencia de una ilustración cuyos bordes han sido manoseados, por un gran número de personas. A todos estos signos del paso del tiempo se les dan el nombre de *saba*, que literalmente significa herrumbre. *Saba*, pues es la herrumbre natural, el encanto de lo envejecido, el sello del tiempo.'

No obstante, además de lo anterior, *Jirones* es también un libro de artista. El elemento con mayor presencia en él son los 24 grabados impresos, los cuales, a diferencia de lo que sucede en un libro ilustrado, no sirven como apoyo a ningún texto, sino que los grabados y los textos (tomados de canciones infantiles) fueron escogidos libremente por la autora, y no respondieron a ningún encargo. El libro de artista puede tener varias ediciones; sin embargo, ninguna de ellas será idéntica: dado que el medio de impresión es manual, los grabados podrán tener impresiones similares, pero nunca idénticas. Así, *Jirones* es una impresión única y, por ejemplo, en el caso del grabado *Paisaje* las impresiones jamás podrán volver a repetirse, pues la placa se fue imprimiendo, periódica y sucesivamente, en intervalos, a medida que se iba trabajando; de igual manera el grabado *Mis abuelos* es irrecuperable, pues se imprimió la placa completa y después fue cortada en pedazos: se imprimieron éstos una sola vez y fueron pegados en la caja protectora.

Podemos concluir, entonces, que éste es un libro híbrido, pues retoma el carácter de objeto único y de gran dimensión del libro objeto; y el criterio de la impresión de grabados con temática y textos escogidos por la misma autora, propios de un libro de artista.

3.3. TIEMPO DE LA PRODUCCIÓN DEL LIBRO

En toda obra de arte —o libro alternativo— el tiempo está implicado de tres maneras: *el tiempo del autor*, *el tiempo representado* o el tiempo subjetivo de la obra misma, y *el tiempo del espectador*.

Aquí explicaré el tiempo del autor, describiendo cómo fue reproducido en mi libro.

En toda obra plástica se puede leer, de alguna manera, el proceso de trabajo de la misma. En una pintura por veladuras, por ejemplo, las transparencias permiten ver qué color fue aplicado antes que el otro; en un collage sabemos, por las sobreposiciones, qué fue anterior, si el dibujo o el recorte.

En un grabado, particularmente en el huecograbado, se deja constancia de todas las etapas de trabajo a través de las pruebas de estado; dichas pruebas mues-



tran desde cómo era el primer dibujo inicial, y cómo éste se va transformándose al oscurecerlo, al matizarlo, al sobreponerle imágenes, etcétera. La aplicación de diferentes técnicas también se realiza en momentos diferentes, y a veces en un orden predeterminado, en cuanto a la técnica del grabado: no pueden realizarse simultáneamente un aguatinta y un azúcar, o un aguafuerte y un barniz blando, por ejemplo.

Después de que se han realizado las pruebas de autor, durante las cuales también se decide qué tono de tinta o tintas se utilizarán, se imprimen la copia de autor y el tiraje. Durante la impresión de un tiraje, cada una de las impresiones es diferente, pues el entintado y desentintado manual nunca es igual, sino que —a lo más— muy parecido. Asimismo se puede leer el paso del tiempo sobre la placa, pues al pasar la placa por el tórculo, las líneas van aplanándose.

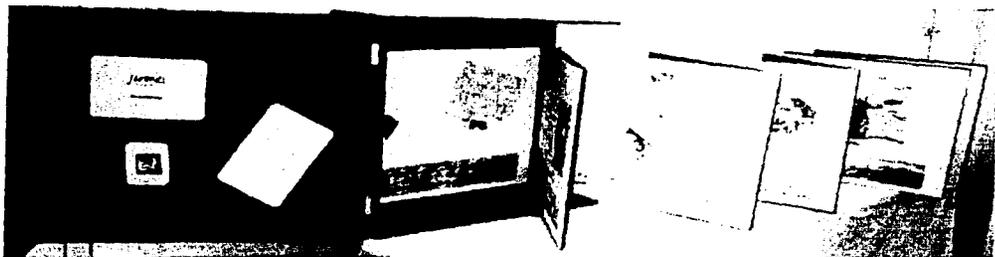
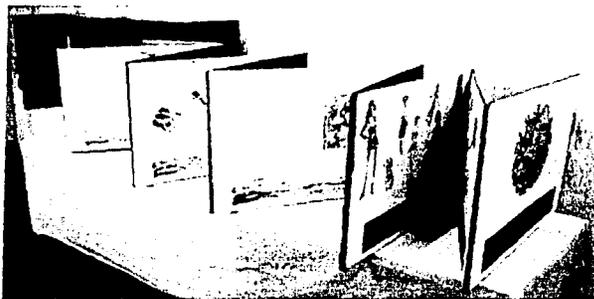
3.3.1. La caja protectora y la estructura con formato de acordeón

Para decidir el formato definitivo de la caja protectora y de la estructura en forma de acordeón, tuvo que realizarse un proceso de bocetaje, durante el cual se pensó en las posibles opciones. Después de ello, para lograr una mejor visualización del formato, se crearon maquetas tridimensionales a escala. Se pensó inicialmente en un formato que parecía ser acertado (tenía un formato de caja para disponerse acostado, y páginas plegables y desplegadas de 56 x 75 cm con diversos dobleces verticales y horizontales...), sin embargo, al pensar en las dimensiones reales del objeto se encontró que resultaba poco manipulable. Por tal razón se optó por que el formato definitivo fuese un acordeón que —para verse— estuviese parado y que pudiera ser desplegado únicamente en un

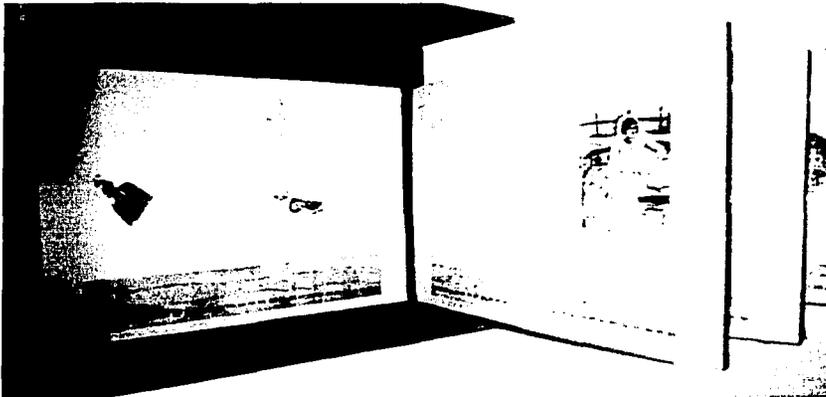
Fig. 15. Libro en forma de acordeón

sentido (como en la lectura occidental: de izquierda a derecha). Esto finalmente convenía y contribuía a la lectura en forma cíclica o circular del libro, pues la última página terminaría ensamblándose con la caja protectora.

Por lo demás, ello no obsta para que el espectador pueda proponer otras lecturas diferentes: desdoblado todo el libro a lo largo, o dándole forma de estrella, o desplegándolo en zigzag, etcétera. La idea es que el espectador busque y encuentre distintas posiciones para disponer el libro en el espacio y que, consecuentemente, realice diversas lecturas del libro.



