



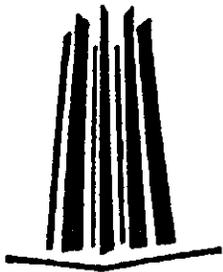
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

CAMPUS ARAGON

UNA CONTEMPLACION A LA MIRADA DEL LIBRO.
EL USO DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA EN EL
LIBRO PARA COMUNICARNOS CON EL MUNDO
PREHISPANICO

T E S I S
Q U E P R E S E N T A :
CARLOS GARCIA BENITEZ
PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA**

ASESOR: LIC. SALVADOR MENDIOLA MEJIA



MEXICO, D. F.

2000

2000



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, siempre.

*A Claudia, universo penetrable sólo adelgazando
las palabras.*

*Por incendiar el pensamiento, a Salvador Mendiola,
por supuesto.*

ÍNDICE

Introducción	VII
Capítulo 1. Marshall McLuhan como teórico de la comunicación humana, en la cultura tecnológico-electrónica	1
1.1 Antecedentes	2
1.2 Los medios como prolongación del hombre	6
1.3 El medio es el mensaje	7
1.4 La percepción del mundo	9
Espacio acústico	9
Espacio visual	12
1.5 La cultura tecnológico-electrónica	15
1.6 Medios fríos y calientes	17
1.7 Ambientes y antiambientes	18
Capítulo 2. El libro como medio de comunicación	23
2.1 Antecedentes	24
2.2 Cómo se elabora un libro	31
Redacción de originales	31
Corrección de estilo	32
Anotación tipográfica	34
Composición o formación	35
Corrección de pruebas	36
Impresión y encuadernación	38
2.3 La importancia del libro para la cultura	39
2.4 La cultura tecnológico-electrónica en la elaboración de libros	42
Capítulo 3. La fotografía y el arte editorial del libro	47
3.1 Breve historia de la fotografía	48
3.2 Principales usos de la fotografía	51
3.3 El uso de la fotografía en la industria editorial como consecuencia de la cultura tecnológico-electrónica	56
3.4 Los alcances del libro con el recurso fotográfico	58
El libro especializado: la investigación prehispánica. (Entrevista)	60
Capítulo 4. El libro antiambiente que nos comunica con el mundo prehispánico: tres obras de Rubén Bonifaz Nuño	63
4.1 Antecedentes	64
4.2 Las obras antiambiente de Rubén Bonifaz Nuño	69
4.3 Imágenes del mundo prehispánico	73
4.4 La propuesta de Bonifaz Nuño y la del libro en nuestros días	80
Conclusiones	85
Bibliografía	89

INTRODUCCIÓN

Si recordar no es un acto irreductible al hombre, sí lo es el hábito de conservar y sintetizar el conocimiento adquirido; primero, en forma de signos, incluido el lenguaje fonético-alfabético; para luego dejar este universo abstracto y adquirir una forma física y de carácter colectivo: el libro. Invento que selló el destino de la humanidad.

Aun cuando el libro ha estado presente sólo una mínima parte de nuestra historia, ha puesto a girar una infinidad de ideas por el planeta, que después, algunas capitalizadas, han trazado el devenir de la sociedad.

Desde su aparición formal, que podemos ubicar hacia 1456, cuando en la primitiva imprenta de Gutenberg se daba el último "teclazo" a la primera Biblia impresa, hasta nuestros días, el libro ha sufrido una serie de transformaciones de diversa índole. No obstante, cuando tenemos un ejemplar en las manos, pocas veces o quizá nunca nos preguntamos cómo dicho objeto llegó a ser lo que es. Antes bien, tenemos la certeza de que el libro fue desde siempre. Pocas veces reparamos sobre los ámbitos que convoca su elaboración. De alguna manera, con el presente trabajo, intentamos hacer una reflexión al respecto.

Pero es cierto, ver al libro como el objeto de estudio cuando por lo común es el instrumento de éste, implica varias interrogantes, mismas que nos han animado para ensayar en estas páginas algunas respuestas.

Obviamente, una disertación sobre el libro abre una vasta posibilidad desde dónde abordarla: desde la producción, la crítica del mercado y los lectores, las diversas publicaciones o pasando, incluso, por los enredos y contrasentidos del lenguaje.

No obstante, en el presente estudio, nos proponemos reflexionar sobre la evolución del libro a partir del desarrollo tecnológico-electrónico.

La tecnología electrónica ha desbordado nuestra dinámica de vida, prácticamente en todos los ámbitos; las artes gráficas no han sido una isla aparte. Al contrario, a raíz de tal circunstancia el libro ha encontrado nuevas perspectivas para reafirmar lo que es: un receptáculo del recuerdo.

Como en cascada, una infinidad de aportaciones se han originado en la industria editorial a partir de la tecnología electrónica, una de ellas sin duda, ha sido la posibilidad de incorporar la imagen fotográfica en el libro.

Si bien en la antigüedad el hecho de que una imagen acompañara el discurso textual era una posibilidad, hoy para ciertas publicaciones es una necesidad insalvable; la cual se satisface con las tecnologías electrónicas que agilizan y facilitan tal demanda.

Con el uso de la imagen fotográfica en el libro, el concepto de éste se transformó de manera radical, tanto en la producción como en lo estético, en el significante y el significado. Con la fotografía se logró lo que bien vendría a ser la segunda edición del libro en su historia, luego de que en la primera su sustancia principal fueran casi exclusivamente las palabras.

Con la imagen fotográfica se recupera el detalle que el ojo pierde, se detiene lo que es imposible: la existencia, se vuelve discurso lo que parecía inefable, se impone, incluso, una nueva versión del tiempo.

Ciertamente, los libros y la fotografía son análogos: ambos son instrumentos para recordar. Recordar, implica necesariamente ver hacia el pasado, traer al presente lo que ya no está.

Si bien muchas de las respuestas que hoy buscamos se encuentran precisamente en el pasado, la fotografía se presenta, entonces, como un medio para traerlas y comenzar a enunciarlas.

Respuestas de toda índole, incluyendo las que tienen que ver con las culturas de la antigüedad, y muy en particular de aquellas que tuvieron como fórmula básica de comunicación la expresión gráfica, que es decir, la de la imagen. Dígase por caso la cultura prehispánica.

Y es que los antiguos mexicanos practicaron ampliamente el arte de la imagen: códices, pinturas, esculturas, etcétera. Así, entender a los antiguos mexicanos significa antes que nada comunicarnos con sus imágenes, o las representaciones que tenían del mundo.

La incorporación de la imagen fotográfica en el libro no sólo nos ha dado la posibilidad de aprender el conocimiento del saber prehispánico, sino que nos ha permitido reproducirlo en su naturaleza expresiva: la imagen. Con la cual, el lector recupera una tradición antiquísima: la contemplación; que a decir de Miguel León-Portilla ha sido uno de los placeres más valiosos del hombre: "Querer formarse una imagen de todo lo que existe es afán heredado de los griegos. Porque nada más bello y placentero para los sabios helenos que el arte de saber contemplar".¹

Dice el teórico canadiense Marshall McLuhan que los medios electrónicos retribalizan al hombre, no obstante, pensamos que en el caso de los libros, también tienden a recuperar ciertas tradiciones, como es la comunicación en imágenes. Es por ello que hoy hacemos esta contemplación sobre el libro, la cual desarrollamos de la siguiente manera: en el capítulo 1 enmarcamos nuestro sustento teórico con las aportaciones de Marshall McLuhan sobre las tecnologías electrónicas y sus consecuencias; en el capítulo 2 hacemos una exploración sobre el libro como medio de comunicación; en el capítulo 3 destacamos la importancia de la imagen fotográfica y su incorporación en el libro; por último, en el capítulo 4 aterrizamos nuestras meditaciones en un ejemplo concreto: tres obras de Rubén Bonifaz Nuño sobre el universo prehispánico, *Imagen de Tláloc*, *Hombres y serpientes* y *Cosmogonía antigua mexicana*, donde se resalta la importancia de la imagen fotográfica.

Con este abanico de reflexiones, pretendemos comprender al libro en el contexto de las tecnologías modernas y a la vez tratamos de entender la cultura que nos ha tocado vivir: la de la imagen.

¹ Miguel León-Portilla. *Los antiguos mexicanos*, p. 9.

CAPÍTULO 1

Marshall McLuhan como teórico de la comunicación humana, en la cultura tecnológico-electrónica

*Somos bien poca cosa y, no obstante,
la totalidad nos mece, somos un signo que
alguien hace a alguien, somos
el canal de transmisión: por nosotros fluyen
los lenguajes y nuestro cuerpo
los traduce a otros lenguajes.*

OCTAVIO PAZ

1.1 ANTECEDENTES

En 1926, el cineasta austriaco Fritz Lang proyectó en Alemania su película *Metrópolis*. Ese mundo de imágenes, de corte expresionista, nos revela una sociedad que experimenta los peligros de la tecnología: Rotwang, científico del pueblo, secuestra a María, consejera de la población, y la suplanta con un robot. Éste siembra la discordia entre la gente; la cual, vuelta una muchedumbre enardecida, está a punto de destruir la ciudad. ¿Premonición?, ¿alegoría? Casi, dirían algunos críticos del celuloide, vaticinando la época que estamos viviendo.

Y es que la película de Lang está contagiada de la atmósfera que rodea la última etapa del siglo pasado y, especialmente, todo lo que va de la presente; es decir, el desmesurado avance en la ciencia.

Basta retroceder la mirada y descubrir cómo “A partir de 1900, progresos casi increíbles han modificado la imagen del hombre, de la materia, del universo. Algunos titanes de la ciencia, Einstein, Planck, Bohr, Freud, han modificado los fundamentos, los presupuestos teóricos”.¹ Y no sólo eso, cabe destacar que “En la actualidad vive 90 por 100 de los sabios o investigadores que ha proporcionado la humanidad”.²



En ese mismo sentido, sin apartar la mirada, es importante reconocer que las aportaciones hechas por estos hombres han alterado no sólo la forma de vida de nuestra especie, sino también la dinámica de la naturaleza. Sin duda, el ejemplo más trascendente de estas alteraciones se puede observar en el proceso biológico de la evolución, donde el de la especie humana se acentúa si se le compara con el de otras que han poblado el planeta, y sobre el cual la astrónoma Julieta Fierro nos ilumina el camino:

La vida en la Tierra no sólo es variada sino que cada especie se adapta de manera distinta y evoluciona en tiempos muy diferentes. Las bacterias primitivas, agrupadas en colonias que formaron los estromatolitos, poblaron casi exclusivamente los mares durante miles de millones de años. Los dinosaurios dominaron, por su magnitud, sobre la superficie terrestre durante cientos de millones de años. En cambio, los humanos hemos existido un par de millones de años y estamos sufriendo un proceso de veloz evolución.³

Así, la ciencia se ha convertido en un paradigma de nuestro tiempo. Incluso, algunos tópicos propios de la literatura y sugeridos en su momento por la misma, han sido consumados por la ciencia.⁴

¹ *Historia Universal*, Instituto Gallach, tomo 18, p. 3696.

² *Ibidem*.

³ Julieta Fierro, *Cómo acercarse a la astronomía*, p. 19.

⁴ Hecho que, por otro lado, apoya la idea de que la literatura siempre se adelanta a su época. Entre otros ejemplos: viajes más allá de nuestro planeta: *De la Tierra a la Luna*, Julio Verne, 1865; la prolongación de la vida gracias a la implantación de órganos: *Frankenstein*, Mary W. Shelley, 1818; el descubrimiento del inconsciente como contraparte del ser: *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde*, Robert L. B. Stevenson, 1886 (así como gran parte de la obra de Edgar Allan Poe); el congelamiento como medio para conservar la vida: *Cuando despierta el durmiente*, H. G. Wells, 1899; y —ojalá que no— la clonación en serie, presagiada por Aldous Huxley en *Un mundo feliz*, 1932.

Asimismo, al otro lado del sendero entre evolución y literatura, cabe reconocer cómo todas las disciplinas del intelecto humano están influidas por los preceptos del método científico, el cual, a manera de vértebra principal de la ciencia, sintetiza y vuelve accesible el conocimiento.⁵

No obstante, es relativamente fácil descubrir que el dominio de las ciencias naturales de sus objetos de estudio, siguiendo esa lógica científica, es por lo general exitoso, hecho que no sucede con tanta claridad en las denominadas ciencias sociales en donde: “Si resulta acertado hablar de crisis al interior de la producción científica de manera particular en lo que se refiere a la sociología y a las ciencias sociales en general, no es impropio afirmar que la conceptualización constituye el primer renglón en el que se dejan sentir los efectos de tal crisis”.⁶

Y si esta conceptualización es difícil de asir, como la piel del pez recién sacado del agua, más resulta poder comprender al hombre, a partir de la fragmentación que de él ha hecho la ciencia, al dirigir de manera separada, con las disciplinas especializadas, su explicación. Resulta prudente reconocer que si bien la especialización torna diáfano el camino, aislada hace crisis, o como de otra forma lo advierte Ernst Cassirer:

Ninguna edad anterior se halló en una situación tan favorable en lo que respecta a las fuentes de nuestro conocimiento de la naturaleza humana. Sin embargo, no parece que hemos encontrado el método para dominar y organizar este material. Comparado con nuestra abundancia, el pasado puede parecer verdaderamente pobre, pero nuestra riqueza de hechos no es necesariamente una riqueza de pensamiento. A menos que consigamos hallar el hilo de Ariadna que nos guíe por este laberinto, no poseeremos una visión real del carácter general de la cultura humana y quedaremos perdidos en una masa de datos inconexos y dispersos que parecen carecer de toda unidad conceptual.⁷

Aun contra lo pedregoso que tiene el camino de la ciencia (por su fragmentación del mundo como método y su insalvable lógica formal) ciertas vanguardias intelectuales han querido ver en ella el fuego salvador de Prometeo, recuérdese, por ejemplo, el Círculo de Viena.⁸

Sin embargo, recurriendo a la máxima aristotélica de la contemplación, resulta fácil observar cómo, en la realidad, la naturaleza y el hombre son una unidad conciliable no fragmentada; que el ser se forma precisamente en el ser inmediato y por lo tanto lejos de los parámetros apriorísticos:

⁵ Sin embargo, cuando se indaga el aspecto capital de la ciencia se encuentra que su acierto no reside en el método, las herramientas, las sustancias o los tiempos que intervienen en ella sino en la gran invención que logró el hombre al traducir en lenguaje simbólico su sabiduría, hecho que lo puso en condición de organizar y sistematizar el mundo; es decir, que antes de que la ciencia se proclamara como el medio indiscutible para compactar y sintetizar el conocimiento, el símbolo ya había desempeñado una función análoga. Con la ciencia se intentó reproducir la eficacia del símbolo como aglutinador del conocimiento. Así, lo que realmente diferencia al hombre del resto de los animales no es la inteligencia ni la razón sino la capacidad de abstraer el mundo a través de los símbolos. Como diría Ernst Cassirer: “El ser es un animal simbólico”. Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 45 ss y 304 ss.

⁶ Carlos Hidalgo Ponce de León, *Lógica de la investigación científica*, p. II.

⁷ Cassirer, *op. cit.*, p. 44.

⁸ “En los primeros decenios de la actual centuria (el positivismo) se reveló con los nuevos planteamientos de un grupo de pensadores —Rudolf Carnap, Hans Reichenbach, Otto Neurath— que conformaron el denominado círculo de Viena... Sus doctrinas constituyen un nuevo positivismo, que supone la aplicación de la lógica formal a todos los aspectos del conocimiento”. *Historia Universal, op. cit.*, p. 3689.

y sobre todo descubrir cómo la frontera entre las ciencias sociales y naturales se pierde, que antes bien interactúan íntimamente y constantemente se tensan.

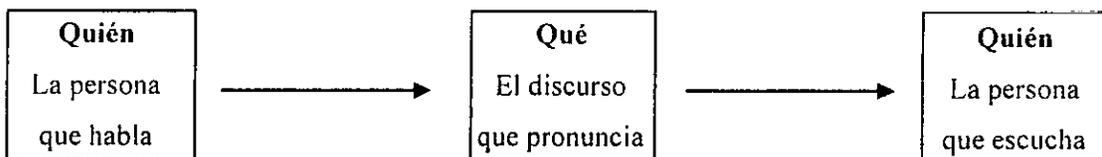
Un ejemplo de esta disertación se observa en la llamada ciencia de la comunicación, donde los efectos de las disciplinas naturales y sociales son evidentes. Ya que por un lado, están los avances tecnológico-electrónicos que han revolucionado los modos de comunicación; mientras que por el otro, están los efectos de aquéllos en la organización sociocultural contemporánea.