Durante la elaboración de la estructura del acordeón me topé con algunos problemas técnicos: cada página de madera de triplay es de 6 mm, mas para la unión de una página con otra utilicé 3 bisagras muy pequeñas, con tornillos igualmente pequeños (de 6 mm), los cuales no aguantaron el gran peso de las maderas, por lo que algunas bisagras se botaron. Debido a ello, quizá habrá que sustituir las bisagras por tiras de tela o algún otro material que resulte ser más resistente.



3.3.2. Las páginas del libro *Jirones*

Las páginas del libro *Jirones* están compuestas por grabados, transferencia de fotocopias, dibujos infantiles y canciones infantiles escritas a mano.



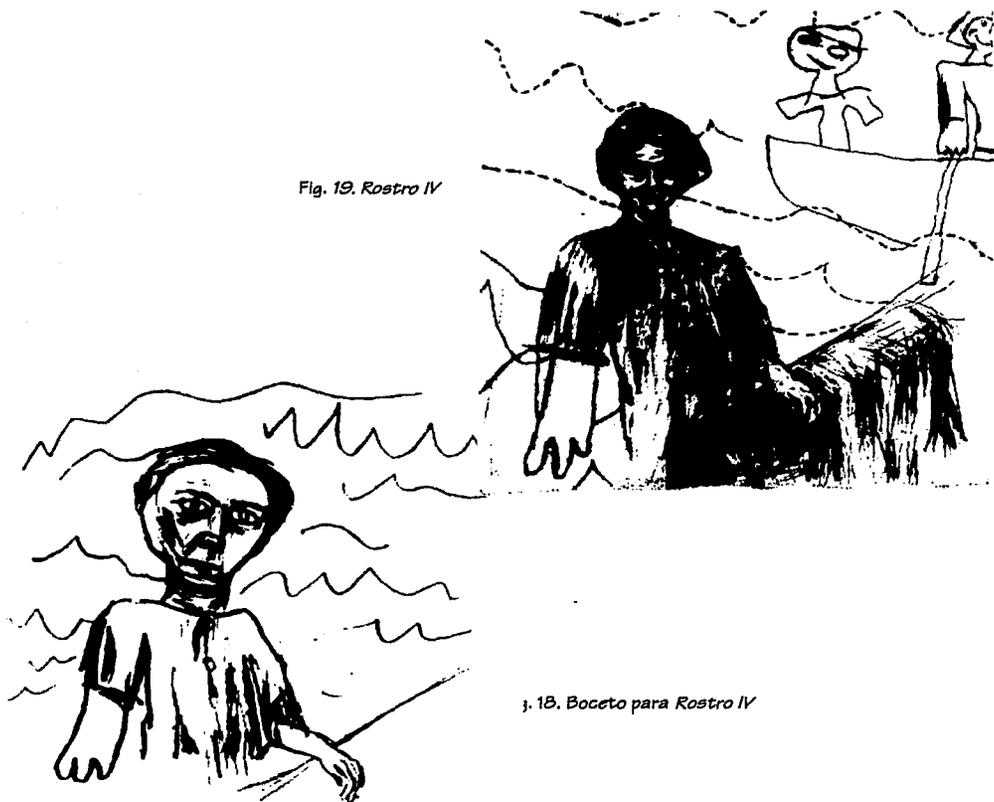
Fig. 16. Bocetos para *Mi abuelita*





Fig. 17. Boceto para Rostro III

Fig. 19. Rostro IV



j. 1B. Boceto para Rostro IV

Fig. 20. Boceto para Rostro V



Fig. 21. Rostro V

Los grabados pasaron por un previo proceso de bocetaje, para más tarde realizarlos directamente sobre la placa.

Dado que las placas eran de diferentes materiales —cobre, zinc, acrílico y linóleo— requirieron de diferente presión en el tórculo; por tal razón una misma página podía pasar por una o hasta por tres etapas o tiempos de impresión. Un ejemplo de dos tiempos de impresión es la página 7 del libro, en la cual, primero se imprimieron, con la misma presión, la placa de acrílico (la del grabado *Zoológico*) y la placa del linóleo (la de la jirafa); por último se imprimió el grabado *Paisaje*, en cobre, que requería de menos presión.

La descripción del tiempo dentro del proceso creativo es muy clara en el grabado *Paisaje* ya que tiene 11 variantes de impresión; en éste se fue trabajando la placa e imprimiéndola sucesiva y alternativamente, a medida que cambiaba, para de este modo obtener la representación de un paisaje en todo su desarrollo: desde el día hasta la caída de la noche.

Otra transformación que tuvo otra placa, fue la del grabado *Mis abuelos*, el cual fue impreso con la placa entera, pero más tarde ésta fue cortada para crear, con lo pedazos, variantes compositivas y de impresión.

Después de haber sido impresos los grabados, éstos se montaron sobre las hojas de madera de triplay de 6 mm; se pegaron los dibujos infantiles; se escribieron con grafito los textos; se agregaron los detalles decorativos restantes sobre la tapa de la caja que sirve como portada y se colocó el certificado de autenticidad, que refuerza la formalidad del libro como tal.



3.4. EL TIEMPO DE LA LECTURA DEL LIBRO

El libro *Jirones* en su lectura general, como un todo, da una idea de la fragmentación de diferentes episodios narrativos del pasado, y puede leerse a partir de una mirada general, a lo largo de todas sus páginas, siguiendo la secuencia del grabado *Paisaje* que realiza su recorrido del día hacia la noche en sus 11 impresiones. Pero este "todo" o "estructura" que es libro, a su vez está formado de otras estructuras, o diferentes momentos, representados en cada una de sus páginas. Estas páginas requieren de un tiempo para su lectura, que es alargado por enormes espacios en blanco, que en ocasiones contrastan con los grabados de muy pequeño formato. Los espacios en blanco revelan el paso del tiempo, el cual también está conformado de "la nada" o "el silencio" y no únicamente de "sonidos". Los "sonidos" están sugeridos en las imágenes narrativas: en los grabados del paisaje con el murmullo de la letra "m" y por el texto de una canción; las letras así destacadas quieren hacer evidente que son, ante todo, la representación gráfica de sonidos. Podría preguntarse por qué se utilizaron grabados tan pequeños para un libro de gran formato. En primer lugar, lo hice así pues los grabados de pequeño formato expresan mejor la idea de jirones o de pedazos (de momentos o instantes congelados); y en segundo lugar, porque un grabado pequeño crea un estado de intimidad: el que se necesitaba para que el lector se acerque y así mostrarle y compartir con él momentos íntimos, familiares o cotidianos con los cuales pudiera sentirse identificado, así: una madre con su hija, un paseo por el zoológico, una visita a los Reyes Magos en la Alameda, etcétera. Estas narraciones que pudieran despertar recuerdos similares en el espectador sólo se podían realizar en la intimidad de un pequeño grabado realizado con detalle y minuciosidad.

En *Jirones* el tiempo de lectura sugerido es cíclico. La estructura de su formato es en forma de acordeón, pero la última de sus páginas se ensambla con la caja, por lo que es, mejor dicho: un acordeón que se desdobra, que da la vuelta y que regresa al punto inicial; asimismo la lectura cíclica es obligada por la manera en que es presentado el grabado *Paisaje* en cada una de las páginas a lo largo del libro.