Sin embargo, cuando se revisa la literatura encargada de explicar la comunicación humana, sobre todo la de nuestro tiempo, donde los medios tecnológico-electrónicos juegan un papel primordial, se encuentra que los modelos teóricos sugeridos hasta hoy muestran apenas una visión parcial de la realidad:

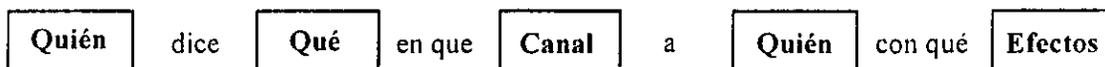
Todos los modelos científicos occidentales de comunicación son (al igual que el modelo de Shannon-Weaver) lineales, secuenciales y lógicos como una relación del énfasis de la última etapa medieval sobre la noción griega de la causalidad eficiente. Las teorías científicas modernas abstraen la figura del fondo. Para su uso en la era eléctrica, se necesita un modelo de la comunicación del hemisferio derecho del cerebro para demostrar el carácter inmediato de la información que se mueve a velocidad de la luz.⁹

A la sombra de esta revelación y para rastrear de qué manera se ha abordado la comunicación humana en la historia, se trae a cuento los distintos modelos teóricos en un rápido parpadeo:

- La retórica de Aristóteles. Este gran pensador griego para quien “Todos los hombres tienden por naturaleza al conocer”,¹⁰ no dejó pasar sin cavilar, un acontecimiento de la sustancia íntima del hombre como es la comunicación. En “su búsqueda de todos los medios posibles de persuasión” organizó sus reflexiones de la siguiente manera:



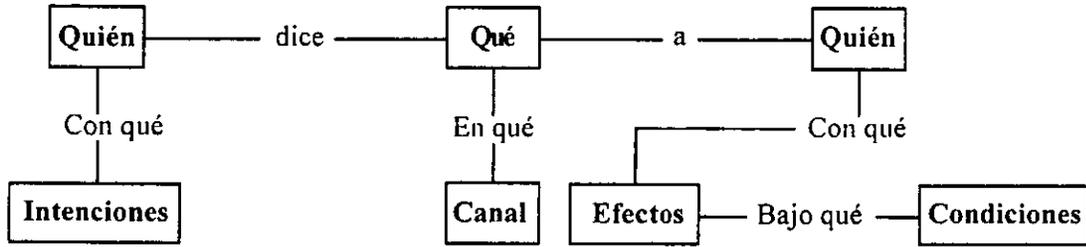
- Posteriormente, en 1930, varios investigadores se interesaron por los estudios científicos de la comunicación. De ese grupo de iniciadores conocido como “los padres de la comunicación”, Lasswell concluye el siguiente modelo:



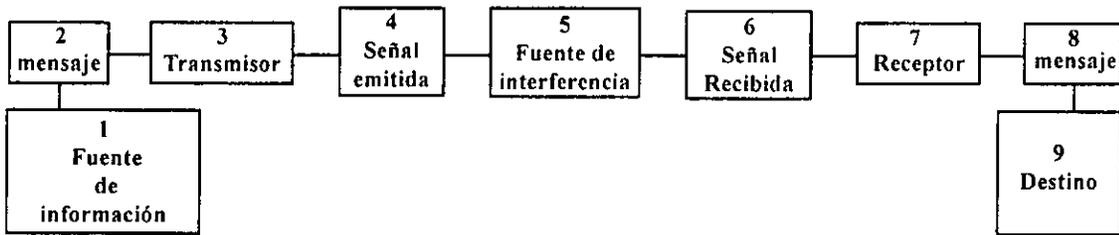
- Dado el desgarre histórico de la Segunda Guerra Mundial y concentrado en los resultados de la propaganda Nazi usada en dicho acontecimiento, Nixon introduce algunas modificaciones al modelo de Lasswell: las intenciones del comunicador y las condiciones en las que se recibe el mensaje, tal y como se observa en el siguiente modelo:

⁹ Marshall McLuhan, *La aldea global*, p. 21.

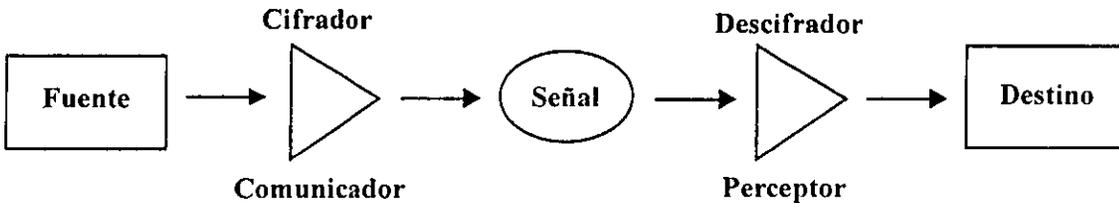
¹⁰ Ramón Xirau, *Introducción al estudio de la filosofía*, p. 67.



- Shannon y Weaver proponen un modelo que incluye los medios electrónicos de comunicación:



- Por último, Schramm retomando el modelo anterior propone algunas observaciones:



Podemos pensar entonces que dichos modelos teóricos son "...una ciencia tan sólo de contenido y de mensajes. El estudio de los medios de información y las tecnologías humanas debe comenzar por su humanidad y permanecer imbuido en el estudio de los sentidos".¹¹ Esto es, indagando las consecuencias de las tecnologías en la vida del hombre.

Así como cada época tiene su rasgo característico, y así como cada una ha producido sus lectores o traductores que intentan descifrarla, sin duda, en el estudio de la ciencia de la comunicación contemporánea, Marshall McLuhan desempeña ese papel, y se perfila como uno de los pioneros en las investigaciones al respecto.

Marshall McLuhan nació en 1911 en Edmonton, Alberta, Canadá, hijo de un vendedor de seguros y de una actriz. Realizó estudios de ingeniería en la Universidad de Manitoba (1934). No obstante, su ferviente deseo por la literatura lo llevó a inscribirse en la Universidad de Cambridge, donde en 1935 se doctoró en filosofía, con la especialidad de literatura inglesa; la investigación que realizó para obtener su doctorado fue sobre el escritor isabelino Thomas Nashe.

McLuhan se inició como maestro en la Universidad de Wisconsin en 1936. Prestó sus servicios en dos instituciones católicas: la Universidad de San Luis (1937-1944) y en la Universidad de la Asunción de Windsor, Ontario (1945-1946); fue profesor de literatura de la

¹¹ Marshall McLuhan, *Leyes de los medios*, p. 16.

Universidad de Toronto; se convirtió en director del Centro de Cultura y Tecnología, lugar que investiga las consecuencias psíquicas y sociales de los medios tecnológicos.

Trabajó haciendo crítica literaria aproximadamente 20 años, sus reflexiones abordaron temas tanto del periodo medieval como de la época moderna.

Su pensamiento reflexivo abarca varias etapas de su vida como investigador.¹² Marshall McLuhan murió en 1980 y sobre sus principales ideas avanzaremos en los apartados siguientes.¹³

1.2 LOS MEDIOS COMO PROLONGACIÓN DEL HOMBRE

En el libro *Cómo el hombre llegó a ser gigante* (1941), los autores rusos Ilin y Segal relatan la aparición y evolución del hombre sobre la Tierra. En los primeros capítulos de su obra cuentan cómo todos los animales que habitan el planeta se encuentran atados por cadenas invisibles a su ambiente; así, por ejemplo, el ave está irremediamente atada al árbol, si se separa de éste su muerte será inevitable. No obstante, argumentan que existe una especie que logró romper definitivamente esas cadenas: el hombre. Ya que nuestra especie es susceptible de desplazarse a cualquier rincón del planeta, prácticamente sin ningún problema. Es decir, inventó los medios necesarios para vivir.

Marshall McLuhan, importante teórico de la comunicación contemporánea, vendría algunos años después a precisar el acontecimiento. "McLuhan ha elaborado una teoría que explora la conducta humana en términos de la interacción recíproca que hay entre el hombre, sus sentidos y su capacidad para transformar el mundo".¹⁴

Para el autor canadiense, "un 'medio' es cualquier prolongación psíquica o física del hombre, sea del oído, del ojo o de la habilidad de sentir y razonar. Así, el hacha deviene una prolongación de la mano; la vestimenta de la piel; el alfabeto incrementa la capacidad de la memoria mediante el sentido de la vista; el automóvil amplía la facultad humana de desplazarse de un sitio a otro".¹⁵

De acuerdo con estas teorías, el mérito humano radica en la posibilidad de extender el cuerpo físico al espacio-tiempo interior y exterior del universo, para de esta forma penetrar la naturaleza.

El hombre ya no se limita a su ser, va por el mundo, por así decirlo, con su sensorio al descubierto. Sus ojos prolongados a través del microscopio, le han permitido internarse en el

¹² Sobre la bibliografía de McLuhan, Ernesto de la Torre Villar ofrece en su libro *Elogio y defensa del libro*, UNAM, 1990 pp. 14-16 una copiosa literatura. Aunque seguidores como adversarios parecen coincidir en las mismas fuentes, donde los conceptos del canadiense son más claros: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, 1951; *Explorations*, 1960; *The Gutenberg Galaxy*, 1962; *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, 1964 y *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*, 1967.

¹³ Los datos biográficos de McLuhan están tomados básicamente de Daniel J. Czitrom, *De Morse a McLuhan, los medios de comunicación*, p. 169 ss, y Raymond Rosenthal, *McLuhan: Pro & contra*, p. 19 ss.

¹⁴ Alan Paul, *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*, p.17.

mundo micro de los átomos, revelándole la dinámica de las cosas. Mientras que el telescopio le ha facilitado entrar al reino de lo macro del espacio exterior, ese que llevó a Pascal a dolerse: “Me espanta el silencio eterno de estos espacios infinitos”.

Con el enunciado “los medios como extensiones del hombre” McLuhan reconcilia al creador con su creación. Sostiene que toda crítica lanzada hacia los medios es una crítica al propio sensorio, a la sorpresa o la incompreensión del mismo.

La omnipresencia, asunto tan recurrente en la mitología, es por lo menos, a escala de medios, una realidad, pues en cualquier lugar donde exista un instrumento determinado está implícita la presencia humana.

Es importante destacar que para McLuhan, cualquier invento nuevo es la reafirmación de algún órgano de los sentidos, así arguye que: “Durante las eras mecánicas prolongamos nuestros cuerpos en el espacio. Hoy en día, después de más de un siglo de técnica eléctrica, hemos prolongado nuestro propio sistema nervioso central en un alcance total, aboliendo tanto el espacio como el tiempo en cuanto se refiere a nuestro planeta”.¹⁶

Siendo así, podemos pensar que aquel día, cuando el hombre primitivo decidió salir de cacería con un trozo de rama entre las manos, sin saberlo, estaba prolongando el alcance de las mismas, traspasando su espacio físico; asimismo, al perfeccionar la rama en lanza y arrojarla hacia su presa estaba revolucionando su noción espacio-tiempo. El hombre de este mini pasaje sólo tiene de primitivo, de acuerdo con las teorías de McLuhan, la condena de la gramática en la palabra primitivo, por lo demás no es más que una alegoría del hombre que en nuestros días trasciende desde su IBM.

1.3 EL MEDIO ES EL MENSAJE

Una vez entendido que todo medio no es sino una extensión de algún aspecto psíquico o físico del hombre, cabe ahora abordar otro enunciado fundamental en la obra de McLuhan: “el medio es el mensaje”. Para el teórico canadiense, “Esto quiere decir, simplemente, que las consecuencias personales y sociales de cualquier medio (es decir, de cualquier prolongación de nosotros mismos) resultan de la nueva escala que se introduce en nuestros asuntos, debido a cada prolongación de nuestro propio ser o debido a cada nueva técnica”.¹⁷

La importancia de los medios no está en el contenido de los mismos, en lo que dicen o hacen, sino en cómo esos aparatos, teorías o instrumentos, alteran nuestras relaciones con el mundo. El medio, que es decir el instrumento, es el mensaje.

El ciudadano Kane, película de Orson Welles, donde la trama consiste en desentrañar el significado de la palabra *Rosebud*, ilustra estas ideas, pues al final de la cinta el significado (mensaje) no es la palabra en sí (como contenido) sino el trineo en el que se halla escrita (medio-mensaje), y que significa la infancia perdida del personaje central. A esta revelación que resplandece al final de la película, cabe añadir lo que McLuhan advierte: “A decir verdad, no es

¹⁶ Marshall McLuhan. *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. p. 25.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

sino por demás típico que el 'contenido' de cualquier medio nos ciegue por lo que respecta al carácter de este último."¹⁸

En cuestión de medios, suele ocurrir que la búsqueda del mensaje literal está por llegar, mientras que el mensaje que revela el medio está ya consumado.

Ahora bien, si el medio es el mensaje, ¿qué es lo que puede decirnos ese mensaje?, ¿qué nos comunica sobre nosotros mismos? En *La comprensión de los medios* Marshall McLuhan explica que "cualquier prolongación o extensión, ya sea de la piel, de la mano o el pie, afecta a todo el complejo psíquico y social".¹⁹

Dicho en otras palabras, si bien los medios son prolongaciones físicas y psíquicas del hombre, una vez materializados tienden a reestructurar al ser humano, "la imposición de una nueva tecnología afecta todos los sentidos y produce un nuevo enfoque sensorial que influye directamente en la cosmovisión del hombre".²⁰

Alan Paul, escritor que investiga las analogías que hay entre las teorías de McLuhan sobre los medios y algunas obras de escritores hispanoamericanos importantes, enmarca acertadamente estos cambios en la percepción humana debido a la introducción o descubrimiento de nuevos medios, recordando los desequilibrios que sufre el pueblo de Macondo con las visitas de los gitanos en *Cien años de soledad*: "A partir de la llegada de los gitanos y los 'grandes inventos', la vida pueblerina empieza a sufrir una metamorfosis, hasta que las guerras civiles, los gringos, el tren y la compañía bananera arruinan el pueblo de una vez por todas".²¹

Así como en el ámbito de la biología la homeostasia busca el equilibrio orgánico y garantiza las constantes fisiológicas, en términos de McLuhan, la psique humana expuesta a los efectos de los medios produce su propio reacomodo.

Quienes experimentan las primeras arremetidas de una nueva tecnología, ya sea que se trate del alfabeto o de la radio reaccionan de una manera más enérgica debido a que las nuevas proporciones de los sentidos, establecidas de inmediato por la dilatación tecnológica del ojo o del oído, le ofrecen al hombre un sorprendente nuevo mundo, que evoca una vigorosa 'limitación', o un novel patrón de interacción entre todos los sentidos unidos. Pero el impacto inicial se disipa en forma gradual a medida que toda la comunidad asimila el nuevo hábito de percepción en todas las áreas de trabajo y de asociación. La verdadera revolución yace en esta última y prolongada fase de 'ajuste' de toda la vida personal y social con el nuevo modelo de percepción establecido por la nueva tecnología".²²

Sin embargo, este reacomodo o forma de percibir el mundo rara vez es advertido por el hombre, para quien el mundo parece normal, ignorando que "Todos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes... que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta,

¹⁸ *Ibidem*, p. 31.

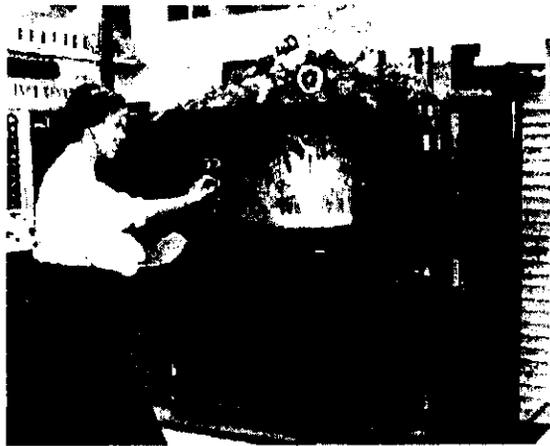
¹⁹ *Ibidem*, p. 31.

²⁰ Paul, *op.cit.*, p. 23.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

²² Marshall McLuhan, *cit. pos.*, Daniel J. Czitrom, *op. cit.*, p. 201.

inalterada, sin modificar... Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes".²³



Todo medio altera la manera en que nos relacionamos con el mundo: el medio es el mensaje.

A la luz de estas ideas, bien puede decirse que los medios tienen una naturaleza reveladora, así como Excalibur, la espada mágica creación de Merlín, que reveló la legitimidad de Arturo en la leyenda del mismo. Comprender los efectos de los medios es, como dice el teórico canadiense, no decepcionarse ellos. Y de paso no olvidarse de que “el medio es el mensaje”.

1.4 LA PERCEPCIÓN DEL MUNDO

Para McLuhan, la humanidad se ha caracterizado por dos grandes formas de percibir el mundo, las cuales fueron determinadas por los medios a lo largo de la historia: el espacio acústico y el espacio visual. Estas formas de percepción son el resultado de que, por un lado, algunas tecnologías en su funcionamiento tienden a destacar más el sentido de la vista relegando, en cierta medida, el trabajo del resto; “el hombre moldeado por tales medios deviene más visual en cuanto a la percepción del mundo”.²⁴ Mientras que, por el otro, “En ausencia de medios que exageren el papel de la vista, el hombre se vuelve ‘acústico’ y su percepción del mundo se reparte más ‘armoniosamente’ entre todo el sensorio”.²⁵ Aclaremos el punto, o mejor dicho, los espacios:

Espacio acústico

El tiempo para los mayas no tiene límites en el pasado ni en el futuro,²⁶ es más bien una concepción circular del mismo. El principio es el fin y al revés. El punto de fuga para esta cultura se puede encontrar en cualquier lugar. Ahora bien, dichos principios no sólo son válidos

²³ McLuhan. *El medio es el mensaje*. Sin folio, respetando la intención del autor no lo numeramos, sólo damos la fuente.

²⁴ Paul. *op. cit.*, p. 25.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Miguel León-Portilla. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. p.19.

para los mayas, se sabe que así ha funcionado para algunas otras civilizaciones no occidentales, e incluso, para las comunidades primitivas prealfabéticas.

La idea de querer organizar el tiempo y el espacio fragmentándolos, pertenece más propiamente a “épocas recientes” de la vida humana.

Al indagar sobre estos menesteres, Marshall McLuhan concluye que el órgano de los sentidos que define las culturas prealfabéticas y no occidentales es el oído, debido al carácter totalizador, simultáneo y no fragmentario con que éstas asumen su existencia. Es decir, de la misma forma como trabaja el oído; “El oído no favorece ningún punto de vista espacial. El sentido nos envuelve... Oímos los sonidos desde todas partes, sin necesidad de enfocarlas. Llegan desde ‘arriba’, desde ‘abajo’, desde ‘delante’, desde ‘atrás’, desde nuestra ‘derecha’, desde nuestra ‘izquierda’... el mundo del oído es un mundo de relaciones simultáneas”.²⁷

Y es, precisamente esa simultaneidad, la que para el teórico canadiense expresa al hombre no occidental y prealfabético.

La garantía de vida para el hombre primitivo, por ejemplo, estaba asentada en el eficaz equilibrio de los órganos de los sentidos. La constante y simultánea interacción del oído, el gusto, el tacto, la vista y el olfato eran prácticas decisivas en los albores de la vida. El desarrollo y relativo refinamiento de los mismos anunciaban el éxito en la cacería, el reconocimiento del hábitat o ponerse a salvo de los depredadores.

Poner los sentidos alerta era un imperativo fundamental para el hombre primitivo, olvidarlos significaba su exterminio. (Y no como suele suceder en la cultura occidental, donde el sentido de la vista parece tener un lugar privilegiado.)

Incluso, puede decirse que ese equilibrio de los sentidos trascendía los límites humanos para proyectarse en una concepción armónica de la naturaleza. Así, el acto de cazar para el hombre primitivo no significaba la muerte del animal; al deglutirlo, el hombre le prolongaba simbólicamente la vida. El oso, lobo o bisonte se hallaban dentro del cazador, por eso éste y su tribu se identificaban con el animal benefactor.

La cosmovisión para los primeros hombres fue sin duda de carácter antilineal, el principio y fin, como tales, no existían.

Durante cientos de miles de años, la humanidad vivió sin una línea recta en la naturaleza. Los objetos de este mundo resonaban unos con otros. Para el hombre de las cavernas, el griego montañés, el cazador indio... el mundo tenía múltiples centros y era reverberante. Era giroscópico. La vida era como estar en una esfera, 360 grados sin márgenes... La vida de las tribus era, y sigue siendo, conducida como un juego de ajedrez tridimensional; sin prioridades piramidales. El orden del tiempo antiguo o prehistórico era circular y no progresivo.²⁸

De igual manera, esquematizar y ordenar el espacio para las culturas tribales parece carecer de importancia, pues el entorno y los hombres pertenecen a la naturaleza sin más. “El pensamiento primitivo no sólo es incapaz de pensar en un sistema espacial sino que ni siquiera puede

²⁷ McLuhan, *El medio es el mensaje*.

²⁸ McLuhan, *La aldea global*, p. 50.

concebir un *esquema* del espacio; su espacio concreto no puede ser moldeado en una forma esquemática”.²⁹ Asimismo, “Lo que caracteriza a la mentalidad primitiva no es su lógica sino su sentimiento general de vida. El hombre primitivo no mira a la naturaleza con los ojos de un naturalista que desea clasificar las cosas para satisfacer una curiosidad intelectual, ni se acerca a ella con intereses meramente pragmáticos o técnicos... Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica; es *simpatética*”.³⁰

Los presupuestos de orden jerárquico —que son también formas de fragmentar de manera lineal el universo, y que rigen al occidental— no surten efecto en el mundo tribal. “A juzgar por los ejemplos de bandas y aldeas que sobreviven en nuestros días, durante la mayor parte de la prehistoria nuestra especie se manejó bastante bien sin jefe supremo, y menos aún ese todopoderoso y leviatánico Rey Dios Mortal de Inglaterra, que Hobbes creía necesario para el mantenimiento de la ley de sus díscolos compatriotas”.³¹

Por otra parte, sostiene McLuhan que debido a la cosmovisión que manifiestan las culturas acústicas, que es decir tribales o prealfabéticas, éstas son una clara expresión del hemisferio derecho del cerebro en la conciencia humana. “Las culturas ‘cerradas’ tribales, del hemisferio derecho, son holistas y enteras y resistentes”.³² Pues estas culturas enfatizan más los rasgos que controla el hemisferio derecho del cerebro.³³

La cosmovisión de simultaneidad que caracteriza a las culturas acústicas, bien se puede equiparar, en el ámbito de la literatura, con la obra de Juan Rulfo *Pedro Páramo*, donde los tiempos y espacios se organizan prácticamente de manera circular. Es decir, los límites radicales: la vida y la muerte se hallan unidos en un mismo plano. Por otro lado, cabe destacar que el pensamiento religioso para gran cantidad de culturas no occidentales y tribales, si bien es una constante, no se manifiesta con la rigidez ni bajo la responsabilidad de una sola entidad como ocurre en occidente. Incluso, para culturas como la de los mayas, cada instante es regido por entidades distintas, las cuales actúan simultáneamente a lo largo de la vida humana. Hay una deidad para cada fragmento de la existencia a la cual afectan eternamente.³⁴

Del desempeño armónico de esas fuerzas divinas, depende la vida para dichas culturas. Quizá los rastros de la presencia decisiva de las deidades, para las comunidades primitivas, los encontremos hoy, como dicen los investigadores rusos M. Ilin y E. Segal, en el lenguaje, en frases como “está lloviendo” o “hace frío”. ¿Quién hace que eso suceda?; las frases suponen que alguien es el responsable de que eso pase.

Aún cuando esta cosmovisión simultánea del mundo fue primordial para el desarrollo de la vida humana, para el occidental parece ser poco relevante; incluso, las formas de organización tribal que hoy subsisten se miran con cierto desdén. “La arrogancia del hombre occidental

²⁹ Cassirer. *op. cit.*, p. 76.

³⁰ *Ibidem*, p. 127.

³¹ Marvin Harris. *Jefes, cabecillas, abusones*, pp. 5,6.

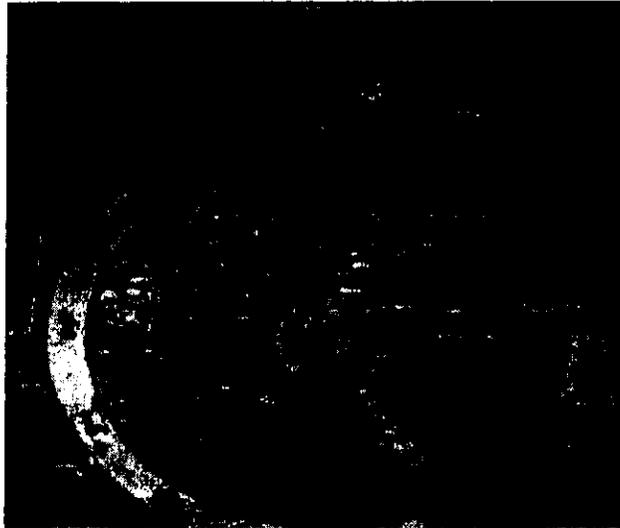
³² McLuhan, *Las leyes...*, p. 87.

³³ Recuérdese que “El hemisferio izquierdo procesa la información de forma secuencial mientras que el hemisferio derecho lo hace simultáneamente, conectado con diversas fuentes de información a la vez”. Carl Sagan, *Los dragones del edén*, p. 210. Recuérdese, también, que dicha fórmula es propia de la cultura indoeuropea.

³⁴ León-Portilla. *op. cit.* en particular el capítulo III, “El tiempo como atributo de los dioses”. pp. 47-64.

podría deberse a la propensión a establecer prioridades para el razonamiento cuantitativo”.³⁵ No obstante, insiste McLuhan, esa percepción simultánea fue la forma natural de relacionarse con el mundo antes de que sucediera la escisión que trajo consigo la invención de la palabra escrita.

Si la investigación contemporánea marca el inicio de la historia a partir de la palabra escrita, para la prehistoria o cultura acústica bien puede representarlo la mítica serpiente que se muerde la cola, símbolo de la simultaneidad y totalidad que define al hombre, y por ende la naturaleza.



El equilibrio de las fuerzas del hombre y la naturaleza en la cosmovisión oriental: el círculo de la vida.

Espacio visual

En el principio no fue el verbo, ni mucho menos la palabra. En el principio regía la totalidad como fórmula de existencia. La naturaleza del hombre era la naturaleza del ambiente y viceversa. Aun, como dice el poeta, sin la noción de lo tuyo y lo mío. Sin embargo, explica McLuhan que con la invención del alfabeto el hombre sufrió una escisión importante en su manera de relacionarse con el mundo.

Por un lado, con la invención del alfabeto y posteriormente la imprenta se privilegió el sentido de la vista sobre los demás, desequilibrándose el sensorio humano; formándose así el espacio visual.³⁶ Desde entonces, ver es crear.

Por otro lado, con el alfabeto, el hombre experimentó una separación de su ser con la naturaleza perceptible. Si el mar en un primer momento existía sólo como realidad visible y tangible, con del alfabeto el mar ascendió al universo de la abstracción que proporcionaban las palabras, con las cuales se pudo reinventar y nombrar. “Antes del alfabeto no había ‘mundo exterior’, no había separación de lo interior y lo exterior: tan sólo un metafórico flujo de modos de ser”.³⁷

³⁵ McLuhan, *La aldea global*, p. 53.

³⁶ McLuhan, *Leyes de los medios*, pp. 35-36.

³⁷ *Ibidem*, p. 70.

Si para gramáticos y lingüistas la consonante y el fonema no son sino elementos estructurales de la lengua, para McLuhan éstos son los ejemplos más diáfanos del universo abstracto instituido por el hombre. Así, “Cuando se inventó la consonante como abstracción sin significado, la visión se apartó de los otros sentidos...’lo que hicieron los griegos’, insiste Haveloock en *Prologue to Greek Literacy*, fue inventar la idea de que un signo podía representar una mera consonante; por decirlo así, un sonido que no existe en la naturaleza sino sólo en el pensamiento”.³⁸

Asimismo, el fonema, para el teórico canadiense, es madera para avivar la llama de la abstracción: “La base de la abstracción alfabética es el fonema, el irreductible y sin sentido ‘fragmento’ de sonido, el cual se ‘traduce’ por medio de un signo sin sentido. El fonema es la ‘mínima unidad sonora del habla’, y no tiene ninguna relación con conceptos o con significados semánticos”.³⁹

Si en el principio el mundo se hallaba en el mundo mismo, con la invención del alfabeto ahora se hallaba en lo escrito; para poder aprehenderlo ya no era menester tocarlo, oírlo, saborearlo u olerlo, sino que todo consistía en volver la mirada a los signos que lo sintetizaban.

Así como en astronomía con el *big bang* se distingue el fenómeno que lanzó hacia el infinito las sustancias que consumaron lo que hoy conocemos como universo, con la palabra se impulsó la posibilidad de consumir otro mundo, el de las abstracciones que, como en el caso del *big bang*, a cada instante se expande.

Con la invención del alfabeto no sólo se exaltó el sentido de la vista en detrimento del resto, sino que “Su uso promovió y estimuló el hábito de percibir cualquier ambiente en términos visuales y espaciales —particularmente en términos de un espacio y un tiempo uniformes

c,o,n,t,i,n,u,o,s,

y

l-i-g-a-d-o-s”.⁴⁰

Al usar la frase “la galaxia de Gutenberg” (título de una de sus obras) McLuhan destaca el renacimiento del universo a partir de la palabra escrita y su consecuente expansión a través de la imprenta.

Gutenberg, quien para 1456 daba el “último teclazo” a la primera Biblia impresa, ignoraba lo que su invento provocaría en la cosmovisión del hombre: “La imprenta, un recurso repetidor confirmó y amplió la nueva tensión visual. Propició la primera ‘mercancía’ uniformemente repetible, la primera línea de montaje: la producción en masa”.⁴¹

Al haber concentrado la memoria humana en los libros, la tipografía no sólo sugirió una nueva forma de comprender el mundo, sino que consagró en la psique del hombre el sentido lineal que imponen los renglones; y que se organizan de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo, creando la impresión de un mundo con orden lógico. Las palabras formadas de manera

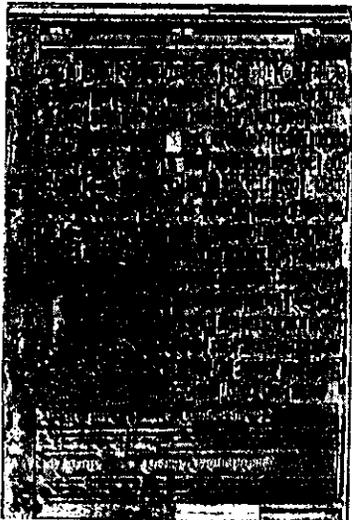
³⁸ *Ibidem*, pp. 27-28.

³⁹ *Ibidem*. p. 30.

⁴⁰ Marshall McLuhan, *El medio es el mensaje*.

⁴¹ *Ibidem*.

“lógica”, crearon la idea de un ambiente fragmentado y ordenado a la vez. “La ‘racionalidad’ y la lógica pasaron a depender de la presentación de hechos o conceptos ligados y en serie”.⁴²



Con la invención de la imprenta nació el pensamiento lineal.

La cosmovisión del hombre a partir de entonces se rige bajo las máximas propuestas por la tipografía y el alfabeto, “La fragmentación de las actividades, nuestro hábito de pensar en trozos y partes —la ‘especialización’— han reflejado el proceso de departamentalización lineal ‘paso a paso’ propio de la tecnología del alfabeto”.⁴³ Y propio además del hombre occidental, para quien el mundo sólo “tiene sentido” si guarda rigor lógico-formal, si se organiza en un tiempo lineal, y con imperativos inamovibles, porque “así es y así ha sido siempre”. Atenuando el pensamiento general respecto del fragmentario.

“El hombre occidental no se fía de la palabra hablada; prefiere apuntar casi todo lo que le importa. Sus instituciones legales, burocráticas, comerciales y educativas dependen de la palabra escrita. La taquigrafía, la notación musical, la estadística y el diagrama son intentos de ver lo que se oye o se siente. Como una especie de línea de montaje, la escritura conduce a la tarea práctica de ensamblar y transmitir ideas y datos, permitiendo un alto grado de profundización especializada”.⁴⁴

En ese sentido tal parece que el llamado mundo institucional debe más a la invención del alfabeto que a cualquier otra forma o sistema de dominio. Pues no se olvide que la institución en sus excesos degenera en dictadura.

Así como las filosofías animistas separan el cuerpo físico de las cosas para fundamentar el alma; con la invención de la palabra se separó y se acentuó aún más el trabajo del hemisferio izquierdo del cerebro. O, como dice McLuhan: “El espacio visual es el resultado del predominio del hemisferio izquierdo en esa cultura, y su uso está limitado a aquellas culturas que se han sumergido en el alfabeto fonético y por tanto han suprimido las actividades del hemisferio derecho”.⁴⁵

Este espacio visual es el que ha caracterizado durante cientos de años la actividad humana sobre el planeta, predisponiendo una forma de comprender o intentar comprender el mundo. (Pues como dice el investigador Alan Paul, no se olvide que una forma de ver es también una forma de no ver.)

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ Paul, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁴⁵ McLuhan, *Leyes de los medios*, p. 82. Al respecto se sabe que “El hemisferio izquierdo, por lo menos para la mayoría de la gente constituye el centro de procesamiento del lenguaje”. M.C. Wittrock, *El cerebro humano*, p. 100.

En ese sentido, McLuhan recuerda las palabras de Sócrates en Fedro, respecto a estos derrotados: “El descubrimiento del alfabeto creará el olvido en el espíritu de los que lo aprenden, porque no usarán su memoria; confiarán en los caracteres escritos externos y no se acordarán de sí mismos... No les dais a vuestros discípulos la verdad, sino sólo la apariencia de la verdad; serán héroes de muchas cosas y no habrán aprendido nada; parecerán omniscientes y generalmente no sabrán nada”.⁴⁶

El colofón del libro de la naturaleza que después del alfabeto y luego de la imprenta quedó confinado en los libros bien podría rezar de la siguiente manera:

Este espacio visual se terminó de formar luego del alfabeto. Su finalidad: comprender el mundo de manera lineal, fragmentada, ligada y ordenada. Prohibida su transgresión total o parcial. Cualquier delito del hemisferio derecho será castigado conforme la ley del hemisferio izquierdo. Espacio visual, 750 y 690 a.C. (Fecha del primer testimonio escrito, encontrado en vasija antigua.)

1.5 LA CULTURA TECNOLÓGICO-ELECTRÓNICA

Con el acto de escribir y leer nació la privatización de las ideas y el culto al individualismo; los cuales se incrementaron con la invención de la imprenta. “La invención de la imprenta suprimió el anonimato, estimulando ideas de fama literaria y el hábito de considerar el esfuerzo intelectual como propiedad privada”.⁴⁷ Por ello, sostiene McLuhan que el *Copyright* es hijo natural del alfabeto y la tecnología de la imprenta.⁴⁸

Las relaciones que en tiempos primitivos eran de carácter oral y colectivo con la palabra escrita se volvieron individuales. Las ideas de orden lineal, fragmentario y especializado, desde entonces, entraron en acción. Esta cosmovisión que impuso el espacio visual perduró hasta hace algunas decenas de años, pues “Para McLuhan el culto del libro empezó a desmoronarse con el advenimiento de la época electrónica, en la cual las ‘conexiones’ lineales impuestas por el ojo y por la escritura se vuelven borrosas gracias a la instantaneidad y simultaneidad de la tecnología eléctrica”.⁴⁹

Es decir, el uso de la electricidad en diversas tecnologías, trajo consecuencias antes desconocidas. La velocidad y simultaneidad con que los nuevos artefactos funcionan sugieren, por así decirlo, una retribalización del sensorio humano. Al devolverle el carácter que éste, por naturaleza, tuvo hasta antes de la creación del alfabeto

“La actual era electrónica, en su inescapable confrontación con la simultaneidad, presenta la primera amenaza seria al dominio de 2 500 años del hemisferio izquierdo”.⁵⁰

⁴⁶ McLuhan, *El medio es el masaje*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Prohibido lucrar con las vocales de esta página.

⁴⁹ Paul, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁰ McLuhan, *La aldea global*, p. 72.

Cuando se prolongó el cuerpo físico a través de los medios, éstos cumplieron las funciones de la parte prolongada, conservando, incluso, las características de ésta.

De la misma manera, el uso de la electricidad en los medios, significó la extensión de los impulsos nerviosos del cerebro, que activan gran parte de la maquinaria biológica del hombre, a las nuevas tecnologías. Las cuales, además, reproducen la dinámica que tiene el sistema nervioso, es decir, funcionar simultánea y rápidamente.

“En la edad eléctrica, en la que nuestro sistema nervioso se ha extendido tecnológicamente hasta implicarnos con toda la humanidad e incorporarla toda en nuestro interior, participamos necesaria y profundamente de las consecuencias de todos nuestros actos. Ya no es posible adoptar el distante y disociado papel del occidental alfabetizado”.⁵¹

Debido a las tecnologías electrónicas, hoy se puede estar en varios sitios al mismo tiempo. Las fronteras prácticamente se han borrado, de ahí que otro de los enunciados célebres del autor: “la aldea global” defina tal circunstancia.

Esta posibilidad de omnipresencia resulta más trascendente cuando se reconoce la velocidad con la que se presenta o se modifica. Sin duda lo que define esta etapa de la cultura tecnológico-electrónica es la noción de tiempo que impone. Pues como dice Octavio Paz:

Doble y vertiginosa sensación: lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca... Puede concluirse de todo esto que la tradición moderna, y las ideas e imágenes contradictorias que suscita esta expresión, no son sino la consecuencia de un fenómeno aún más turbador: la época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora.⁵²

Sobre estos asuntos del tiempo y el espacio McLuhan traza la analogía que diferencia a los espacios visual y acústico. Para el primero lo representa el espacio euclidiano, fragmentable y susceptible de medición; para el segundo el relativo o einsteniano. Incluyéndose en éste último, obviamente, el de la nueva visión de la tecnología electrónica.