Toma al llavero a buelita

o señáname tu ropero

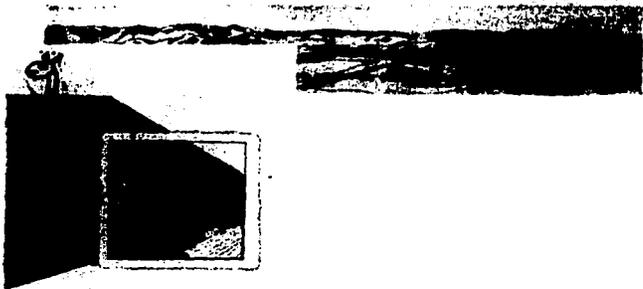
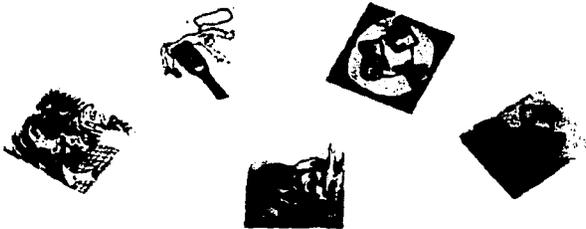
o cómo quedarme quieta

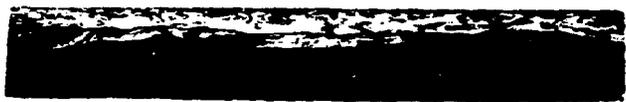
o no tocar lo que eres tú

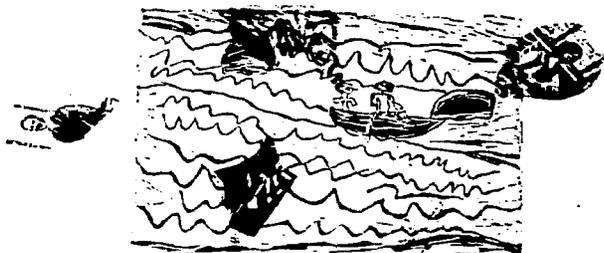


Fig. 22. Páginas del libro











3.5. TIEMPOS REPRESENTADOS

Como ya se observó anteriormente el tiempo está implicado tanto en la producción de la obra como en su lectura, es decir, durante un *tiempo real* o *tiempo objetivo*, pero existe otro tipo de relación temporal en el libro y se trata precisamente del *tiempo representado* o *tiempo subjetivo* del que trataremos ahora. Dentro del libro *Jirones*, en cada página, mediante los grabados y dibujos se pueden leer diferentes tiempos representados: *el tiempo simultáneo, el tiempo cíclico, el tiempo eternizado y la representación simbólica del tiempo.*

3.5.1. El Tiempo Simultáneo

Para crear mis grabados me basé en imágenes previamente realizadas: fotografías familiares y dibujos realizados durante mi infancia. A través de estas fotografías se recrea un pasado; un pasado que, en la mayoría de los casos, no viví, debido a que son fotografías de épocas en las cuales yo aún no nacía: mis abuelos de jóvenes, mis hermanos mayores de pequeños, etcétera. Esto resulta interesante, pues las fotografías son testimonios históricos y a través de ellas puedo conocer o "imaginar" cómo era mi abuelo, a quien nunca conocí.

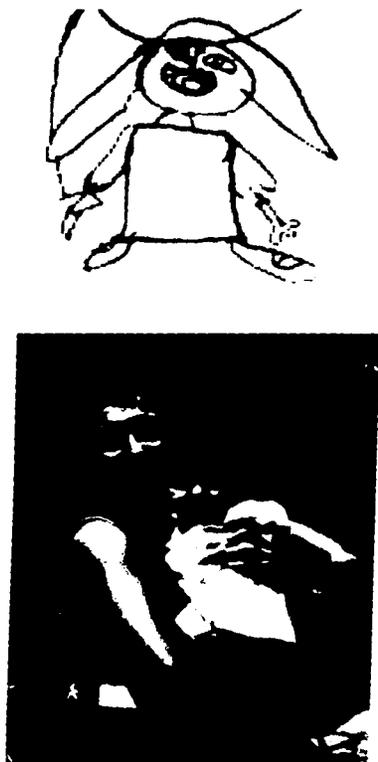


Fig. 23. Dibujo infantil y fotografía utilizados para realizar el grabado *Rostro III*

Fig. 24. Fotografía utilizada
para elaborar *Rostro II*



Fig. 25. Fotografía y dibujo
utilizados para Rostro VI



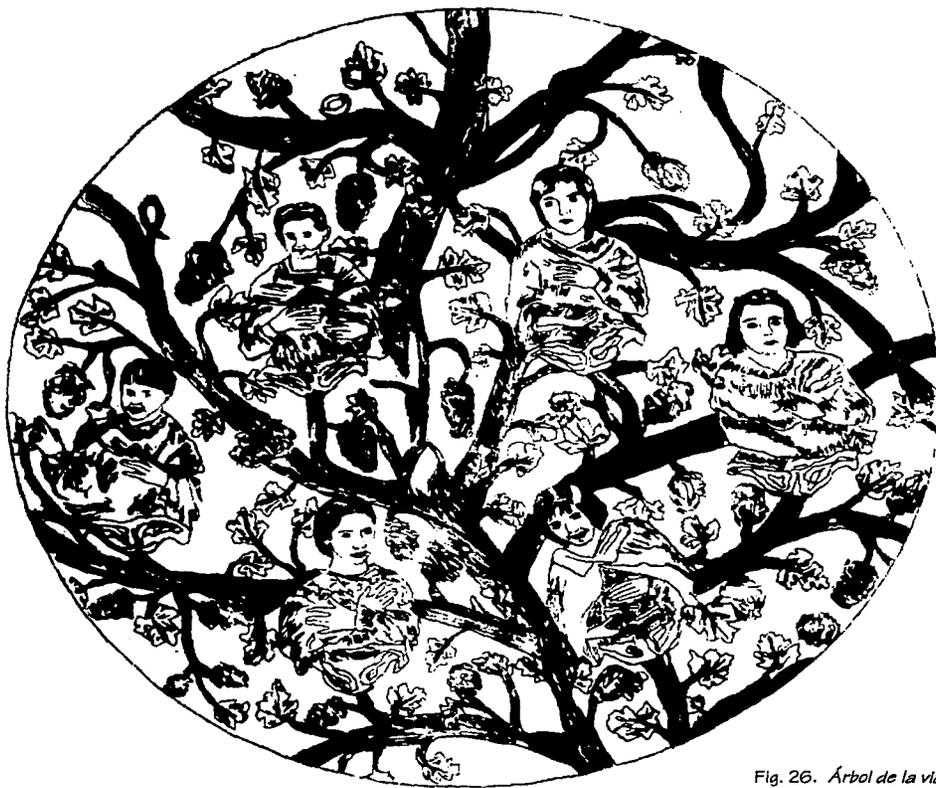
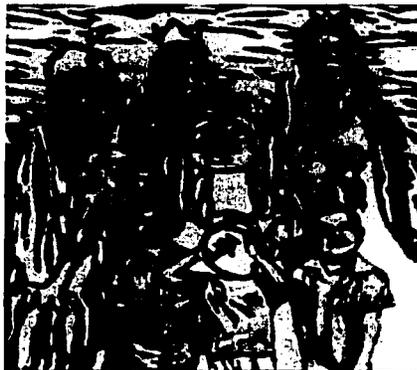


Fig. 26. *Árbol de la vida*

Fig. 27. Fotografía y dibujo utilizados para Los tres Reyes Magos



Estas fotografías y dibujos tuvieron sus particulares momentos de realización en el pasado, pero son retomados por mí, en un "ahora", juntándolos, reuniendo en un solo momento tiempos diferentes: en un grabado copio los personajes de las fotografías y al mismo tiempo, en ese mismo grabado, completo la copia de la fotografía con la copia de un fragmento de un dibujo infantil. Hoy, Elsa trata de imitar los trazos de la Elsitita de hace veinte años, pero el momento actual es diferente, hoy yo dibujo diferente: no se corresponden los trazos infantiles, de gran soltura, con los actuales trazos de alguna manera sólo imitadores de los anteriores; hablamos de tiempos distintos. Esta actitud imitadora del trazo infantil se da con la intención de revivir, de cierto modo, cómo actuaba de pequeña, cómo tomaba el lápiz, etcétera. A esta reunión de dos tiempos diferentes (el de la fotografía y el del dibujo infantil) en un solo tiempo (el del grabado) yo la denomino como *tiempo simultáneo*.

Las fotografías y dibujos entran en un sistema de desplazamiento, extracción y re colocación en otro espacio enunciativo —como lo llama José Luis Brea—, es decir, implican un procedimiento por el cual se apropian objetos de mundos-de-vida; fotos y dibujos infantiles se reúnen simultáneamente en otro espacio: el grabado, lo cual trae como consecuencia la duda en cuanto al concepto de "originalidad" de la obra.

En las páginas 3 y 4, en *Rostros I II III y IV*, se juega con las imágenes de las fotografías de una madre con su niña: la niña es dibujada de tres maneras: de una manera realista, con trazo infantil y como muñeca. La madre, en todos los grabados de la serie *Rostros* es dibujada con dos tipos de trazos: uno que imita al infantil y otro más minucioso y detallado.

En los grabados *Zoológico* y *Los tres Reyes Magos* se contrastan los dos tipos de dibujo mediante las técnicas utilizadas: los trazos infantiles están realizados en linóleo, mientras que el dibujo más realista está realizado en punta seca.

Existen dos variantes en *Mis abuelos* (aguafuerte) sobre el paisaje de *Río Grijalba* (trazo infantil en linóleo). En la primera variante se imprimió la placa completa de *Mis abuelos*, y en la segunda impresión se cortó la misma placa en 5 pedazos irregulares con el propósito de mostrar las dos maneras en que se nos presentan en la memoria los recuerdos: de una manera cabal o de una manera fragmentada.

Retomando esa actitud infantil de ver en los juguetes o en las muñecas la representación de los adultos, en específico de sus padres, es que quise convertir la imagen de *Mi abuela* en muñeca de cartón; y a Muñequita *Elsa I Y II* conformarla con un cuerpo de muñeca de cartón (hecho a partir de transferencias de fotocopias) y mi rostro (grabado en punta seca).

En *Árbol de la vida* me reúno con mis 5 hermanos, para crear una supuesta convivencia en la que todos tenemos aproximadamente (en el grabado) la misma edad.

Otra resolución que realizo para la conjunción de dos tiempos diferentes es pegar directamente el dibujo infantil; pero aquí es otra la actitud, pues se trata de llevar el dibujo físico real, no la apariencia de éste. De este modo, en la página 1, en *Jirones*, el grabado está cortado en dos, lo que implica ya un segundo tiempo o etapa en la impresión del grabado (primero se imprimió, después se cortó). En *el dibujo infantil*, la imagen del recuerdo es tangible: es el dibujo real. La idea de jirones o de fragmentos también está presente en este dibujo, el cual es una narración secuencial que, a manera de comic, está organizada por recuadros (cada uno de ellos indica un momento diferente de la historia, es decir, del tiempo).

En la elaboración de estos grabados: por un lado está la actitud de la imitación de mis dibujos infantiles, y por el otro, está el demostrar el tiempo real del dibujo infantil pegando directamente a la página el dibujo original.

3.5.2. El Tiempo Cíclico

En un texto literario la lectura es lineal, es decir, una palabra se lee después de otra, una oración tras de otra. Sin embargo, aunque la lectura sea lineal, una historia puede o no ser escrita comenzando por el principio, pues —si así se desea— la historia puede, por ejemplo, comenzar a narrarse a partir de un punto crucial de la historia, para que luego la narración retroceda y nos explique qué fue lo que originó, tiempo atrás, el incidente actual; etcétera. A estas maneras de estructurar o narrar una historia se les llaman esquemas narrativos, que son el tiempo del discurso, que es diferente al tiempo de la historia (el concerniente a la época en que supuestamente suceden los hechos narrados). Por medio de estos esquemas narrativos, el tiempo puede ser representado de diversas maneras: una historia que comience en un punto y finalice en ese mismo punto, nos revela un tiempo cíclico; o una historia que es narrada en un tiempo que retrocede, y donde todos los movimientos se invierten, acordes con el retroceso general, nos lleva a hablar de un tiempo regresivo. Por ejemplo, en el cuento de Alejo Carpentier "Viaje a la semilla" la historia es evocada retrospectivamente por un negro viejo. En ella todo se metamorfosea para regresar a su condición primera: "...por el procedimiento regresivo utilizado, gracias al cual todos los materiales de la morada del Marqués, todos los objetos que le pertenecieron, retornan también a su origen, a su semilla (es así, que las piedras talladas de la mansión vuelven a Italia, la lana de las mantas al lomo de los carneros, etc.)."⁸

En este mismo cuento Carpentier narra regresivamente: del viaje de bodas, a la boda y a antes de la boda: "Después de un amanecer alargado por un abrazo deslucido, aliviados de desconciertos y cerrada la herida, ambos regresaron a la ciudad. La Marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad."⁹

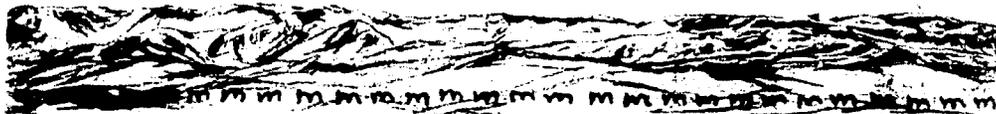
Así podemos seguir nombrando diferentes formas de representar el tiempo por medio del discurso narrativo. En el libro *Jirones* he utilizado algunas formas similares de representación temporal usadas en la literatura, ya que una lectura cíclica o regresiva pueden ser tratadas también por imágenes dispuestas u organizadas compositivamente a lo largo del libro de una manera secuencial a través de cada página: es decir, se puede observar cada página como un momento o tiempo diferente para conformar finalmente una lectura total.