Siendo así: “El hombre electrónico pierde contacto con el concepto de un centro director así como las restricciones de las reglas sociales basadas en la interconexión. Las jerarquías se disuelven y reforman en forma constante. El ordenador, el satélite, la base de datos y la naciente corporación multiportadora de telecomunicaciones separarán lo que quede del viejo genio con orientación hacia lo impreso...”⁵³

Es decir, los medios electrónicos, retribalizan al hombre, ya que en su funcionamiento muchos de los medios convocan a más de un sentido de manera simultánea, piénsese, por ejemplo, en aquellos que conjugan imagen, sonido y el tacto (al teclear instrucciones). La computadora quizá sea hoy en día la tecnología más representativa de la época electrónica:

⁵¹ McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*, p. 26.

⁵² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 13.

⁵³ McLuhan, *La aldea global*, p. 99.

Jeremy Rifkin muestra que, gracias a la computadora, el tiempo visual y centralizado está tan caduco como el espacio visual. La Unidad Procesadora Central orquesta todo un ballet de operaciones en tiempos simultáneos, cronología en contrapunto... David Bolter, autor de *Turing's Man*, subraya que aunque todos los relojes son puestos a la misma secuencia, duración y ritmo exactos, la computadora es libre de manipular las tres dimensiones temporales simplemente cambiando el programa... La computadora imprime una temporalidad única en cada programa. Cada computadora tiene un cronómetro electrónico en su procesadora central... Bolter arguye que el tiempo es un recurso para la computadora, así como el carbón es un recurso para la máquina de vapor. El tiempo se utiliza para transformar "billones de impulsos incontables de energía eléctrica en útiles instrucciones para manipular datos". Así pues la diferencia entre los relojes y las computadoras es que "un reloj ordinario sólo produce una serie de segundos, minutos, horas, idénticos; una computadora transforma segundos o microsegundos o nanosegundos en información". Con esta nueva medición del tiempo, éste ya no es un solo y fijo punto de referencia que existe, exterior a los acontecimientos. El tiempo ahora es "información"... Con las computadoras entramos en la época de los "tiempos múltiples"... En tanto que el reloj establece la noción de artificiales segmentos de tiempo —horas, minutos o segundos—, permanece atado al ritmo circadiano. La carátula del reloj es una analogía del día solar, en reconocimiento de que percibimos el tiempo girando en círculos, correspondiente a la rotación de la Tierra. En contraste, el tiempo de la computadora es independiente de la naturaleza: crea su propio contexto.⁵⁴

El mundo, con los medios electrónicos, ha entrado en implosión, y éste es el sino de nuestra época, donde todo ocurre y se percibe al mismo tiempo. Está impresión multisensorial, dice Alan Paul, nos pone en una situación similar a la que vive el personaje de el *Aleph*, obra de Jorge Luis Borges: "...vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo".⁵⁵

1.6 MEDIOS FRÍOS Y CALIENTES

De acuerdo con Marshall McLuhan los medios, por sus características, se distinguen en calientes y fríos; estos términos, precisa Sidney Finkelstein, pertenecen al Jazz: "Los términos 'caliente' y 'frío' están tomados de la jerga del Jazz. El *Swinging Jazz*, basado en la improvisación de la década de los treinta y gran parte de los cuarenta, se conoce como Jazz caliente... El 'Jazz frío' era una música de ligero dinamismo, insinuante y sutil, en el cual el público debía sentir el ritmo básico asomándose entre los ritmos secundarios y llenar brechas musicales hechas con premeditación".⁵⁶

McLuhan argumenta que los medios calientes proporcionan mayor definición en un sólo sentido, dan más información, el espectador completa menos la comunicación, fomentan poca participación, por ello son excluyentes. Los medios fríos tienen baja definición, dan poca información, el espectador interviene más y por ende son incluyentes.

⁵⁴ McLuhan, *Leyes de los medios*, pp. 64-65.

⁵⁵ Paul, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁶ Sidney Finkelstein, *Pros y contras de MacLuhan*, (sic), p. 95.

Como ejemplo de los primeros están los medios escritos, pues éstos son lo suficientemente claros en su mensaje, la forma en la que se emiten no representa mayor problema; el espectador recibe eficazmente el mensaje.

En el caso de los segundos, el ejemplo puede ser la televisión. Está presenta al espectador alrededor de tres millones de puntos por segundo, con los cuales se logra formar una imagen en la pantalla. La mayor participación aquí, consiste en el esfuerzo perceptual del hombre por hacer de esas unidades separadas una totalidad, y así recibir el mensaje.

Analogía de los medios cálidos bien pueden ser las leyes de la ciencia, las cuales tienen un discurso "claro" e inmutable, el cual no es susceptible de la opinión o la interpretación. Los conceptos son tan precisos y definitivos que como dice Carl Sagan, las leyes que rigen en una pequeña región del planeta son las mismas que funcionan en la parte más recóndita del universo.

En cuanto a los medios fríos, el arte abstracto o el cine de autor reflejan dicha idea. En el cine de autor, por ejemplo, el manejo espacio-temporal de la trama resulta frecuentemente contrario al de nuestra dinámica cotidiana; este género cinematográfico exige una mayor participación por parte del observador. Las imágenes de este cine con frecuencia quedan a la libre interpretación de quien observa.

Marshall McLuhan sugiere que en el ámbito cultural "El urbanita es caliente y el rústico, frío. Pero, en términos de la invención de procedimientos y valores en la edad eléctrica, la pasada edad mecánica era caliente mientras que nosotros, en la edad de la televisión, somos fríos".⁵⁷

La humanidad, sin duda, hoy se encuentra navegando entre los dos tipos de medios. El "justo medio" propuesto por Aristóteles como filosofía de vida parece, en este caso, exigir una consideración. O como dice el teórico canadiense, refiriéndose a los medios fríos y calientes, "...no son categorías, sino más bien deben considerarse como formas estructurales que permiten examinar cómo los medios interaccionan entre sí y de ese modo 'reverberan' contra el sensorio humano".⁵⁸

1.7 AMBIENTES Y ANTIAMBIENTES

El antiguo y célebre pasaje de la Caverna de Platón, resulta acertado para enunciar otra de las reflexiones de Marshall McLuhan respecto a los medios: los ambientes. Así como los hombres de susodicho pasaje, quienes desde su niñez han permanecido atados e inmóviles y piensan que las sombras que observan son la realidad y no el fuego ni los hombres que las producen, viven en una especie de aura que los ciega, de la misma manera los medios crean un ambiente que tiende a permanecer oculto para el hombre que los utiliza.

Es decir, "Los ambientes son invisibles. Sus reglas fundamentales, su estructura penetrante y sus patrones generales eluden la percepción fácil".⁵⁹

Como un medio determinado suele imponer una nueva visión del mundo al usuario, éste se habitúa a ella hasta interiorizarla, para él el mundo responde a la dinámica sugerida por el

⁵⁷ McLuhan, *Comprender los medios...*, p. 47.

⁵⁸ McLuhan, *cit. pos.*, Alan Paul, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁹ McLuhan, *El medio es el mensaje*.

medio. Toqueville observando a la palabra escrita como medio "... explica cómo fue la palabra impresa la que homogeneizó la nación francesa, gracias a la saturación cultural lograda durante el siglo XVIII. De norte a sur, los franceses eran un mismo tipo de gente. Los principios tipográficos de uniformidad, continuidad y linealidad habían recubierto y anegado las complejidades de la antigua, y oral, sociedad feudal".⁶⁰

Sin embargo, para el usuario cegado por el incesante uso de los medios parece prácticamente imposible darse cuenta de que su sensorio se ha desequilibrado.

Ese desequilibrio que en la era mecánica tardaba tiempo en imponerse, hoy en la era tecnológico-electrónica ha tomado un nuevo giro: el de la velocidad.

Habitados a los ambientes "normales" no es fácil comprender a cabalidad los nuevos ambientes creados por las tecnologías electrónicas, al respecto dice McLuhan que el hombre hoy vive mirando al mundo como a través de un espejo retrovisor, pues espera de los nuevos medios tareas que hacían los medios en el pasado.

La fase de conflicto, discrepancia o angustia, como la llama el teórico canadiense, por la que pasan algunas sociedades, se debe a la nueva reestructuración cultural que los medios han provocado. Así por ejemplo, cuando varios estadounidenses entraron en contacto con algunas culturas tribales de Oriente sucedió que, "En el marco de un civilizado experimento de la UNESCO, se instaló [...] agua corriente, con su organización lineal de tuberías en algunas aldeas indias. Muy pronto, los aldeanos pidieron que se sacaran las tuberías porque les parecía que toda la vida social de la aldea se había empobrecido al haber dejado de ser necesario que todos acudieran al pozo comunal".⁶¹

A menudo, las visiones ambientadas por determinados medios, al entrar en contacto con otras, suelen acarrear conflictos, incluso, con desenlaces de tipo bélico.

Tratar de comprender los efectos de las nuevas tecnologías electrónicas se vuelve difícil, debido a los ambientes lineales en los que la percepción del hombre ha sido moldeada.

Con las nuevas tecnologías el ambiente lineal y fragmentario (que destaca la figura atenuando el fondo) sufre una recomposición. Pues la velocidad y simultaneidad del circuito eléctrico proyecta un nuevo entendimiento, el de figura y fondo en un incesante movimiento, tal y como la psicología gestalt lo sustenta en sus principios.

En la dinámica conjugada, fondo-figura, está la sustancia de los medios electrónicos. Dice McLuhan que tal efecto es como el sentido del tacto. Al tocar con los dedos y empujar, llega un momento en que quien empuja a su vez se siente empujado: "Los espacios audible y táctil son inseparables. En el espacio creado por estos sentidos —cada sentido y cada configuración de sentidos crea una forma única de espacio—, la figura y el campo están en equilibrio dinámico, cada uno ejerciendo presión sobre el otro a través del intervalo que los separa ... La resonancia es el modo del espacio acústico".⁶²

Sin embargo, el problema continúa, pues esa nueva naturaleza tecnológico-electrónica difícilmente es percibida por los habitantes de la cultura lineal.

⁶⁰ McLuhan, *Comprender los medios...*, p. 35.

⁶¹ *Ibidem*, p. 103.

⁶² McLuhan, *Leyes de los medios*, p. 18.

Así como los ambientes de olores penetrantes, como los de los basureros, que son prácticamente inadvertidos para los “pepenadores”, pero sí para un individuo ajeno a esos lugares, para McLuhan debe ser alguien que permanezca al margen de los ambientes acostumbrados quien puede advertir al resto de la sociedad lo que está sucediendo. Dicho papel en nuestra cultura lo efectúa el artista, ya que “Los artistas serios son las ‘antenas de la especie’”.⁶³

Asimismo, en *La aldea global*, argumenta McLuhan que “La humanidad ya no puede, debido a su miedo a lo desconocido, gastar tanta energía en traducir todo lo nuevo en algo viejo sino que debe hacer lo que hace el artista: desarrollar el hábito de acercarse al presente como tarea, como un medio a ser analizado, discutido, tratado, para que pueda vislumbrarse el futuro con mayor claridad”.⁶⁴

Así pues, el artista es el encargado de crear los antiambientes, o las fórmulas que nos adviertan de lo que está ocurriendo. Pfeiffer en el ámbito de la poesía ilumina esta experiencia: “Pero basta que aparezca un hombre que lleve en sí algo de pristino, que por tanto no diga ‘hay que tomar el mundo como es’ (rótulo que permite el paso libre, como a los pecesillos la red), sino que diga: ‘no importa cómo sea el mundo; yo me atengo a una originalidad, que no pienso someter al visto bueno del mundo’, basta que se escuchen estas palabras, para que en el mismo instante ocurra una transformación en toda la Existencia”.⁶⁵

En *La aldea global*, McLuhan sugiere que los medios son como la metáfora,⁶⁶ pues al igual que ésta dicen o exaltan una situación señalando otra. Tomando como base dicho principio propone un método para reflexionar las posibles consecuencias de los medios, el “tétrade”, que consiste en plantear cuatro preguntas:

...cada artefacto humano es un medio de comunicación cuyo mensaje puede ser considerado como la totalidad de las satisfacciones e insatisfacciones que engendra, las que, a la velocidad del sonido, revelan normas de elaboración simultáneas. Para llegar a este conjunto de normas de elaboración, se deben formular las siguientes preguntas:

1. ¿Qué agranda o qué incrementa cualquier artefacto?
2. ¿Qué desgasta o deja obsoleto?
3. ¿Qué recupera que haya estado antes en desuso?
4. ¿Qué interviene o cambia cuando se lo empuja hasta el límite de su potencial...?⁶⁷

La aplicación del “tétrade” busca advertir los efectos que cada medio nos depara en el futuro, tal y como no ocurrió con los anteriores a lo largo de la historia, sobre todo para aquellas culturas cuyos antepasados son de características acústicas, como la nuestra, sobre la cual Alan Paul se pregunta: “¿cuántos residentes de una urbe gigantesca como México se detienen a ponderar los efectos del alfabeto en sus vidas cotidianas?”.⁶⁸

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ McLuhan, *La aldea global*, p. 14.

⁶⁵ Johannes Pfeiffer, *La poesía*, p. 73.

⁶⁶ McLuhan, *Leyes de los medios*, p. 15.

⁶⁷ McLuhan, *La aldea global*, p. 26.

⁶⁸ Paul, *op. cit.*, p. 85.

O asimismo, ¿cuántos en nuestro tiempo reflexionan sobre el papel del libro en el pasado y en la actualidad como difusor del espacio lineal?, ¿cómo ha resistido el libro el embate de los medios electrónicos?, o ¿cómo y de qué manera el libro como producto artístico nos revela el presente y el universo acústico?

Si Fritz Lang en *Metrópolis* advierte de manera fatalista el futuro robotizado de la humanidad. McLuhan reflexiona sobre la falta de capacidad para entender que los medios moldean la cosmovisión del hombre y que el conflicto con los mismos deviene de la incompreensión que sus efectos han provocado a lo largo de la historia; pues los medios antes que otra cosa son artefactos “que hacen que algo suceda”.

CAPÍTULO 2

El libro como medio de comunicación

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.*

QUEVEDO

2.1 ANTECEDENTES

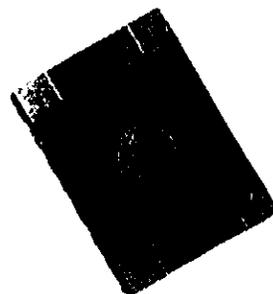
Si alguna forma puede definir al libro es la de un contenedor; un recipiente, que si bien es para el conocimiento, lo es aún más para el recuerdo.

La materia prima del libro, es decir, las palabras, enmarcan la doble tradición entre la que oscila la historia del mismo: por un lado están aquellos que piensan que el progreso de la humanidad ha sido gracias a la palabra escrita y, por extensión, al libro. Por ello, ven a éste como el máximo benefactor de los hombres. Para esta tradición son sinónimos innegables del libro términos como civilización, cultura, progreso, inteligencia, revolución y cambio, entre muchos otros.

El libro, sublimado hasta el tuétano de las palabras, por esta tradición, deriva en expresiones poéticas como las transmite, en este ejemplo, Rubén Darío:



El libro es el telescopio
con el que se ve el infinito,
y la estrella el aerolito
y nuestro planeta propio:
es también el microscopio
que en una mínima gota
nos hace ver cómo flota
un orbe a todos igual,
que es del coro universal,
una bellísima nota
El libro es fuerza, es valor,
es poder, es alimento;
antorcha del pensamiento
y manantial del amor.
El libro es llama, es ardor,
es sublimidad, consuelo,
fuente de vigor y celo,
que en sí condensa y encierra
lo que hay de grande en la tierra,
lo que hay de hermoso en el cielo.



Por otro lado, subyace aquella tradición que sostiene que nada bueno podemos esperar de la palabra escrita ni del libro. Que el caos en el que se ha desenvuelto la historia de la humanidad ha sido producto del libro. Que la obsesión que manifiestan los “hombres de letras” en asegurar la bonanza de nuestra especie, a partir de la cultura libresca, es todavía un ambicioso deseo. Sócrates, el entendido filósofo griego, fue congruente en dicho y hecho respecto a esta tradición, pues no dejó escrito absolutamente nada. Ha pasado a la cultura escrita por figurar como personaje principal en los *Diálogos* de Platón.

Sócrates se dirige a Fedro respecto al mundo escrito del libro de la siguiente manera: “El que piensa transmitir un arte, consignándolo en un libro, y el que cree a su vez tomarlo éste como si estos caracteres pudiesen darle alguna instrucción clara y sólida, me parece un gran

necio, y seguramente ignora el oráculo de Ammon, si piensa que un escrito pueda ser más que un medio de despertar reminiscencias en aquel que conoce ya el objeto de que en él se trata”.¹

Pero no sólo Sócrates desconfió de la escritura, “Los antiguos, observa Borges, a menudo se manifestaron recelosos de la palabra escrita: Pitágoras no escribió, confiando más en la docencia verbal, y Jesús, el gran maestro oral, escribió una sola vez, sin que mortal alguno leyera sus palabras. Clemente de Alejandría amonestó que la escritura sería una espada en manos de niños: el maestro puede escoger a sus discípulos, pero el escritor no sabe quiénes serán sus lectores”.² Añade, Gabriel Zaid, que Rulfo y Rimbaud, a temprana hora, hicieron lo propio: dejaron de escribir.³

Siendo el recuerdo asunto natural del libro, éste no está redimido de la contradicción, pues cuando el libro se recuerda a sí mismo lo hace trastabillando, ya que de los cinco mil años que abarca su historia “...de los dos primeros tercios restan sólo escasos y dispersos hechos que puedan servir a quien intente hacerse una idea de la situación bibliográfica de esos tiempos remotos”.⁴

Así, querer establecer una verdadera historia del libro parece ser un trabajo que raya más en el realismo mágico que en otra cosa.

Lo que comúnmente se da a entender como antecedentes del libro, son antes que nada antecedentes de las formas de comunicación en el mundo, de las cuales, no todas, habrían derivado en las características del libro occidental. De aquellas antiguas formas de comunicación, clausuradas por la historia, su futuro es más bien incierto.