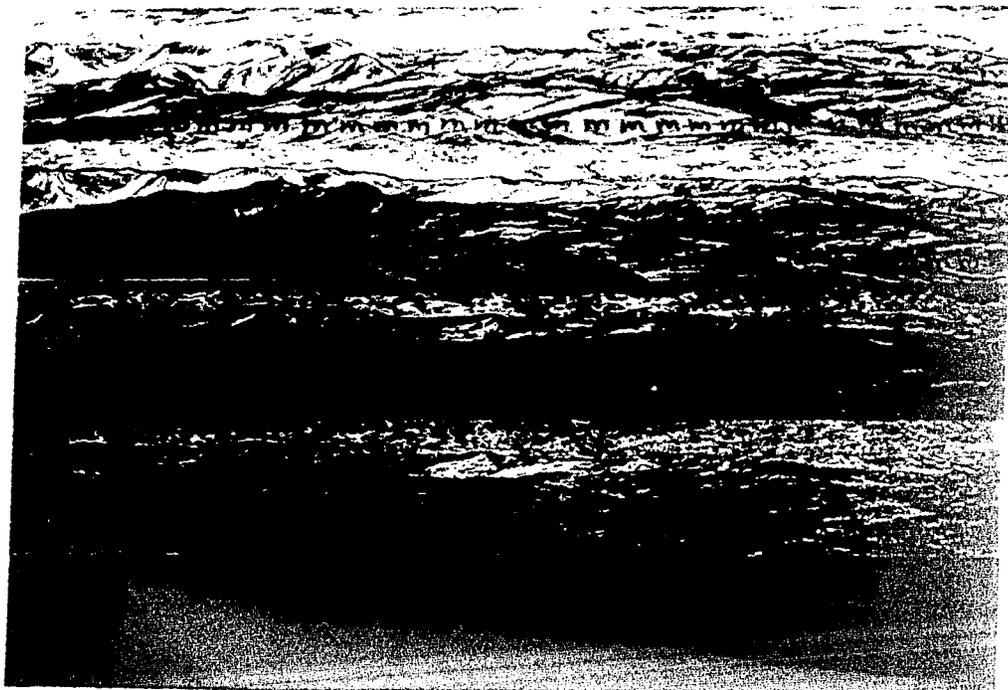
En el grabado *Paisaje* está representado el tiempo de una manera cíclica: muestra todo el proceso técnico de la placa desde un esbozo de dibujo inicial y cómo éste va enriqueciéndose mediante la saturación de líneas para crear los diferentes planos del paisaje, hasta el oscurecimiento que trae consigo la noche. Así, también, *Paisaje* muestra el inminente proceso natural, cíclico, que como las estaciones se repiten cada año; y así sucede también día con día la transformación desde el alba hasta el anochecer.

Paisaje es, luego, la representación gráfica en 11 impresiones del ciclo día-noche, claridad-oscuridad.



Fig. 28. Las impresiones del grabado *Paisaje*





3.5.3. El tiempo eternizado

*Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.*

(T.S. Eliot, "Burnt Norton" en *Cuatro cuartetos*)¹⁰

El paso del tiempo también se puede percibir a través de los sonidos e inclusive a través del mismo silencio.

Hay sonidos que se presentan en un instante y que callan; otros que duran un poco más, y hay también los que siempre están presentes y que nunca callan.

Dice John Cage que mientras se estudia música las cosas se vuelven un poco confusas, que los sonidos ya no son solamente sonidos, sino palabras do-re-mi-fa-sol-la-si. Te puedes sumergir en un estado de confusión al pensar que un sonido no es algo que escuchar, sino más bien algo que mirar. De esta manera, los sonidos pueden ser representados gráficamente por medio de letras; bueno, las letras son fonemas.

El mundo en donde vivimos posee un aspecto óptico, así como uno acústico, el cual puede reproducirse o ser sugerido.

Raúl Castagnino refiriéndose a la onomatopeya dice: "La repetición insistente de ciertas consonantes aproxima a determinados efectos: la *r* da idea del trueno, de rodadura, de redoble; la *l* (líquida) de lo que se derrama o fluye; la *s* y la *f* aproximan al silbido o al soplido; la *ch* al cuchicheo; la *p*, la *t*, la *k* (explosivas) al estallido, etc. (...) En el caso de las sensaciones auditivas, cuando se trata de onomatopeya, no se piensa tanto en la reproducción fiel, naturalista, del ruido o sonido original (como lo procuran) ciertas voces: miau, guau, crash), sino, más vale en armonía imitativa. Y por la aprehensión de algunos rasgos en transmitir la impresión de la totalidad."¹¹

En *Paisaje* está representado ese sonido eterno, que a fuerza de una repetición prolongada terminamos por olvidar. Este tipo de sonidos que a menudo solemos escuchar como el ruido constante que hacen los refrigeradores o la gotera en la regadera o el paso constante de automóviles por nuestra calle, los llegamos a olvidar por la manera tan repetitiva de presentársenos. Esta clase de sonido eterno está representado en *Paisaje* con la letra *m*, ésta se repite a lo largo de todas las páginas del libro. La letra *m* entra en un sistema de secuencialización, de seriación, donde no se permite la interrupción, pero sí la repetición prolongada que determina un ritmo interno de la enunciación. Mientras que en el mismo grabado del día se pasa a la noche, el sonido "mmm...", permanece insistente, alargado, dando cuenta de *el tiempo eternizado*.

3.5.4. La Representación Simbólica Del Tiempo

...Cronos, al saber que uno de sus hijos le había de destronar un día, pensó que la única manera de conjurar su funesto destino era exigir a su mujer que le entregara cada recién nacido, para devorarlo.

(E. Hamilton, La mitología)

A lo largo de la historia se ha representado al tiempo de una manera simbólica.

Erwin Panofski describe las diferentes maneras de representación del "Padre Tiempo" en el periodo clásico y en el arte del Renacimiento y del Barroco.

Las representaciones clásicas del Tiempo era de dos tipos: como "Kairos": provisto de alas en los hombros y en los tobillos, y con una balanza; y como "Aion": el principio divino de creación eterna e inagotable, con una figura rodeada por una serpiente y llevando una llave en cada mano.

"En el arte del Renacimiento y del Barroco, el Padre Tiempo, tiene generalmente alas y está casi siempre desnudo. A su atributo más frecuente de una guadaña a una hoz se unen, o a veces los sustituyen un reloj de arena, una serpiente o dragón que se muerden la cola, o el zodiaco; y en algunos caso anda con muletas."¹²

El tiempo también es representado con la imagen de Saturno o de Kronos, personaje que se relaciona con la muerte y al que se hace responsable de inundaciones, hambre y demás desastres. Se representa con una hoz y una guadaña y como el tiempo destructor a partir de una imagen canibalística que se come a una persona.

En el arte clásico, "Saturno" o "Kronos" era caracterizado por una hoz y un velo en la cabeza. Era un personaje digno y quizás un poco siniestro. En la alta Edad Media su imagen, en las ilustraciones mitográficas y astrológicas, es identificada como regidor de los planetas, como un personaje especialmente siniestro. Se decía que los hombres nacidos bajo Saturno estaban condenados a la melancolía. Saturno era el más frío y el más lento de los planetas y era asociado con la vejez y la muerte, asimismo se le hacía responsable de toda clase de desastres como inundaciones, hambre, etcétera. En el último cuarto del siglo XIV los miniaturistas retrataban a Saturno en el proceso de castración, así como devorando a un niño vivo (escena que nunca aparece en el arte clásico).¹³

Los grabados de la serie *¡A comer!* son precisamente una alegoría a la representación simbólica del Padre Tiempo. En ellos mostramos esa concepción destructiva del Renacimiento que implica el paso del tiempo, mediante personajes que, como Saturno, están dispuestos a sentarse a la mesa a comerse a alguien más.



Fig. 29. ¡A comer! I



Fig. 30. ¡A comer! IV

¡A comer! I es la representación simbólica de Saturno devorando a otra persona, y al mismo tiempo es el tiempo simultáneo, ya que en él copio un grabado renacentista, y le asigno nuevos elementos (un pie, dos manos y una mesa). En *¡A comer! IV* se reúnen también dos tiempos diferentes: el tiempo de Goya, mediante una copia de sus dibujos a tinta, y el de una mujer, cuya imagen fue copiada de una fotografía antigua.

3.6. CONCLUSIONES

Se puede revivir un pasado a través de los objetos físicos, los cuales nos remiten hacia él. La memoria logra transportar imágenes pretéritas hacia "un ahora": tiene el don de recrear escenas que en su tiempo real fueron duraderas en tan solo unos instantes o, por el contrario, congelar instantes y recordarlos detalladamente. En este aspecto, *Jirones* es un libro alternativo que, como su nombre lo indica, da idea de la manera en que se nos presentan las imágenes a través de la memoria: por fragmentos. Fue así cómo, por medio de la observación de antiguas fotografías familiares y dibujos infantiles, se suscitaron en mí pensamientos de añoranza y unas ganas locas por volver ser niña y de tratar de sentir, imaginar, representar o simplemente trazar líneas tal y como lo hacía.. Este objetivo se cumplió, y recordé todo ello al tener entre mis manos aquellos dibujos que me encantaba dibujar sobre las recetas de comida de mi madre o en los apuntes escolares de mi hermana, mientras veía por la televisión a Beto y Enrique; en fin, todas esas circunstancias y gustos muy particulares propios de mi niñez. Pese a ello, el resultado de mis dibujos imitadores no fue lo suficientemente alentador: sabía que nunca podría dibujar con la soltura de una niña, y que tampoco trataría los mismos temas de igual manera. Pero un camino divertido que hallé fue hacer grabados actuales con dos tipos de dibujo: los de Elsitita y los de Elsa. En ese momento estaba reuniendo, a través del dibujo, a dos tiempos distintos en un tiempo actual, a lo que le llamé *tiempo simultáneo*, por clasificarlo de algún modo. Estas imágenes quizá creen en el espectador cierto desconcierto; pero yo las encuentro, insisto, sumamente entretenidas.

El libro alternativo, a diferencia del libro convencional, crea una especie de comunión entre el artista y el libro, esta relación tan estrecha ocurre debido a que es el propio

artista el hacedor del libro: desde su concepción general o temática hasta la selección y aplicación de los recursos adecuados por utilizar (en cuanto a los textos —si los hay— o las técnicas plásticas, etcétera). Pero además se debe cuidar (preferentemente o quizá), que todos los elementos que conforman el libro estén perfectamente relacionados entre sí, ya que, si se desea el equilibrio, ninguno debe destacar sobre del otro: forma y contenido deben transmitir la idea temática general del libro.

En este sentido, *Jirones* tanto en su forma física —como libro—, como en sus imágenes visuales —grabados y textos— se nos presenta en pedazos, en jirones: en forma similar a cómo recordamos imágenes o sucesos del pasado a través de la memoria. Esta idea de fragmentación está descrita en la estructura misma del libro: por sus páginas —las cuales deben ir desdoblándose una a una—; por sus muy pequeños grabados que conviven en enormes espacios en blanco; por la impresión de las placas en etapas (la impresión de un linóleo y de un huecograbado para un mismo grabado); por la utilización de fragmentos de dibujos infantiles de la autora y de fotografías familiares para hacerlos convivir en un mismo espacio actual, proporcionado por el grabado; por los procesos secuenciales en 11 congelamientos del grabado *Paisaje*, que narra el desarrollo del día hasta la noche; por la utilización de fragmentos del pasado: es decir, al pegar directamente dibujos de mi infancia y muñecos de cartón, etcétera. Todos los elementos que conforman el libro se han reunido hoy en un mismo "todo", este Libro, para presentársenos en jirones.

Jirones es un libro alternativo híbrido, concebido y producido por la misma autora. Debido a que, como su definición lo indica, es un libro que posee características de libro objeto (por su presencia y forma objetual, acentuada por su gran tamaño —tanto cerrado como desdoblado—, además de por su carácter de "único", debido a que utiliza mate-

riales insustituibles (muñeca de cartón, dibujos infantiles originales), y de libro de artista (ya que los grabados no están al servicio del texto, sino que ambos se complementan; además de que los textos de las canciones fueron escogidos por la misma autora.)

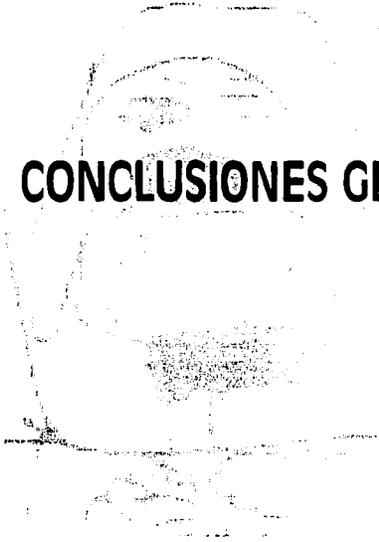
Como en toda obra de arte, en el libro alternativo también está involucrado el tiempo: *el tiempo del autor o de la producción, el tiempo del espectador o de la lectura y el tiempo representado dentro de la obra.*

Tiempo del autor. Este es el periodo de formación y de consolidación de una idea (en este caso: el libro). Para llegar al resultado final —el del libro *Jirones*— la autora tuvo que realizar lecturas, desempolvar juguetes y objetos viejos, y recordar e imaginar a partir de ellos un lejano pasado. Después del proceso de bocetaje (de creación de maquetas) se decidió cómo sería la estructura del libro: una caja protectora y dentro de ella un acordeón con páginas de gran formato —comparadas con las de cualquier libro convencional—.

Tiempo del espectador. Al presentar un formato grande y al ser de material pesado (la madera) el libro *Jirones* provoca que el espectador pase a un estado activo, ya que requiere de todo su cuerpo para agacharse, abrir el libro y desdoblarse las páginas a lo largo de un espacio de 9 m, así como colocar el libro en diversas posiciones: en círculo, en estrella, en zigzag, en línea, etcétera. El libro lo obliga a moverse, a tocar y cargar el libro. Para su "correcta lectura", no obstante yo sugiero primero una lectura cíclica, aquella en que la última página realiza su recorrido y retorna una vez más a la caja: al punto de origen; pero no desdeño, sino que promuevo, que el lector pueda experimentar otras formas de lectura adicionales.

Tiempos representados. En *Jirones* los tiempos representados son: 1) *Tiempo simultáneo*: que une dos momentos (el del dibujo infantil y el de la fotografía) en uno sólo, que es el grabado; 2) *Tiempo cíclico*: que muestra el inevitable transcurrir del día hasta la noche en las 11 impresiones del grabado Paisaje; 3) *Tiempo eternizado*: que es la representación de un sonido prolongado: "mmm..." que recorre todas las páginas del libro, y 4) *Representación simbólica del tiempo*: en el cual retomo la imagen del "Padre Tiempo" o "Saturno", el tiempo destructor, y lo hago partícipe en algunas escenas de mis grabados.