De hecho, los episodios históricos que nos muestran el encuentro de la cultura libresco occidental con otras civilizaciones, resulta, a veces, con tintes por demás trágicos: “Atahualpa Inca murió decepcionado de que los libros no pudieran hablar. Cuando no oyó los vocablos que debieron brotar de las páginas, el Inca arrojó al suelo el breviario que le había extendido fray Vicente. Pizarro, quien a su vez no podía concebir lo que el indio esperaba de la palabra escrita, se ofendió; enfurecidos los españoles acabaron con Atahualpa Inca y su séquito real en Cajamarca”.⁵

El libro, entendido como una suma de inventos para conjurar el olvido, ha recorrido, más o menos, el siguiente trecho:

Durante miles de años, incluso, antes de que existieran los libros absolutos: la Biblia, el Corán o las escrituras sagradas de los Vedas; la naturaleza fungió, para los primeros hombres, como el único libro a interpretar.

Supóngase que a los hombres de aquellos ancestrales días —como a los de hoy—, los desvelaba una circunstancia: descubrir que el tiempo presente cae rápidamente a la bóveda del pasado, y que son tantas las cosas que se vuelven pasado que son susceptibles al olvido. Olvidar lo que dictaba aquel libro de la naturaleza era, probablemente, algo que los inquietaba.

¹ Platón, *Diálogos*, p. 658.

² Alan Paul, *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, p. 46.

³ Gabriel Zaid, *Los demasiados libros*, p. 50.

⁴ Svend Dahl, *Historia del libro*, p. 11.

⁵ Paul, *op. cit.*, p. 11.

La primera rebelión contra el olvido, se consumó luego de la invención de las prístinas formas de escritura, con las cuales se pretendía reinventar el mundo y hacer visible lo que antes era materia exclusiva de la mente; es decir, la escritura era (es) una herramienta para tener el mundo en tiempo presente.

Se ha dicho que la naturaleza fue el libro primitivo, pero también sirvió como incipiente material escriptórico. Así, es muy probable que el material más antiguo para la escritura haya sido la corteza de árbol, o "...por lo menos las palabras que respectivamente designan 'libro' en griego y en latín *byblos* y *liber*, significaron originalmente corteza..."⁶

Entre otros materiales antiguos destinados para la escritura, se encuentran el marfil, el cuero, el hueso, la concha de tortuga, el pellejo de pescado, las cañas de bambú y la seda. Si Nietzsche pregonaba que sólo leía los libros escritos con sangre (en obvia metáfora) más radicales resultaron otros materiales escriptóricos de la antigüedad, pues consignan los investigadores que entre éstos se encuentra también...la piel humana.⁷

De esta manera, se inauguró el espacio para los textos. De los cuales, vale la pena destacar lo que el historiador francés Roger Chartier arguye: "que las formas en las que se ofrecen los [textos] a la lectura, al oído o a la mirada, participan también en la construcción de su significación".⁸ Siendo así, si lo que buscaba el hombre era perpetuarse, que mejor medio que la naturaleza, la cual se presumía inalterable. Pero no sólo el olvido ha atormentado el alma de los hombres, otro tanto ha sido lo efímero de la existencia, de la cual los mesopotamios se manifestaron así:

Quien vino a la vida ayer, se extinguió hoy
 En un solo momento el hombre es sumido en la melancolía,
 Súbitamente abatido.
 Un momento estará cantando de júbilo,
 Y un instante después gemirá, será un doliente.
 El humor de los hombres cambia de la mañana a la noche:
 Cuando están hambrientos son yacientes,
 Cuando están ahitos son rivales de su dios,
 Cuando las cosas tornan bien charlan de escalar al cielo.
 Cuando desgracia vociferan del averno.⁹

Quizá, para contraponer esa fugacidad de la existencia, los mesopotamios crearon como material para su expresión, lo que consideraron más "sólido y perdurable": las tablillas de arcilla. Donde se trabajaba de la siguiente manera: "Para escribir en las tabletas se trazaban los signos, estando aún la arcilla húmeda y blanda, con un instrumento de metal, marfil o madera, romo y de sección triangular... Después de haber sido escritas, se les secaba al sol o se las cocía en un horno hasta adquirir la dureza de un ladrillo".¹⁰ Se sabe que en el reverso de la primera tablilla se escribía el título de la obra, el nombre del dueño y el escriba, así como una amonestación de usar con cuidado la tablilla.

⁶ Dahl, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Manuel de Olaguíbel, *Impresiones célebres y libros raros*, p. 6.

⁸ Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, p. 22.

⁹ *Las grandes épocas de la humanidad*, p. 128

¹⁰ Dahl, *op. cit.*, p. 20.

Aparte de contraponer lo sólido y perdurable contra lo efímero, estas antiquísimas tablillas trajeron consigo otro significado: la monopolización del saber por la autoridad, pues “Cuentan que Asurbanipal, rey asirio entregado sabiamente a los placeres de la carne, entreveraba sus voluptuosidades con la colección de libros. Sardánápalo, como le llamaron los griegos, enojados quizá por la doble virtud del poderoso, llegó a formar una biblioteca bien nutrida de tablillas escritas”.¹¹

No obstante, lo efímero de la existencia, no pudo ser evitado del todo por las tablillas, pues ellas mismas padecían ese inevitable destino: “...era corriente que las tabletas cuando su contenido dejaba de tener interés fueran utilizadas para edificar caminos o suelos en masas compactas”.¹²

Si con los mesopotamios surgió la idea de vencer lo efímero de la existencia, con los egipcios surgió la necesidad de desplazar el conocimiento, por ello en lugar de aquellos pesados “libros” de arcilla “...los egipcios usaron rollos de papiro, flexibles y ligeros”.¹³

Se sabe que “En las aguas pantanosas y estancadas del delta del Nilo crecía con profusión en la antigüedad una planta que los griegos llamaron *papyrus*, nombre de significado desconocido”.¹⁴

Hasta hoy brotan muchas interrogantes acerca de su fabricación, lo que hasta nuestros días ha sido recopilado no proviene de fuentes egipcias sino de los relieves de Tebas, pero en especial del autor romano Plinio el viejo.

El papiro que utilizaban los egipcios siempre tuvo la forma de rollos, por lo común nunca se escribía en líneas a lo largo del rollo, sino en columnas. Se cree que para escribir los egipcios usaban un junco cortado que servía como pincel. A partir del siglo III a.C. se usó una caña rígida llamada *calamus*. En cuanto a su conservación, se sabe que los papiros se depositaban en ollas de barro o estuches de madera. Consignan los investigadores que cuando un rollo cumplía 200 años era considerado una venerable reliquia. Tal es el caso de *El libro de los muertos*, papiro con el que los egipcios proponían una conjunción de opuestos: trascender la muerte escribiendo sobre ella.

Dicho “texto” es una de las aportaciones más importantes de los egipcios, el cual comunica el futuro insalvable de los hombres, cuyo juicio determinado por Anubis, trazará Thot, “el escriba divino”.



El código Hammurabi: uno de los primeros testimonios de la palabra escrita.

¹¹ Roberto Zavala, *El libro y sus orillas*, p. 17.

¹² Dahl, *op. cit.*, pp. 21 y 22.

¹³ *La historia del libro*, p. 2.

¹⁴ Dahl, *op. cit.*, p.12.

Puede decirse que con *El libro de los muertos* arranca la historia de la producción en masa pues "...parece haber sido producido en serie por los sacerdotes, con un blanco para ser rellenado con el nombre del difunto..."¹⁵

Para escribir, los egipcios usaban una tinta, mezcla de carbón vegetal, hollín, goma y agua; los chinos, usaban hollín y cola, y en épocas más recientes, sulfato de hierro y ácido tánico.

Dadas las características del papiro, éste se convirtió en el material escritórico más importante del mundo antiguo. Su carácter divino lo alcanzó al ser utilizado para ciertos rituales:

Para neutralizar el poder de Apep, enemiga jurada del dios solar, Ra, los egipcios realizaban un rito que consistía en moldear con cera la figura de aquella y cubrirla con papiro para luego golpearla e insultarla; de esta manera el poder de Ra seguía su inalterable curso.¹⁶

Pero no solamente los egipcios usaron los papiros, éstos se introdujeron entre los griegos probablemente en el siglo VII a.C. Una costumbre de los escritos griegos fue que los títulos de sus papiros se usaban al final del texto, y no al principio como suele suceder actualmente.

El poder y el saber, o viceversa, parecen haber nacido juntos, pues "Cuenta un escritor romano... que el rey egipcio, a comienzos del siglo II, prohibió la exportación de papiro con el fin de impedir que el desarrollo de la biblioteca de Pérgamo eclipsase la de Alejandría".¹⁷

Quizá por esa razón más tarde aparecería el material que mejoró la calidad del papiro: el pergamino. Ya anteriormente se mencionó que desde tiempos remotos se utilizó el cuero como material para escribir, hay constancia de su uso tanto por los egipcios, israelitas, asirios, persas y griegos. "Pero fue en el siglo III a. de C. cuando se comenzó a tratar el cuero de forma especial, para hacerlo más idóneo para la escritura, y es el desarrollo de esta técnica lo que se atribuye a Pérgamo, donde la producción en todo caso se practicaba en gran escala y de donde el nombre pergamino (*charta pergamena*) verosíblemente se origina".¹⁸ Generalmente para realizar pergaminos se utilizaba piel de ternero, cordero o cabra.

Para poder escribir sobre dichas pieles, se sometían al siguiente proceso: "...se eliminaba el pelo, se raspaba la piel y se la maceraba en agua de cal para disminuir la grasa; seca y sin ulterior curtido, se frotaba con polvo de yeso y se pulía con piedra pómez u otro pulimento semejante".¹⁹ En los pergaminos se escribía con una caña gruesa hueca y también se utilizaba la parte hueca de diversas plumas de ave como águila, cuervo o ganso.

La durabilidad del pergamino respecto a la del papiro era superior. Se sabe que, sobre todo en la Edad Media, eran comunes los palimpsestos, manuscritos que se escribían sobre pergaminos ya utilizados que previamente eran borrados. (Palimpsesto significa raspado de nuevo.)

Para leer un rollo de papiro se usaba un palo llamado *umbilicus* que ayudaba a desenrollarlo y enrollarlo; no obstante, dicho manejo los desgastaba, situación que cambió con la aparición del pergamino.

¹⁵ *Ibidem*, p. 17.

¹⁶ *Mitos y leyendas*, p. 153.

¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸ Dahl, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*.

Otro medio para la escritura, fueron las pequeñas tablillas de madera permeadas con una capa de cera que utilizaron los griegos. A veces se unían varias tablillas dando forma a pequeños cuadernillos, “De aquí se pasó, cuando el pergamino comenzó a generalizarse, a dar la forma de estos cuadernos a los libros de pergaminos... esta forma de libro se conocía por *codex* y ha permanecido inalterable hasta nuestros días”.²⁰

El *codex* o códice conservó algunas de las características de los rollos de papiro; tales como escribir el título al final del texto, sólo hasta el siglo V esta costumbre cambió, al colocar el título al comienzo de la obra. Asimismo, una innovación llegó con el códice: la paginación de los escritos.

Pero si de innovaciones hay que hablar fueron los chinos quienes hicieron una importante aportación a la cultura del libro: el papel.

Debido a lo caro que resultaba la seda como material escritórico, que comúnmente usaban los chinos, se buscó realizar otro menos caro, para ello se utilizaron hilachos de seda, que luego de ser deshechos y macerados se convertían en una masa fina, para hacer el papel. Sin embargo, éste seguía siendo caro. “Según la tradición el problema se resolvió el año 105 d. de C. cuando Ts'ai Lun inventó el papel al emplear como materia prima en vez de restos de seda, otros materiales mucho más baratos, corteza de vegetales, en especial fibra de morera pero también restos de tejido de algodón, viejas redes de pescar, etc....”²¹

El papel chino nació con la secuela de la muerte. Pues Ts'ai Lun se sumó a aquella tradición de personajes que luego de revolucionar la vida de los hombres mueren intempestuosamente. Pues “...Ts'ai Lun se ve envuelto, a su pesar, en un complot contra el soberano. Avergonzado y lleno de remordimientos, se quita la vida con un veneno, vestido con sus mejores ropajes”.²²

En el desierto del Tíbet se han encontrado restos de papel que quizá sean los más antiguos que existan y que datan del siglo II al III de nuestra era.

“Durante casi setecientos años consiguieron los chinos mantener en secreto la fabricación del papel, pero cuando los fabricantes chinos cayeron prisioneros de los árabes a mediados del siglo VIII quedó revelado el secreto...hasta que hacia 1180 alcanzó Europa”.²³

Aquellos prisioneros chinos fabricantes de papel comenzaron a extenderlo por todo el califato; “...a finales del siglo VIII, existían ya fábricas en Bagdad y Arabia y en el siglo X la fabricación de papel llegó a Egipto”.²⁴

Los árabes en el siglo XII, llevaron la fabricación del papel a España y ya para 1276 se estableció en Italia el primer molino de papel. Éste era un molino de agua que, al mover su rueda, desmenuzaba materiales como sogas, algodón —entre otros— hasta convertirlos en una masa fina, ésta se vertía en una tina, luego se sumergía en un molde que daba forma a las hojas, con un fieltro se enjuagaba la hoja y después era prensada y secada; finalmente era encolada.

²⁰ *Ibidem*, p. 33.

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² *La historia del libro*, p. 33.

²³ Dahl, *op. cit.*, p. 43.

²⁴ *Ibidem*, p. 50.

Italia fue el principal productor de papel durante los siglos XIV y XV. El molino de papel llegó a Francia en la primera mitad del siglo XIV, introducido por los italianos, a finales de este siglo llegó a Alemania; luego, a lo largo del siglo XV a Inglaterra y Holanda. Durante el siglo XVI se generalizó en Europa y en 1690 fue llevado a América.

“A lo largo del siglo XIV comienzan a generalizarse los manuscritos sobre papel y en el XV se hacen cada vez más comunes”.²⁵ Sin embargo, como era de esperarse, dada la creciente producción de libros, la reserva de materiales para fabricar papel, se agotó. En el siglo XIX se descubrió que la celulosa, que se encuentra en la madera, servía para producirlo. Triturar troncos para extraer su pulpa y con ella hacer el papel, fue una actividad que entonces se multiplicó. De ahí, hasta nuestros días, el papel se consolidó como el principal material escritórico.

Pero mientras el papel se extendía por el mundo, en Alemania, hacia 1440, estaba a punto de ocurrir el nacimiento del libro occidental, tras la reinvención de la imprenta:

Todavía no consiguen ponerse de acuerdo los estudiosos acerca de quién inventó la imprenta. Por supuesto, ello implica también el cuándo y el dónde. Parece que el problema radica, como ocurre con la democracia y el ejercicio del poder, en la definición misma del término. Si se entiende por imprenta sólo ‘el arte de imprimir’, habría que conceder el crédito a los chinos, quienes practicaban esta nobilísima actividad tres siglos antes de que naciera Cristo. Pero si se atiende a una definición más precisa según la cual sería ‘el arte de imprimir valiéndose de tipos móviles y auxiliándose de una prensa adecuada’, entonces la mayoría de los autores reconoce como inventor de la imprenta europea a Johannes Gensfleisch Gutenberg, y como fecha probable del hallazgo el año de 1440. Otros investigadores atribuyen la invención al italiano Pánfilo Castaldi, algunos más al holandés Lorenzo Janszoon Coster, y otros, en fin, a un alemán de apellido Mentelin.²⁶



Quizá entonces, cabría aclarar que los verdaderos descubrimientos de Gutenberg fueron en el mundo de la metalurgia (al descubrir la fundición de los tipos móviles) y en la mecánica (con la creación de la prensa).

El principio de la imprenta era “sencillo”: al girar el brazo de la prensa una especie de tornillo hacía caer la plancha que presionaba el papel contra los tipos móviles previamente formados y entintados, quedando de esta manera grabada la hoja de papel.

Con la invención de la imprenta comenzaba la producción de libros en serie y la expansión del silencio y la soledad.²⁷ Si en la época clásica prevalecía el mensaje oral y colectivo, con la imprenta el mensaje se hizo privado e individual. La prensa de vino²⁸ combinada con el papel y los tipos móviles produjo otra clase de néctar para la embriaguez: el de la palabra escrita industrializada.

²⁵ *Ibidem*, p. 77.

²⁶ Zavala, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ Chartier, *op. cit.*, p. 53.

²⁸ Que era la que se utilizaba para triturar uvas.

Con la invención de la imprenta y el papel, estaban dadas las condiciones para construir los recipientes en los que se podría observar y reflejar el mundo, características y resonancias, curiosamente, del antiguo trabajo de Gutenberg: fabricante de espejos.²⁹ Con el paso del tiempo, las formas de imprimir se perfeccionaron: hacia 1820 se inventó la primera máquina de impresión mecánica de vapor; para la siguiente centuria, vinieron las máquinas monotípicas y linotípicas y, finalmente, en nuestros días, los sistemas computarizados de composición.

Si como dice Roger Chartier, que la forma en que se presentan los textos influye, también, en el significado que proyectan,³⁰ las formas que ha adoptado el libro en la historia, han significado la búsqueda por precisar la conciencia y el recuerdo del hombre, tal y como funcionan los pergaminos, al final de *Cien años de soledad*, para el último Aureliano, los cuales le revelan y le recuerdan su historia: “Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugados por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de desafiar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado”.³¹



La Biblia
de Gutenberg.

2.2 CÓMO SE ELABORA UN LIBRO

La historia del libro occidental, luego de la reinvencción de la imprenta, ha sido la de una constante renovación. Renovación libresca que parece responder al destino irremediable de los hombres, sobre el cual, Borges reflexiona y sintetiza de esta manera: “En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración del Mallarmé: *el mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males”.³²

Si vale esta justificación estética, en el universo de situaciones que reúne el libro, ésta tiene como playa principal la de su elaboración. Pues es aquí donde los cambios hacia la “perfección” son recurrentes. A reserva de las insalvables diferencias y las diversas formas de trabajo en el mundo editorial, los principales procesos para elaborar actualmente un libro (a grandes rasgos y con una atmósfera ensayística) son los siguientes: redacción de originales, corrección de estilo, anotación tipográfica, composición o formación, corrección de pruebas, impresión y encuadernación.

Redacción de originales

Para Helen Keller descubrir las palabras fue un hallazgo definitivamente revelador, pues encontró que éstas no sólo le explicaban el mundo, sino que eran el mundo mismo. Cuando su maestra, la señora Sullivan, tomó la mano de Helen y la puso debajo del chorro de agua, al

²⁹ Olagübel, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ *Cfr.* p. 26.

³¹ Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*, p. 432.

³² Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, p. 175.

tiempo que le deletreaba la palabra a-g-u-a, la niña quedó sorprendida, emocionada quiso saber de inmediato el nombre de todo lo que le rodeaba, pues había comprendido que a cada cosa del mundo correspondía una palabra.³³

No obstante, esta emotiva experiencia, el universo de las palabras no siempre resulta grato. El hecho de reunir y organizar una cantidad de palabras para articular un texto, parece no tener la misma atmósfera de felicidad y sorpresa que experimentó Helen Keller. El acto de pescar las palabras y escribir, la más de las ocasiones es una empresa difícil.

Dicen, quienes saben de esto, que no hay mayor terror que enfrentar la hoja o la pantalla de la computadora en blanco, y poder traducir en símbolos lo que existe en ideas; cómo empezar a decir lo que se piensa. Roberto Zavala Ruiz rescata un fragmento de la novela *El libro vacío* de Josefina Vicens, donde esta circunstancia, la de escribir, hace padecer al personaje que se dispone a ello:

Por todo el cuerpo, desde que me preparo a escribir, se me esparce una alegría urgente. Me pertenezco todo, me uso todo; no hay un átomo de mí que no esté conmigo, sabiendo, sintiendo la eminencia de la primera palabra. [...] En el trazo de esa primera palabra pongo una especie de sensualidad; dibujo la mayúscula, la remarco en sus bordes, la adorno. [...] después me doy cuenta, no es más que la forma de retrasar el momento de decir algo, [...] pienso entonces que algo, algo físico, falta. La pipa está muy sucia, hace varios días que no la limpio. ¡Cómo voy a poder escribir, si esta maldita pipa está tapada! Me pongo a limpiarla [...] ¡Eso era, claro! ¡Ahora sí...! Mejor otra hoja nueva, limpia, y otra vez, lentamente, la mayúscula de gala.³⁴

Así, entre ganas y recovecos, transcurre el acto de redactar, quizá no tanto para los “expertos” como para quienes no lo son.

Esta fase del proceso editorial se origina precisamente ahí, en el momento que el autor genera su material escrito, lugar donde quizá más de una vez experimente susodicho terror.

El objetivo primordial, en este instante, es lograr un texto donde reposen con claridad las ideas que se pretende comunicar.

A este respecto no está de más recordar lo que Edgar Allan Poe glosa sobre su experiencia como escritor, en la explicación de la composición de su poema *El cuervo*: ante todo atender el efecto que, con un texto, se busca provocar en los lectores. En otras palabras, ver el final por el principio.³⁵ Ver en este caso la génesis donde germina el libro. El primer paso del trabajo editorial.

Corrección de estilo

“Logra el autor poner punto final a su obra escrita... [Se] acepta su publicación... [Él] piensa... que le resta únicamente cosechar los frutos, pero el desengaño aparece cuando de la imprenta lo llaman... para decirle, no sin un dejo de autoridad, que tienen algunas dudas que

³³ Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 60.

³⁴ Zavala, *op. cit.*, p. 185-186.

³⁵ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición seguida de el cuervo*, pp. 9-10.

consultarle... [El] escritor acude a la imprenta, no para resolver dudas, sino para recibir dos lecciones: una de limpieza y otra de gramática”.³⁶

Y es que, relativo a esta última, muchas veces las dudas están relacionadas con la escritura: párrafos oscuros, falta de uniformidad en los términos e invariables errores ortográficos.

Si bien, no se puede exigir a un autor una impecable gramática, tampoco el libro se puede imprimir así. Debe dejarse “por lo menos” legible.

Por ello, esta labor se encarga a una disciplina: la corrección de estilo, cuyos objetivos son: eliminar faltas de ortografía, esclarecer párrafos oscuros y dar uniformidad a la obra.³⁷

La corrección de estilo suele ser un trabajo perfeccionista, meticuloso y hasta obsesivo. Una odisea como la de Penélope, cuya confección de la prenda en el día tenía un valor que por la noche ya no. Pues, “correcto e incorrecto son términos que, aplicados al lenguaje, remiten a entidades cambiantes en el tiempo y el espacio. Lo que ayer fue incorrecto ha dejado de serlo; lo correcto en un país, en una región, a veces se torna incorrecto al trasponer fronteras. Así pues [tratamos] de conceptos cuya validez resulta huidiza, discutible, a ratos inapresable”.³⁸

Conclusión: labor y noción extraña en el tiempo y el espacio la del corrector de estilo.

Hablar de lo correcto e incorrecto en la lengua también es hablar de un terreno propicio para el debate. Debate que no debe extrañarnos, ya que la mitología nos recuerda que la guerra nació con las palabras, o viceversa, pues fue Cadmo, mítico guerrero griego, quien introdujo el alfabeto en el mundo occidental.

Dos tendencias se manifiestan en susodicho debate.³⁹ Por un lado, están aquellos gramáticos y lingüistas que demandan un manejo y aplicación, prácticamente, científicos de la lengua. Es decir, sugieren que existe una manera única e inamovible para enunciar, puntuar y acentuar la escritura. Exigen apegarse religiosamente a lo que dicta la regla. Están a la caza y erradicación del neologismo, abogan por la “pureza” y defensa de la lengua.

Por otro lado están aquellos que descubren la imposibilidad de tales intenciones, sostienen, por ejemplo, que “...el real en que la lingüística se sostiene no está suturado, está recorrido por fallas, las que son perceptibles para la ciencia misma”.⁴⁰ Asimismo, consideran

³⁶ Bulmaro Reyes Coria, *Manual de estilo editorial*, p. 11.

³⁷ *Ibidem*, p. 95

³⁸ Zavala, *op cit.*, p. 261.

³⁹ Quizá, en parte, la discusión sea prolongación de una sostenida desde la antigüedad griega entre naturalistas y convencionalistas: “La posición naturalista, sostenida por los estoicos, ve en el lenguaje una actividad natural que refleja la adaptación armónica del hombre en la naturaleza: las palabras son imitaciones de la realidad, la reproducen por onomatopeyas y por simbolismo sonoro... Los defensores del convencionalismo, partiendo de la argumentación de Aristóteles en el *De interpretatione*, replican que el lazo entre las palabras y las cosas lejos de ser un hecho natural, es el resultado de una convención arbitraria. La lengua es un código que forma sistema, un simbolismo sobreimpuesto al mundo exterior por los efectos de los actos, humanos que responden, o bien a las convenciones tácitas del uso, o bien a un uso legislativo explícito”. Françoise Gadet y Michel Pêcheux, *La lengua de nunca acabar*, pp. 25-26.

⁴⁰ Jean Claude Milner, *El amor por la lengua*, p. 10.

“...que la causa de la libertad estaría interesada en que se denuncie el artificio de las gramáticas y la vanidad de sus reglas, hasta sostener que la lengua no conoce lo imposible”.⁴¹

En ese mismo sentido, puntuar tampoco resiste la precisión científica, pues recuerda Roberto Zavala Ruiz que “Nadie puntúa igual como nadie tiene las mismas huellas dactilares. En este terreno difícilmente pueden darse normas escritas”.⁴²

Por su parte, Gabriel García Márquez reflexiona y desafía así el dogma sobre la lengua:

Pero nuestra contribución no debería ser la de meterla en cintura, sino al contrario, liberarla de sus fierros normativos para que entre en el siglo veintiuno como Pedro por su casa. En ese sentido me atrevería a sugerir ante esta sabia audiencia que simplifiquemos la gramática antes de que la gramática termine por simplificarnos a nosotros. Humanicemos sus leyes, aprendamos de las lenguas indígenas a las que tanto debemos lo mucho que tienen todavía para enseñarnos y enriquecernos, asimilemos pronto y bien los neologismos técnicos y científicos antes de que se nos infiltren sin digerir, negociemos de buen corazón con los gerundios bárbaros, los qué endémicos, el dequeísmo parasitario, y *devuélvamos* al subjuntivo presente el esplendor de sus esdrújulas: váyamos en vez de vayamos, cántemos en vez de cantemos, o el armonioso muéramos en vez del siniestro muramos. Jubilemos la ortografía, terror del ser humano desde la cuna: enterremos las haches rupestres, firmemos un tratado de límites entre la ge y jota, y pongamos más uso de razón en los acentos escritos, que al fin y al cabo nadie ha de leer lagrima donde diga lágrima ni confundirá revólver con revolver. ¿Y qué de nuestra be de burro y nuestra ve de vaca, que los abuelos españoles nos trajeron como si fueran dos y siempre sobra una?⁴³

La dinámica de estos asuntos, parece comenzar por el establecimiento del dogma, por quienes simpatizan con el puritanismo de la lengua, y su consecuente crítica en la realidad objetiva, por quienes buscan su renovación. Entre los relieves de dichos senderos se encuentra la corrección de estilo, la cual, sin pecar de purista o vanguardista está condenada a una labor aún más peculiar: cuidar que la comunicación escrita sea una realidad.

Anotación tipográfica

En una pintura, los elementos que conforman el mensaje no son gratuitos. Cada pigmento tiene una función precisa, cada forma y dirección de pincelada, también; el primero, segundo, tercero y cuantos planos organice un cuadro se consuman para recrear una atmósfera determinada.

“‘El primer objetivo de un pintor’, dice Leonardo [De Vinci], ‘es lograr que las cosas que se hallan en un plano liso, sobresalgan en relieve, y esto se consigue con la luz y la sombra...Y lo más importante es que cada figura debe mostrar con su rostro, su posición, su gesto y demás actos, qué piensa en ese instante: si lo animan el deseo, la ira, el desdén; la piedad o algún otro sentimiento’”.⁴⁴

⁴¹ *Ibidem*, p. 29.

⁴² Zavala, *op. cit.*, p. 189.

⁴³ Opinión expuesta en el pasado Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en Zacatecas, 1997. *La Jornada*, “Botella al mar para el dios de las palabras”, 8 de abril de 1997.

⁴⁴ *Nueva Enciclopedia Temática*, Tomo 9, p. 235.

En el diseño de un libro sucede algo similar. La planeación para ubicar los elementos textuales y gráficos debe responder al mensaje global que se desea comunicar, o debe estar en función de la materia que trate el libro.

“La base del diseño es la conjunción de diversos elementos en una misma área con objeto de lograr una interacción que transmitirá un mensaje dentro de un contexto determinado”.⁴⁵

Considerando estos asuntos en la confección del libro, en esta fase del proceso, el diseñador gráfico asigna las características tipográficas que contendrá el escrito: organiza de manera armónica los elementos con que cuenta. Así, elige el tamaño de la “caja, mancha o retícula” (espacio real de la hoja para trabajar), el tipo de letra y su tamaño, la interlínea, la ubicación de los títulos y subtítulos, así como los demás elementos tipográficos que se puedan presentar.

Si bien la escritura es la prolongación de la comunicación oral, pero con símbolos visuales, aquélla encuentra en la tipografía una herramienta con qué suplir todo lo que significa palabra y pensamiento. De esta manera, con la tipografía se enfatiza o se atenúa el fluir de las ideas; espacios en blanco para señalar pausas entre ellas, palabras resaltadas para reflejar el sentimiento de admiración, tamaños pequeños en las letras para seguir las varias ideas que subyacen, en orden de importancia, a una misma reflexión; en suma, todos los relieves de cómo se piensa, se intentan sintetizar al anotar o diseñar tipográficamente un libro.

No olvidemos que los tipos de letra, por ejemplo, han servido para reflejar sensaciones determinadas, así, dadas las características de la letra gótica *frankfur*, fue nombrada letra principal en Alemania, probablemente, en un intento de dar unidad y realce al nacionalismo teutón.⁴⁶

Quizá esta fase del proceso de elaboración del libro debe de pensarse también en términos de un trabajo arquitectónico, pues recordemos que la terminología del diseño gráfico, relativa al libro, eso nos sugiere: columnas, cornisas y ventanas.

Composición o formación

Prolongación inmediata del proceso anterior es la composición o formación. Una vez aceptadas las características de la anotación tipográfica se procede a “materializar” las páginas. (Dependiendo el sistema de composición elegido.)⁴⁷ “Armar” las páginas es lo que caracteriza esta parte del proceso editorial. Es decir, ubicar donde corresponde cada uno de los elementos gráficos y textuales.

De haber conocido los sistemas modernos de composición, Gutenberg, apenas les habría dado crédito. Es más, quizá habría pensado que tales sistemas son responsabilidad de los alquimistas, hombres a fin de cuentas también librescos y que la Iglesia persiguió durante algún tiempo. Pues mientras el pionero amanuense hacia 1460, recorría Europa prácticamente con su taller de imprenta a cuestas, los actuales sistemas de composición simplifican dicho trabajo.

⁴⁵ Alan Swann, *Bases del diseño gráfico*, p. 11.

⁴⁶ Dahl, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁷ Varios son los sistemas de composición: composición manual, con tipos móviles o caracteres transferibles; composición mecánica, dividida en: caliente, que incluye la linotípica y monotípica; y en frío, que engloba la fotocomposición, composición en láser y dactilocomposición. Aquí nos abocamos a la más reciente, es decir, la composición en láser por computadora.

Programas de computación como *Ventura Publisher*, *PageMaker*, *QuarkXPress*, *Photoshop* e *Illustrator*, permiten al operador formar las páginas del libro, aparentemente sin el mayor problema, con la ventaja de modificarlas cuantas veces quiera. Así, todos los elementos tipográficos, manejados a través de computadora, son susceptibles de sufrir considerables alteraciones. Maniobras que se ejecutan, además, a velocidades apenas pensadas.

Probablemente con estas formas de composición quedaron en el pasado, ¿o quedan?, las penurias y sinsabores que manifestaban los copistas, antecedente directo de los formadores u operadores de hoy, quienes en la antigüedad reconocían así el costo de su trabajo: "Copiar un manuscrito a mano '...nubla la vista, curva la espalda, machaca las costillas, atenaza los riñones y deja todo el cuerpo dolorido', declara un copista en el colofón de un manuscrito".⁴⁸

Corrección de pruebas

(Este apartado no tiene eratas.)

En la antigüedad, los textos solían ser "infinitos"; las palabras fluían, literalmente, una detrás de otra. No había puntuación ni espacio alguno que las separara. Por ello, se sabe que para dar la entonación correcta y captar su sentido, los textos se leían en voz alta.

Costumbre que con el paso del tiempo declinó. La invención de los espacios entre las palabras y posteriormente los signos ortográficos, fundaron la lectura silenciosa y una profesión: la corrección de pruebas.

Profesión que, quizá, para una gran mayoría resulta enigmática, pues la existencia del corrector de pruebas sólo se sabe a través de la errata, peculiar carta de presentación, pues cuando el gazapo aparece el enunciado no dilata: ¿habrá alguien encomendado a exterminarlo?

El fantasma de la errata ha sido desde siempre y José Emilio Pacheco así lo advierte:

En la primera tablilla de barro que se inscribió a cincel en Ur hay un carácter cuneiforme equivocado. La errata es el dominio de la escritura. Nacieron juntas y así continuarán hasta que el planeta sea un puñado de polvo en el universo. Horacio en el *Arte Poética* habla del copista que 'a pesar de las advertencias comete el mismo error una y otra vez': De modo que la errata existió antes de la imprenta y ha demostrado no ser, como creímos los antiguos, un microbio del plomo".⁴⁹

Fueron los componedores y correctores quienes desde la antigüedad moldearon la cruz que aún hoy "llevan a cuestras", pues fueron ellos quienes introdujeron la ortografía en la palabra escrita: "...la puntuación se considera, a semejanza de las variaciones gráficas y ortográficas, no como el resultado de las voluntades del autor que escribió el texto, sino de los hábitos de los obreros que lo compusieron para que se transformara en un libro impreso".⁵⁰

Las preferencias para puntuar y marcar la ortografía que practicaban los incipientes componedores y correctores, eran diversas, prácticamente a su gusto, de ahí que Moliere, por ejemplo, se

⁴⁸ *La historia del libro*, p. 11.

⁴⁹ José Emilio Pacheco, *cit. pos.* Roberto Zavala, *op.cit.*, p. 355.

⁵⁰ Chartier, *op. cit.*, p. 33.

mostrara renuente a imprimir sus obras, prefería conservarlas en su estado natural: el lenguaje oral, pues la entonación derivada de la puntuación arbitraria restaba fuerza a sus enunciados.

Pero no sólo Moliere desconfió de tal empresa, Etienne Pasquier se manifiesta negativamente del corrector: “Por la opinión que tiene de su propia suficiencia, éste se arroga a veces jurisdicción sobre las concepciones del autor y, queriendo someterlas a las suyas, las invierte, e, incluso si no lo hace, puede que sus ojos fallen”.⁵¹



Copista antiguo.

Contra todo, el corrector de pruebas es una “especie”, todavía hoy, lejos de la extinción. Mucho antes de que el libro esté impreso, son los ojos del corrector de pruebas los que lo evalúan y corrigen a nivel general.

La corrección de pruebas consiste, básicamente, en el cotejo del original del autor contra las planas impresas, para identificar probables pérdidas de información; la erradicación de las erratas, la advertencia sobre probables *lapsus calami*,⁵² constatar la congruencia entre el diseño gráfico elegido y la plana formada; así como verificar la uniformidad de la obra, incluyendo las imágenes.

Otros elementos que se suman: evitar callejones (más de tres signos iguales al final de tres líneas consecutivas), colas (líneas menores a la sangría), viudas o huérfanas (una línea al final o al principio de párrafo). Cuidados, estos últimos, para lograr la “estética”⁵³ de las planas.

¡A chinga! este párrafo iba antes. Otro asunto que debe cuidarse en esta fase del proceso son las altisonancias, sobre todo aquellas que surgen al dividir las palabras de un texto. La altisonancia subsiste, claro está, en aquellas obras que se sujetan a la licencia literaria.

⁵¹ *Ibidem*, p. 35.

⁵² Es decir, frases aparentemente lógicas pero que no lo son: “El duque apareció seguido de su séquito que iba a delante”.

⁵³ Estética a veces muy subjetiva. Incluso a veces más por innovación que por funcionalidad pues como se ha visto los textos antes no guardaban ni siquiera espacios entre las palabras, hecho que no neutralizó su valor ni el conocimiento aportado. Si se ve por el lado de la dinámica en la lectura, el paso de las obras con callejones, colas o viudas de la antigüedad no atrofiaron o produjeron peores o mejores lectores que hoy.

Estos elementos, a veces más a veces menos, son los que deben considerarse en esta fase del proceso; una vez descubierto el gazapo se marca⁵⁴ y se devuelve al formador quien corregirá los errores y regresará la plana para verificar la corrección. En promedio tres veces se repite esta dinámica para intentar conjurar la errata.

En síntesis, la cacería de la errata no es cosa fácil, inocular, a veces el virus de la obsesión, el cual comúnmente raya en la confrontación. Recuérdese que “entre correctores suele haber asesinatos”, ya entre ellos o hacia terceros; sea ficticia o verdadera la anécdota no deja de tener su lado pintoresco y revelador:

Se cuenta... de un corrector al que casi nunca se le escapaba una errata: su celo no dejaba pasar ni el aire. Un día sin embargo, advirtió que, haciéndole competencia a la *Enciclopedia de México*, había ‘matado’ a una persona, es decir, había dejado pasar viva la fecha de su muerte cuando aquella seguía comiendo y amando. Todos los pliegos de la obra habían sido impresos, de modo que la falta no podía enmendarse. Angustiado al principio, aterrado después, decidió hacer coincidir la realidad y lo impreso: mató al ‘muerto’ y se acabó la errata.⁵⁵

Impresión y encuadernación

Veloz, como suele ser el funcionamiento de las rotativas, se va este último apartado. Valga la advertencia de que las palabras aquí dichas son insuficientes para penetrar siquiera el mundo del arte editorial. Advertencia, no obstante, consciente de que, de ser a paso lento, el sendero de la confección del libro sería interminable.⁵⁶

Consumada la digresión se enmienda la ruta:

Una vez confirmado que las planas están limpias, libres de erratas, se procede a formar los pliegos,⁵⁷ es decir, a organizar las hojas en un espacio determinado (que puede ser la pantalla de la computadora o el papel, este último si se realiza manualmente), para ordenar la paginación del libro.

Seguido de esto el pliego se fotografía, dependiendo del número de tintas en que esté planeado imprimirse el libro, se registra la cantidad de negativos. Si el libro es a colores se obtendrán cuatro negativos: amarillo, magenta, cian y negro.

Para verificar probables errores, con los negativos suelen obtenerse las llamadas pruebas heliográficas, que se imprimen en azul. De existir errores, aquí se detectan y posteriormente se corrigen.

Los negativos ya corregidos se “graban” sobre láminas especiales; un grupo de láminas para cada color. Éstas reciben el nombre de planchas y se colocan en los cilindros de la impresora, un cilindro para cada color.

⁵⁴ El marcaje de las planas se realiza con ciertos símbolos, los cuales pueden consultarse en: Bulmaro Reyes Coria. *Metalibro. Manual del libro en la imprenta*.

⁵⁵ Zavala, *op. cit.*, p. 357.

⁵⁶ Se aclara, asimismo, que éste es el trayecto que se sigue cuando se trabaja en offset.

⁵⁷ Los cuales varían dependiendo del tamaño del libro.

Mediante el juego de la rotación dos situaciones importantes se derivan: entintar los cilindros con el color correspondiente y tirar y presionar el papel contra los mismos, de esta forma la impresión quedará consumada.

Los pliegos que antes eran una película de negativos ahora se han transformado en pliegos de papel con las páginas del libro. “Los pliegos pueden doblarse a mano o a máquina pero en uno u otro caso se cuida que la paginación siga un orden correlativo y que los folios, cornisas y demás elementos coincidan al mirarlos a contraluz”.⁵⁸

Luego, pasarán a las máquinas cosedoras o irán directo a la guillotina donde se realizará el refine y “...donde se cortará el libro también por el lomo que después será fresado o picado a máquina para, por último, ser pegado al forro con una cola que hoy se prepara a base de resinas polivinílicas”.⁵⁹

Atrás quedaron aquellos tiempos cuando la culminación de las primitivas impresiones se hacían en madera, o se decoraban con pedrerías u otros elementos de opulencia. No obstante, no ha quedado atrás la meticulosa labor que ayer, como hoy, sigue exigiendo la confección del libro, la cual hace recordar a Bulmaro Reyes Coria una parte de las seis páginas de dedicatorias que Fernández de Lizaldi hace en *El periquillo sarniento*: “A quiénes con más justicia debes dedicar tus tareas sino a los que leen las obras a costa de su dinero, pues ellos son los que costean la impresión y por lo mismo sus mecenas más seguros”.⁶⁰

2.3 LA IMPORTANCIA DEL LIBRO PARA LA CULTURA

Así, recuerda Jean Paul Sartre su encuentro con los libros:

Aún no sabía leer pero ya exigía mis libros. Mi abuelo se fue a ver al pícaro de su editor e hizo que le diesen *Los cuentos* del poeta Maurice Bouchor, [...] Yo quise empezar enseguida las ceremonias de aprobación. Cogí los dos pequeños volúmenes, los olí, los palpé, los abrí cuidadosamente por la ‘página buena’ haciendo que crujiesen. Era en vano: no tenía el sentimiento de poseerlos. Sin lograr mayor éxito, intenté tratarlos como muñecas, los mecí, los besé, les pegué. A punto de echarme a llorar, acabé poniéndoselos en las rodillas a mi madre: Ella levantó la vista de su labor. —¿Qué quieres que te lea, querido? ¿Las hadas?— Yo pregunté, incrédulo: —¿Están ahí dentro las hadas? [...] Al cabo de un instante había entendido: el que hablaba era el libro. Salían de él unas frases que me asustaban; eran verdaderos ciempiés, hormigueaban de sílabas y de letras, estiraban los diptongos, hacían vibrar a las consonantes dobles; [...] Nunca he arañado la tierra, ni buscado nidos, no he hecho herbarios ni tirado piedras a los pájaros. Pero los libros fueron mis pájaros y mis nidos, mis animales domésticos, mi establo y mi campo; la biblioteca era un mundo atrapado en un espejo; tenía el espesor infinito, la variedad, la imprevisibilidad.⁶¹

Sartre recibe con plácemes su descubrimiento, en una especie de teoría de la recepción, entiende que el libro tiene un sentido: ser un productor de sentidos.

⁵⁸ Zavala, *op. cit.*, p. 103.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Coria, *Metatexto. Manual del libro en la imprenta*, p. 30.

⁶¹ Jean Paul Sartre, *Obras, novelas y cuentos*, p. 26.

Si bien los libros han actuado como un detonante para la imaginación y el conocimiento; también han procreado su propio debate. Hoy, la pregunta salta irremediablemente: ¿dos mil años de comunicación escrita no han sido suficientes para poder conjugar en plural las palabras conocimiento, justicia y libertad?

Parece que no, los libros, ambivalentes como los hombres, a veces revitalizan y otras tantas dejan morir.

Advierte Gabriel Zaid, que la escritura, principal componente del libro, nació ligada al poder: “La escritura aparece después de la revolución agrícola, cuando ya hay vida sedentaria y una abundancia que se presta al despojo. ... La escritura nace con el poder que centraliza, almacena, distribuye la producción agropecuaria”.⁶²

Con la invención de la imprenta se supuso la libre y masiva circulación de las ideas, pero el tiempo demostró lo contrario: que no todas las palabras tienen cabida en los libros; que en tiempos y espacios distintos de la historia la verdad, como fórmula de ruptura de cualquier absoluto ha sido perseguida hasta el exterminio. Los libros de Giordano Bruno, por ejemplo, no fueron aceptados por la iglesia de su tiempo, motivo por el que fue quemado vivo en Roma hacia 1600.

Los libros no sólo trajeron el tabú como parece sugerirlo Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, donde los crímenes en la abadía giran en torno a un misterioso libro, prohibido, por supuesto; sino que también trajeron la gradación del pasado. Hay pasados que se pueden recordar y otros que no.

Cuenta Borges, en *La muralla y los libros*, que Shih Huang Ti fue quien ordenó construir la Muralla China y a su vez quien mandó quemar todos los libros anteriores a él, borrar el pasado e inaugurar uno nuevo, a través de los libros, parece ser una actividad lícita de la humanidad:

Herbert Allen Giles cuenta que quienes ocultaron libros fueron marcados con un hierro candente y condenados a construir, hasta el día de su muerte, la desaforada muralla. [...] Shih Huang Ti pensó: *Los hombres aman el pasado y contra ese amor nada puedo, ni pueden mis verdugos, pero alguna vez habrá un hombre como yo, y ése destruirá mi muralla, como yo he destruido los libros, y ése borrará mi memoria y será mi sombra y mi espejo y no lo sabrá.*⁶³

Pero no sólo los hombres han sido la provincia de la palabra escrita, la divinidad también ha encontrado ahí su punto de fuga. Dos consagraciones han tenido los dioses de este planeta, una en el espíritu de los hombres y otra en los libros. Objetivarlos, hacerlos de alguna manera tangibles, fijarlos en la conciencia con la palabra ha sido el destino prácticamente de todos los dioses. Una vez trazada su fisonomía en los libros sagrados, han actuado y legislado a través de éstos; ya no ha sido necesaria su presencia física, ha bastado que la palabra de un libro los nombre para realizarlos; los libros son garantía de su existencia.

De las disciplinas humanísticas contemporáneas, la historia se ha echado a cuestras la misteriosa tarea de preservar la memoria de la humanidad y ha encontrado en el libro el medio

⁶² Gabriel Zaid, *De los libros al poder*, p. 17.

⁶³ Borges, *op. cit.*, p. 12.

idóneo para su conservación y propagación; no obstante la realidad ha sacado a la luz una circunstancia “insospechada”, es decir, que a través de los libros la historia también se puede olvidar e incluso alterar, de ahí que Tomás Mojarro haya acuñado la frase que sintetiza este hecho: “La historia no es eso que enseñan los libros de historia. La historia es una gigantesca zopilotería y un gran hedor...”⁶⁴

Pero si bien el libro exterminó el uso de la palabra oral, dando origen a la lectura silenciosa, ésta tuvo una importante ventaja: “La lectura silenciosa provocó al mismo tiempo dos consecuencias no previstas: la herejía y el erotismo”.⁶⁵ Con el tiempo, ambas situaciones, en cierta medida, se impusieron. La herejía como rebelión a los totalitarismos; el erotismo devolviendo al cuerpo su sino sagrado.

Los libros, receptáculo por excelencia de las palabras, manadero de aguas que a veces navegan cristalinas y otras rebotan turbias, crearon un nuevo culto; éste como el de todas las religiones ha exigido un ágora especial, un lugar para propiciarse: la biblioteca.

Las bibliotecas han funcionado como una reproducción del cerebro a gran escala, inicio y fin de la humanidad. No obstante, es un lugar que paradójicamente revela la ignorancia, lo poco que se sabe y lo mucho que se desconoce. Antes que ser un templo de respuestas, es, quizá, un monumento que arroja interrogantes. Un lugar que constantemente inventa más libros, un horizonte peculiar hacia donde más de una vez miraron las conjeturas de Borges:

“Cuando se proclamó que la biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. [...] Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal y se lanzaron escaleras arriba, urgidos por el vano propósito de encontrar su Vindicación”.⁶⁶ Y asimismo arguye sobre los bibliotecarios que organizan la biblioteca, que es decir el universo: “Yo sé de una religión cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano...”⁶⁷ Como un espacio casi mítico las bibliotecas han tenido, a lo largo de la historia, dos enemigos también míticos: el fuego y la guerra.⁶⁸

Como la filigrana en las páginas, los libros tienen grabado el imperativo del cambio. Cervantes inaugura con el *Quijote* esta noción, es el símbolo (¿único?) del hombre que es transformado por los libros. Sin embargo, aún cuando éstos son considerados agentes de cambio, la historia ha constatado que no a todo mundo lo conmueven por igual.

Si la palabra escrita da la impresión de materializar la existencia, ¿no será por ello que los libros dan la sensación de que lo escrito en ellos está ya consumado y que por lo tanto no es necesario ponerlo en práctica?

⁶⁴ Tomás Mojarro, *La fabulilla. El financiero*, 15 de Septiembre de 1994.

⁶⁵ *Libros de México*, “Pasado y futuro del verbo leer”, Emilia Ferreiro, p. 13.

⁶⁶ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, p. 80.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁸ Recuérdese cómo las bibliotecas en épocas de guerra han sido consideradas botín principal. Y cómo el fuego, intencionado o no, ha consumido gran parte del material bibliográfico del planeta. Para consulta véase Svend Dahl, *Historia del libro*, p. 44 y ss.

El cambio probablemente proviene de otros medios y no necesariamente del libro, en el ámbito político, por ejemplo, Fidel Castro "...declara públicamente que no ha leído más que las primeras páginas de *El capital*".⁶⁹ Sin que tal circunstancia demerite su papel histórico.

El libro quizá sea sólo un artefacto para la sorpresa, que sirve para armar y desarmar el mundo hasta hoy inventariado. Carl Sagan dice respecto a la ciencia que ésta no es sino el largo camino de regreso a casa, pues no descubre nada nuevo, nos hace recordar quiénes somos, en esa misma analogía se encuentra, sin duda, el libro, en cuyo camino algunos despiertan y ascienden a la montaña, mientras que otros se quedan dormidos en el sendero.

2.4 LA CULTURA TECNOLÓGICO-ELECTRÓNICA EN LA ELABORACIÓN DE LIBROS

En tres tiempos se puede sintetizar la historia del libro: en la necesidad de conjurar el olvido, escribiendo en los elementos propios de la naturaleza (piedra, madera, pieles, etc.); en el imperativo de volver colectivo lo que se piensa, con la reinención de la imprenta; y en la sorpresa ante la velocidad y planetarización de la palabra escrita, como consecuencia de la electricidad.

A decir de Carlos Fuentes, no obstante esta sucesión de tiempos, el libro sigue conservando su carácter revelador. Revelación que advierte en la obra de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; Fuentes arguye cómo "Don Quijote, voraz lector, descubre que el lector también es leído".⁷⁰ Y abunda:



Don Quijote de la Mancha.

Don Quijote, paseándose por la ciudad, ve un letrero que dice: 'aquí se imprimen libros'. Entra y observa el trabajo de la imprenta, viendo tirar en una parte, corregir en otra e inventar en aquella, hasta darse cuenta de que lo que allí se está imprimiendo es su propia novela, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Un libro donde, para asombro de Sancho, se cuentan cosas que sólo él y su amo dijeron, secretos que ahora la impresión y la lectura hacen públicos, sujetando a los protagonistas de la historia al conocimiento y al examen críticos, democráticos: ha muerto la escolástica y ha nacido el libre examen.⁷¹

Si Sancho Panza tuviera la oportunidad de visitar una editorial de nuestro tiempo probablemente ya no se asombraría de la facilidad con que un texto se vuelve público, sino de la velocidad con que esto suele suceder. Quizá más asombro experimentaría al saber que esta desmesurada posibilidad ha sido producto de la electricidad.

La electricidad es, sin duda, un icono de nuestro tiempo. La cultura de hoy sólo se puede explicar a través de aquélla. Con la electricidad no sólo se revolucionó la forma de vida del planeta, nació también una nueva versión del tiempo, la de su aceleración.

⁶⁹ Zaid, *Los demasiados libros*, p. 50.

⁷⁰ Carlos Fuentes, "De Gutenberg a la globalidad", *Libros de México*, p. 6.

⁷¹ *Ibidem*.

Un paradigma define la época que estamos viviendo: la velocidad tiempo-luz, pues la dinámica de vida contemporánea ocurre a velocidades increíbles. Sobre este panorama Octavio Paz declara:

La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos —pasado, presente, futuro— se borran, o al menos; se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes. [...] La aceleración de tiempo no sólo vuelve ociosas las distinciones entre lo que ya pasó y lo que está pasando sino que anula las diferencias entre vejez y juventud. Nuestras colecciones de arte, nuestras antologías de poesía y nuestras bibliotecas están llenas de estilos, movimientos, cuadros, esculturas, novelas y poemas, prematuramente envejecidos.⁷²

La cultura libresca, entonces, ha sido llevada por la vorágine de la revolución electrónica. Que ha impuesto, incluso, una nueva concepción del saber. No es desconocido que en la época moderna se publica un libro cada medio minuto,⁷³ imagínese lo que esto significa: “Los libros se publican a tal velocidad que nos vuelven cada día más incultos. Si uno leyera un libro diario, estaría dejando de leer 4 mil, publicados el mismo día. Es decir: sus libros no leídos aumentarían 4 mil veces más que sus libros leídos. Su incultura, 4 mil veces más que su cultura”.⁷⁴

Si la sabiduría se midiera por la cantidad de libros leídos, cualquier sabio de la época clásica, en nuestros días, sería apenas un modesto entendido. Hoy, debido a la cultura tecnológico-electrónica, se ha producido más de lo que se puede leer.

El libre examen que arguye Carlos Fuentes, en la época moderna, se encuentra en una encrucijada: poder meditar a tiempo el conocimiento y la información adquiridos antes de que caduquen.

“La información de cada día es un amplio mapa que el espectador pasa de prisa...un vasto mundo que aunque alcanzamos ahora más rápidamente comprendemos menos...Para que ello fuera posible sería necesario el espacio de la reflexión; es decir, tiempo disponible para relacionar los hechos con un contexto más amplio”.⁷⁵

Quizá por ello en nuestros días el valor real que tienen los libros no está ya en el costo monetario, sino en el tiempo para poder consumirlos, y no sólo eso, consumirlos a tiempo.

Se cuenta que en el siglo X la condesa de Anjou entregó en pago por un sermonario 200 ovejas, tres toneles de trigo y varias pieles de marta, lo que supone el valor por el trabajo y tiempo invertidos en la confección de un libro.⁷⁶ A la luz de este ejemplo se puede valorar la importancia de la cultura tecnológico-electrónica que está ocurriendo, donde la velocidad con que se imprime un libro es apenas simbólica. El costo del sermonario a la velocidad de la electricidad, en su tiempo, probablemente hubiera empobrecido a la condesa.

⁷² Octavio Paz, *Los hijos del limo*, p. 13.

⁷³ Zaid, *Los demasiados libros*, p. 19.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁵ Edgar Liñán Ávila, *El poder y lo efímero*, p. 3.

⁷⁶ Dahl, *op. cit.*, p. 75.

Dice, el escritor argentino, Ernesto Sábato que “El hombre se caracteriza por su capacidad para rebasar los límites de su cuerpo físico: desde el momento en que empuña una hacha o lanza una jabalina, ya este extraño animal comienza a sobrepasar su estructura carnal y ósea”⁷⁷, pero hoy no sólo ha logrado eso, en la tecnología moderna también ha prolongado lo que le da sentido al cerebro humano: la electricidad.