- ¹ Rogel Bartra, *La jaula de la melancolía*, 1987, p. 74.
- ² Ramón Xirau, *El tiempo vivido*, 1985, p.51.
- ³ Wolf Werner, *Introducción a la psicología*, 1953, p. 302.
- ⁴ Andrey Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, p. 61.
- ⁵ Francisco Gabilondo Soler, 'La casa de mi abuela fue la cuna de Cri-Cri', en *Tierra Adentro*, núm. 85, abril-mayo de 1997, pp. 46-47.
- ⁶ Ramón Xirau, *op. cit.*, pp. 64-67.
- ⁷ Andrei Tarkovski, *op. cit.*, p. 61.
- ⁸ Richard, Reanaud, 'Reflexiones sobre Viaje a la semilla de Alejo Carpentier', en *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, 1989, pp. 150-151.
- ⁹ *Ibid.*, p. 135-136.
- ¹⁰ Se mueven las palabras, la música / se mueve sólo el tiempo; mas / lo que sólo vive no puede / sino morir. Tras el discurso / las palabras aspiran al silencio. / Sólo en la forma, en el trazo, / alcanzan las palabras, / la música, la paz, como se mueve / perpetuamente el jarrón chino / en su quietud. (Traducción de Esteban Pujals Gesali.)
- ¹¹ Raúl H. Castagnino, *El análisis literario*, 1979, pp. 268-269.
- ¹² Erwin Panofski, *Estudios sobre iconología*, 1972, p. 95.
- ¹³ *Vid.* Panofski, pp. 93 a la 137.



CONCLUSIONES GENERALES

Acercarnos a un libro: tocarlo, abrirlo, leerlo, suscita en nosotros experiencias sensitivas diversas. El libro no es únicamente un objeto que sirva para adornar los libreros de la sala, sino que es un objeto realizado, además —y ante todo—, para tener una experiencia táctil y visual.

Existen los libros "comunes" o "convencionales" realizados en serie, en los que el texto es la parte sustancial. De estos libros todos nosotros tenemos conocimiento; no obstante, también existen los libros llamados "alternativos" o "propositivos" o "marginados", en los cuales el texto no es lo más importante, sino que es un elemento más que, junto con las imágenes visuales, el formato del libro y los materiales, pasa a formar parte de un todo: El Libro.

Podemos decir que las diferencias esenciales entre un libro convencional y uno alternativo son que: en el libro convencional el texto es el elemento sustancial y que su formato suele ser casi siempre rectangular con páginas de papel encuadernadas; mientras que el libro alternativo busca la experimentación con nuevos y viejos materiales, y procura que todos sus elementos —tanto los textos, como las imágenes y los formatos— conformen una unidad, sin limitar con preferencias a sus elementos, ni crear jerarquías de importancia.

Hoy en día crear un libro alternativo no resulta tan sorprendente, pues cada día se están realizando mayor número de ellos.

Cada libro alternativo es distinto, tiene su propia personalidad, posee un carácter único, y en ello radica su atractivo. No obstante, a pesar de la diversidad de materiales, de temas y de formatos con los que se elaboran, estos libros se pueden clasificar en: libro objeto, libro de artista y libro híbrido.

El libro objeto, como su nombre lo indica, enfatiza la presencia objetual del libro: por su material y por sus dimensiones, llegando a ser, por lo general, un libro único, irrepetible.

El libro de artista —realizado por un artista plástico—, en cambio, es aquel en el que el autor tiene la libertad de escoger su propio tema y el texto o los textos que a él le agraden, de manera que las imágenes visuales no están realizadas por encargo ni al único servicio del texto.

Un libro híbrido es aquel que tiene características tanto de libro objeto como de libro gráfico.

Existe en el libro una relación temporal natural, ya que todo libro es una secuencia de espacios: cada espacio (cada página, cada imagen, cada letra) requiere de un momento particular para su lectura. Debido a estas características de acentuación de la temporalidad que posee el libro —independientemente de que en él, en su texto, se pueda tratar el tema del tiempo— es que decidí que hacer un libro objeto sería un buen medio para realizar una obra en la que pudiera representar las distintas posibilidades temporales mediante mis imágenes gráficas.

El libro *Jirones* es la representación fragmentada de los recuerdos. Los recuerdos pasados "reviven" en un presente por medio de la memoria. Así, estos recuerdos evocados y o actualizados mediante fotografías familiares, juguetes y dibujos de mi infancia, finalmente se reúnen en mis grabados, en las páginas de mi libro y en la caja que alberga sus páginas. Este libro híbrido buscaba enfatizar la temporalidad de la lectura, y para ello ordené compositivamente las imágenes y textos a lo largo de sus páginas: en una lectura general (ya abiertas sus páginas en forma de estrella, de círculo, de zigzag, etcétera) se observa la secuencia de un paisaje que —a través de todas las páginas— transcurre del día hacia la noche; asimismo, de forma general se observan grabados de pequeño formato que conviven en enormes espacios en blanco (esto es con el objeto de acentuar la idea de fragmentación); más tarde, se puede realizar una lectura mucho más detallada: los formatos tan pequeños de los grabados invitan al espectador a acercarse y a observar minuciosamente: grabado por grabado, hoja por hoja, obligándolo a releer, varias veces y desde distintas perspectivas; por tanto, se acentúa así la percepción de la temporalidad de la lectura.

El libro híbrido *Jirones* —mediante su estructuración y disposición, sus grabados (linóleos y huecograbados) y los dibujos y textos de canciones infantiles que lo conforman— logra, entonces, plasmar las representaciones de un tiempo cíclico, un tiempo eternizado, un tiempo simultáneo y un tiempo simbólico, tanto o más que como se logra en los textos narrativos.

Puedo decir que la idea de crear un libro en el cual estuviese representado el tiempo, tanto en sus imágenes y textos, como en su estructura general de libro, si se cumplió: todo el libro nos remite a la interacción de un tiempo ya pasado (el propio de la elaboración del libro, y el de las imágenes de fotografías antiguas y dibujos infantiles), que convive con un tiempo presente (la lectura realizada en el momento de observar los grabados y el libro como objeto).

Estas imágenes están dentro de un sistema alegórico. Si hacer una alegoría es poner a algo a hablar a través de otro, entonces mis grabados son alegorías de esas fotografías antiguas y de esos pensamientos y dibujos infantiles, pues intencionalmente pretenden, además de simplemente evocarlos (o reproducirlos y actualizarlos), expresar un trabajo de resignificación para, precisamente, hacer evidente cómo las mismas fotografías, pensamientos y dibujos (y las respectivas historias que dentro de sí conllevan) son una representación del tiempo específico en que se forjaron.

La elaboración del libro como experiencia individual fue de gran importancia, ya que diseñarlo y construirlo involucró además de razonar el sustento teórico o propositivo, llevar a la práctica su realización plástica-artesanal; actividades ambas que no deben separarse entre sí: lo que se piensa o se escribe, también debe de verse. Sin embargo, hubo fallas técnicas que, aunque aún pudieran remediarse (por ejemplo el haber utilizado bisagras muy pequeñas para sostener maderas tan pesadas), también forman parte del proceso de fabricación e inclusive de la vida o historia de mi libro.

El libro es un medio más para poder comunicarse y expresarse; mas, aunque quizá sea igual de válido utilizar un libro que utilizar un bastidor: un bastidor es un bastidor y nada más; en cambio, un libro alternativo puede ser mucho más que un mero montón de páginas encuadernadas.

Durante el proceso del trabajo, e incluso ya finalizado, surgieron en mí nuevas ideas respecto a las soluciones que pudiera haber utilizado: así, pensé que también hubiera podido utilizar una casita de muñecas en lugar de la caja, o haber utilizado fotografías originales... Pero siempre hay algo más que decir y distintas maneras de decirlo; así que la creación de libros alternativos, por mi parte, aquí no finaliza: nuevas ideas ya están latentes para la confección de mi próximo libro acerca de la risa.

- ATKINS, Robert**, *Art Speak. A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1990, 176 pp.
- BARTHES, Roland**, "Las láminas de la Enciclopedia", en *El Alcaraván*, México, vol. 5, no. 18, julio-agosto-septiembre de 1994, pp. 15-27.
- BARTRA, Rogel**, *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo, 1987, 272 pp.
- BERISTÁIN, Helena**, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992, 508 pp.
- BETTETINI, Gianfranco**, *Tiempo en la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los test audiovisuales*, México, FCE, 1984, 402 pp.
- BORGES, Jorge Luis**, *Prosa completa 2. Historia de la eternidad*, España, Bruguera, 1985, 364 pp.
- BOSQUE LASTRA, Ma. Teresa**, *Origen, desarrollo y proyección de la imprenta en México*, México, UNAM, 1981, 186 pp.
- CARRIÓN, Ulises**, *El nuevo arte de hacer libros*, México, El Archivero, 1988.
- CASTAGNINO, Raúl H.**, *El análisis literario*, 11 ed., Buenos Aires, Nova, 1979, 410 pp.
- CASTAGNINO, Raúl H.**, *Tiempo y expresión literaria*, Buenos Aires, Nova, 1967, 114 pp.
- CHESNEAUX, Jean**, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, tr. de Aurelio Garzón del Camino, 4a. ed., México, Siglo XXI, 1981, 220 pp.

- DÍAZ PLAJA, Guillermo, *El libro ayer, hoy y mañana*, Barcelona, Salvat, 1974, 142 pp.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1981, 421 pp.
- ECO, Umberto y Omar Calabresse, *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori, 1987, 254 pp.
- ESCOLAR SORMO, Hipólito, *De la escritura al libro*, Madrid, Promoción Cultural, 1976, 159 pp.
- ESPINOSA, César, *Poesía Vixual*, México, Poesía Vixual, 1994, 36 pp.
- ESPINOSA, César, *Signos corrosivos*, México, Ediciones Literarias de Factor, 1987, 102 pp.
- GABILONDO SOLER, Francisco, "La casa de mi abuela fue la cuna de Cri-Cri", en *Tierra Adentro*, núm. 85, México, abril-mayo de 1997, pp. 46-47.
- GORDON, Samuel et al., *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989, 248 pp.
- IGUÍNIZ, Juan, *El libro. Epítome de bibliografía*, México, Porrúa, 1946, 288 pp.
- KARTOFEL, Graciela y Manuel Marín, *Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo*, México, UNAM, 1992, 102 pp.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1970, 155 pp.

- LYONS, Joan et al.,** *Artists' Books. A critical Anthology and Sourcebook*, Nueva York, Gibbs M. Smith, Inc. Peregrine Smith Books—Visual Studies Workshop Press, 1987, 269 pp.
- MANZANO ÁGUILA, Daniel,** Boletín de prensa "Umbral del objetuario", México, Taller de Producción del Libro Alternativo-ENAP, 1996.
- MANZANO ÁGUILA, Daniel,** Catálogo de la exposición colectiva "Páginas de imaginaria" del Taller de Producción del Libro Alternativo, Casa Universitaria del Libro, octubre—noviembre 1995.
- MARÍN, Manuel,** *El tiempo de la pintura*, México, (Ed. del autor), 1996, 47 pp.
- MILLARES CARLO, Agustín,** *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, FCE, 1971, 399 pp.
- MIRANDA, Leticia,** Catálogo de la exposición "Editoriales alternativas", México, UNAM-ENAP, 1984.
- MOEGLIN-DELCROIX,** *Livres d'artistes*, París, Herscher-Centre Georges Pompidou, 1985, 160 pp.
- MUNARI, Bruno,** *¿Cómo nacen los objetos?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- PANOFSKY, Erwin,** *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza-Universidad, 1972, 350 pp.
- PAZ, Octavio,** *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 3a. reimp., México, Era, 1990, 187 pp.

- RENÁN, Raúl, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, México, UNAM-Dirección General de Fomento Editorial, 1988, 96 pp.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario de la literatura*, 2 ts., Madrid, Aguilar, 1982, 1218 pp.
- SMITH, Keith A., *Structure of the Visual Book*, Nueva York, Visual Studies Workshop Press, 1984, (Book 95).
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1993, 284 pp.
- VIDAL, Beatriz y Fernando Zamora, Catálogo de la exposición colectiva "Al abismo del milenio" del Taller de Producción del Libro Alternativo de la ENAP, Museo Nacional de la Estampa, agosto-octubre 1994.
- XIRAU, Ramón, *El tiempo vivido. Acerca de "estar"*, México, Siglo XXI, 1985, 117 pp.
- WERNER, Wolf, *Introducción a la psicología*, México, FCE, 1953.
- ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas*, 3a. ed., México, UNAM, 1995, 397 pp.

LISTA DE ERRATAS

Pág. 13 No debe repetirse el renglón:
libro, pasando por su elaboración material
(incluidos los grabados, textos, caja protecto-

Pág. 14 Dice: de lo animales salvajes
Debe decir: de los animales salvajes

Pág. 17 Dice: los *antiquarios*, *minuteros* y *rubricadores*,
Debe decir: los *antiquarios*, *minuteros* y
rubricadores

Pág. 37 Dice: Un libro alternativo permite que nos
acercamos a él sin miedo
Debe decir: Un libro alternativo permite
acercarnos a él sin miedo

Pág. 42 Dice: llegar a un gran número de manos
Debe decir: llegar a un gran número de manos

Pág. 72 Dice: Estamos regidos ciclos naturales
Debe decir: Estamos regidos por ciclos naturales

Pág. 78 Dice: CAPÍTULO 3 / EL LIBRO HÍBRIDO
Debe decir: CAPÍTULO 3 / EL LIBRO
HÍBRIDO *JIRONES*

Pág. 106 Dice: certificado de autenticidad
Debe decir: certificado de autenticidad

Pág. 127 Dice: En algunos casos anda
Debe decir: En algunos casos anda con

Pág. 133 Dice: grabado Falsaje
Debe decir: grabado *Falsaje*

Pág. 136 Dice: libro gráfico
Debe decir: libro de artista

Dice: decir que hacer un libro objeto
Debe decir: decir que hacer un libro
híbrido