Así como la electricidad permite gran cantidad de funciones del cuerpo humano, también la tecnología electrónica ha hecho posible consumir prácticamente todas las actividades de este siglo. La vida eléctrica moderna es un hito en la historia de la humanidad. Un momento casi mágico que literalmente hace posible todo. A menos, claro está, que...



...sobrevenga un apagón.

La confección del libro también hoy sólo puede explicarse a través de la cultura electrónica. Todos los procesos que hoy se realizan están regidos por dicho imperativo. Si durante mucho tiempo rigió el sentido “lineal” en los libros hoy con la cultura tecnológico-electrónica dicho régimen puede alterarse: “La tecnología, como lo han revelado algunos poetas concretos que son a la vez tipógrafos, o músicos o artistas plásticos...no limita sino que libera fuerzas”.⁷⁸ Así por ejemplo Octavio Paz en el poema *Blanco* tiene páginas “en que el poema está separado en sectores visuales por medio de un simple artificio tipográfico...Por este simple artificio se intensifica la lectura y se obliga al lector a ahondar en un texto que no es totalmente accesible a la simple mirada”.⁷⁹

Si se razona con detenimiento se encuentra que todas las actividades que convoca el que-hacer editorial contemporáneo se organizan bajo el signo de la tecnología electrónica, desde la computadora donde se captura, los diccionarios automáticos de la misma, o las composiciones

⁷⁷ Paul, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁸ César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, p. 153.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 154. Quizá, puede argumentarse que con medios tecnológicos de la antigüedad se logran también los efectos que hoy se obtienen con la tecnología electrónica, no obstante es la velocidad y la simultaneidad con que intercalan varias situaciones para lograr dicho objetivo, lo que vuelve a este procedimiento muy peculiar.

químicas que a través de medios electrónicos producen las tintas, películas fotográficas, la fabricación de lápices, rotativas, lentes, lámparas, etcétera.

Pero no sólo la cultura tecnológico-electrónica ha revolucionado la forma de confeccionar los libros, también ha modificado la gramática. Pues tras la incorporación de las formas tipográficas computarizadas han cambiado las reglas ortográficas; hoy, por ejemplo, ha quedado en el olvido la norma que dictaba que entre dos números la letra “o” tenía que acentuarse, para no confundirse con el cero; la tipografía computarizada ha proporcionado una diferencia entre la o y el 0 que impiden la antigua confusión. La obsoleta regla de la Real Academia, no obstante, sigue sin modificarse.

Si no es desconocido el hecho de poder manipular las ideas a través de los libros, con las nuevas tecnologías el “tiempo que se ve”, es decir, las imágenes, también pudieron impulsarse e incluso manipularse. Así por ejemplo, “Refiere un editor, divertido, que en una obra de don José Moreno Villa se mostraban gráficamente los efectos de los hundimientos y asentamientos del subsuelo en la arquitectura colonial: una foto mostraba a las claras la inclinación del Sagrario de la Catedral Metropolitana. Con sus escuadras, su exacto y su candor, el diseñador gráfico cortó y alineó en segundos lo que el hombre, empujando a la naturaleza, había hecho en cientos de años. Era tan fácil...”⁸⁰

Si cada época tiene su rasgo característico que permea todos los fenómenos culturales que en aquella se producen, hoy la revolución tecnológico-electrónica ha hecho una segunda edición del libro occidental, cuya versión es la de la simultaneidad y velocidad en sus procesos y caminos. Situación que deja meditabundo y ¿arcaico? el enunciado del *Eclesiastés* (12:12): “Componer muchos libros es nunca acabar, y estudiar demasiado daña la salud. Basta de palabras. Todo está escrito”.

⁸⁰ Zavala, *op cit.*, p. 357.

CAPÍTULO 3

La fotografía y el arte editorial del libro

*Qué raro que toda persona tenga pequeños
duplicados de sí misma.
Son como los repuestos de sí que
tenía en la tumba el faraón.*

JORGE LUIS BORGES

3.1 BREVE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Tal parece que no han bastado las palabras ni los libros para aprehender el mundo. Tal parece que el universo de la abstracción que nació con la escritura y el lenguaje, no ha sido suficiente para reflejar la vida.

Tal parece que no debemos olvidar que “El hombre dibujó antes de saber escribir. No poseemos recuerdos de cómo hablaba el hombre hace 20,000 años, pero sabemos que comunicaba ciertas ideas por medio de dibujos. Qué ideas fueran esas sólo pueden conjeturarse”;¹ lo que es un hecho es esa antiquísima tradición de las imágenes. De las formas. De la mirada.

Quizá por ello, la constante humana de querer reproducir o imitar la existencia, ha encontrado en la producción de imágenes el camino perfecto. En un principio, la aspiración de la imagen fue una: reproducir el mundo con la fidelidad de un espejo.

Con Narciso, personaje de la mitología griega, se inaugura el principio de la reproducción del universo, luego de quedar embelesado al observar su propia imagen reflejada en el agua. Pero el agua, advierte Heráclito, es un elemento pasajero que nada conserva. Siendo entonces aquélla lo opuesto al anhelo humano: perpetuarse.

Probablemente, la posibilidad de conservarse a través de una imagen fija fue, durante algún tiempo, un atributo exclusivamente divino. Recuérdese, por ejemplo, el Santo Sudario donde quedó “impreso” el rostro de Jesucristo, o la tilma de Juan Diego, donde se “fijó” la imagen de la Virgen del Tepeyac.

Lo que ambos casos revelan no es tanto la manifestación de un poder divino, sino la posibilidad de éste de materializarse a través de una imagen fija.

Más resonancias sobre la exclusividad divina para imprimir imágenes, y el consecuente castigo para quien intentara producirlas, son las reclamaciones que en su momento sufrió Roger Bacon, quien fue “acusado de evocar a los muertos por el tribunal eclesiástico”² tras estudiar los principios de la cámara oscura.

Sin embargo, la intención de retener las imágenes no se limitó al episodio mitológico o la exclusividad metafísica. La práctica en forma para dicho proceso la inició Aristóteles hace más de 2 300 años, con la descripción del fenómeno de la luz cuando pasa a través de un orificio pequeño, es decir, tras enunciar el principio de la cámara oscura. El cual, tiempo después, Leonardo Da Vinci explicaría:

Cuando las imágenes de los objetos iluminados penetran por un agujerito en un aposento muy oscuro, recibiréis esas imágenes en el interior de dicho aposento en un papel blanco situado a poca distancia del agujero: veréis en el papel todos los objetos con sus propias formas y tamaños y colores. Aparecerán reducidos de tamaño. Se presentarán en una situación invertida, y esto en virtud de la intersección de los rayos. Si las imágenes proceden de un lugar iluminado por el sol, os aparecerán como pintadas en el papel que debe ser muy fino y visto por detrás. El agujero será practicado en una chapa de hierro también muy fina.³

¹ *Las bellas artes*, p. 11.

² Marie Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 19.

De esta manera, quedaba revelado uno de los fundamentos principales del acto fotográfico: la luz. La importancia de ésta en la fotografía quizá cierra el círculo que se inició durante el esplendor griego, cuando Prometeo robó el fuego (que significaba la luz e iluminación) a los dioses y se lo regaló a los hombres. O cuando en el episodio de la Caverna, Platón exalta el poder creador de la luz para producir imágenes. En la época moderna, la consolidación de la luz en el arte fotográfico se sintetiza en la frase que comúnmente lo define: “dibujar con luz”.⁴

Se sabe que varios personajes, de una u otra forma, pusieron en práctica la cámara oscura; entre otros se encuentran Aristóteles, el óptico árabe Alhazán, Roger Bacon; el astrónomo francés Guillaume de Saint-Clod, Leonardo Da Vinci, Girolamo Cardano, quien en 1550 añade a la cámara un disco de cristal; e incluso, el astrónomo Kepler, quien disponía de una cámara oscura portátil.

Paralelamente a los intentos de fotografiar con la cámara oscura, se practicaban otras “técnicas” que permitían atrapar la imagen del hombre. “En el siglo XV, Piero Della Francesca y Alberti recomiendan el empleo de visores y marcos para trazados de perspectivas. En 1535, Alberto Durero publica en *Institutionum geometricarum...* varias máquinas para ‘dibujar y retratar’, anticipándose así a las cámaras lúcidas que aparecerán más tarde”.⁵

Daniel Bárbaro en 1568 hace una aportación al respecto; en 1630 el geómetra alemán Christopher Sheiner hace lo propio, su sistema ofrecía la posibilidad de crecer o reducir dibujos (como antecedente del pantógrafo). En 1667 el padre Chérubin menciona un proyecto que funciona por medio del ocular dióptrico.

“Síntesis de todas esas máquinas de dibujar son las cámaras lúcidas (o cámaras claras) que aparecen con los albores del siglo XIX”.⁶

Otros acercamientos para lograr obtener imágenes, son dos prácticas muy frecuentes en los siglos XVIII y XIX: la silueta y el fisionotrazo. La primera consistía en recortar el perfil de un individuo en papel negro, con lo cual se obtenía “una imagen de la persona”. Sobre el origen del nombre Silueta se sabe que proviene del francés Etienne de Silhouette un inventor general de finanzas quien, “bien acogido en un principio como salvador del tesoro público, rápidamente se hizo impopular hasta el extremo de llamarse a la silueta cuanto supusiera limitaciones, cortapisos, algo mal hecho o esbozado, una sombra de sí mismo y aplicarse el término a este tipo de retrato”.⁷

El fisionotrazo consistía en poner en una lámina de cobre el perfil de algún modelo, el cual luego se retocaría. Dicha técnica combinaba la silueta y el grabado.

Si bien la cámara oscura había aportado el aspecto óptico de la luz, faltaba otro que vendría a complementar el milagro fotográfico: el aspecto químico. El escritor francés Thi-paigne de la Roche (1729-1774), en su novela *Giphantie*, parece vaticinar tal posibilidad. Pues en ella, uno de los personajes narra su encuentro con ciertos espíritus de habilidades muy peculiares:

⁴ John Hedgecoc, *Guía completa de fotografía*, p. 6.

⁵ Sougez, *op. cit.* 16.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p. 21.

Los espíritus elementales han buscado el modo de fijar estas imágenes pasajeras; han compuesto una materia sutil, muy viscosa y que seca y endurece rápidamente, por medio de la cual se forma una especie de pintura en un abrir y cerrar de ojos. Embarran este material sobre un lienzo que colocan frente a los objetos que desean pintar. El primer efecto en el lienzo es aquel de un espejo. En él aparecen los cuerpos más cercanos y lejanos cuya imagen puede ser reproducida por la luz. Pero el lienzo por medio de su capa viscosa puede retener los simulacros, cosa que un espejo nunca podrá hacer: el espejo refleja fielmente los objetos sin retener ninguno. Nuestros lienzos los reproducen con fidelidad no menor, mas los retienen todos.⁸

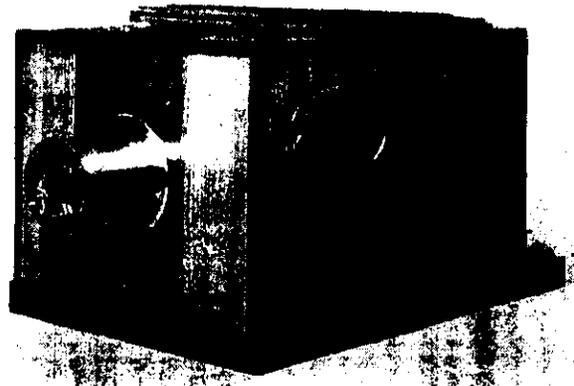
Y es que la historia de la fotografía tiene, casi desde sus inicios, pioneros que pretendieron crear una sustancia para poder retener las imágenes.

Así por ejemplo, hace aproximadamente dos siglos, el alemán Schultze observó que algunas sustancias químicas cambian de color cuando se exponen a la luz del Sol; entre esas sustancias se encuentra el nitrato de plata. Se sabe también que los misteriosos alquimistas medievales conocían la propiedad que tiene el cloruro de plata (al que llamaban “luna cornata”) y demás sales que oscurecen bajo la acción de la luz.

Entre algunos de los investigadores del campo químico que trabajaron para desarrollar la fotografía se encuentran: Hooper, 1775; el sueco Shelle, 1781; y más adelante el ginebrino Sénebier, Jaques-Alexandre-César Charles, Vicent Chevalier, Thomas Wedgwood y Humphrey P. Davy. Por otro lado, en 1819 John Herschel descubriría la acción del hiposulfito como fijador de las sales de plata.

“Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) logró, en 1816, lo que perseguían John Herschel (1797-1871) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) en Inglaterra, Hypolite Bayard (1801-1887) en París, Hércules Florence (1804-1879) en la Villa de Campinas, ...Enrique Martínez... en San Cristóbal de las Casas, Chiapas... José Manuel Herrera (1782-1856) en el Colegio de la Minería de la ciudad de México, y otros más, desconocidos y olvidados”.⁹ Es decir, Niépce logró la manera de “fijar las imágenes de la cámara oscura sobre papel tratado con cloruro de plata, mediante el ácido nítrico. Estas imágenes se podían admirar sin reparo a plena luz y mandarse por correo, lo que nunca lograron Wedgwood y Davy”.¹⁰ En 1818 Niépce ensayó con una sustancia que le daría buenos resultados para retener las imágenes: el betún de Judea.

Posteriormente, Niépce conoce a un personaje que resultará definitivo para la historia de la fotografía: Jaques Louis Mandé Daguerre.



El daguerrotipo.

⁸ Rosa Casanova Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, p. 11.

⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰ Sougez, *op. cit.*, p. 34.

Daguerre, también seducido por la posibilidad de retener el mundo a través de las imágenes, inicia sus investigaciones tras la invención del diorama. Éste era un escenario donde se colocaban varias imágenes pintadas de tamaño natural sobre lienzos translúcidos, los cuales variaban de acuerdo con la iluminación que se les enviara.

Una vez que convenció a Niépce para que le revelara sus investigaciones, Daguerre consolidó un invento trascendente: el daguerrotipo.

Muerto Niépce (1833) Daguerre, como buen empresario de espectáculos y publicista que era, anuncia los alcances de su invento. El cual reducía el tiempo de exposición para lograr fijar la imágenes.

El 19 de agosto de 1839 se dio a conocer públicamente el procedimiento del daguerrotipo. Daguerre lo vendería al gobierno de Francia "con la condición expresa de que fuera 'donado al mundo entero'".¹¹

Con el daguerrotipo quedaba prácticamente consolidada la historia de la fotografía. la intención de retener las imágenes era, por fin, una realidad, y quizá era también el nacimiento de una obsesión: la de materializar todo para certificar su existencia. Una obsesión por tener el mundo en las manos, y en los ojos, tal como parece sugerirlo José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*:

...Melquíades terminó de plasmar en sus placas todo lo que era plasmable en Macondo, y abandonó el laboratorio de daguerrotipia a los delirios de José Arcadio Buendía, quien había resuelto utilizarlo para obtener la prueba científica de la existencia de Dios. Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas de distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia.¹²

"Desde mediados de 1838 y hasta 1850 se multiplicaron a un ritmo acelerado los inventos destinados a perfeccionar la calidad de las imágenes: los aceleradores...(Claudet, 1849), las lentes...(Petzval, 1840), la cámara reflex (Walcott, 1841), el fotograbado (Fizot, 1841)...el negativo de vidrio (Abel Niépce, 1848), y la fotolitografía (Lemercier, Lerebours y Bareswill, 1853)"¹³

Ya para el siglo XX la fotografía, en un abrir y cerrar de diafragma, ha tenido sorprendentes avances en diversos aspectos: la sensibilidad de las películas, los materiales para la fabricación de las cámaras, los objetivos, los formatos y en particular la automatización técnica del arte fotográfico; cambios, que por cierto, no serán los últimos.

3.2 PRINCIPALES USOS DE LA FOTOGRAFÍA

Con la invención de la fotografía la humanidad abrió los ojos; pues la fotografía trajo de nuevo la exaltación de la mirada. Hoy por hoy, afirman los occidentales, la mirada es la única garantía para llegar a la verdad. Es decir, ver para creer.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, p. 62.

¹³ Casanova, *op. cit.*, 17.

Nada que aspire ser lícito para el hombre puede dejar de lado el escrutinio de la mirada, única constancia posible. José Emilio Pacheco parece introducirnos a esta circunstancia en las primeras líneas de su poema *Las palabras de Buda*: “Todo el mundo está en llamas: lo visible arde y el ojo en llamas interroga”.

Como otras actividades, la fotografía se acciona bajo una fórmula, la del recuerdo. Es el tiempo que se ve. Dicho arte recupera lo que la memoria es incapaz de retener. Pero no nada más recupera la memoria, revive, en cierta forma, a la mitología, en el personaje de Medusa.

Medusa tenía un poder: el de inmovilizar las cosas. Según el mito griego, quien mirba a esa Gorgona de cabellos de serpientes y ojos deslumbrantes quedaba convertido en piedra. La fotografía en cierto sentido hace lo mismo. Quien se expone al ojo de la cámara fotográfica queda inmovilizado, que es decir, petrificado.

Y es, precisamente esa noción de inmovilidad, lo que hace a la fotografía susceptible al recuerdo. “Borges entristecido al pensar que el recuerdo de su amigo Güiraldes no era otra cosa que el recuerdo de una foto, hace esta observación en cuanto al medio: ‘La fotografía se fija más fácilmente en la memoria porque está inmóvil; en cambio, cuando uno ve a una persona esa persona está cambiando continuamente’”.¹⁴

La inmovilidad, por otro lado, convoca la contemplación, la meditación, el entendimiento. Por ello, para un mundo en cambio constante, y de disciplinas que quieren explicarlo todo, la fotografía es el camino perfecto. No hay prácticamente ninguna ciencia que no se auxilie en menor o mayor medida de dicho arte.

“Desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte”.¹⁵ Por esta razón, más que enunciar cada una de las áreas donde la fotografía se hace presente, es más importante descubrir lo que en cada caso revela. Es decir, advertir eso que no se ve de tanto ver.

Siendo así, debemos recordar que la historia de las tecnologías es también la historia de las revoluciones cotidianas. Si bien algunas costumbres no pueden eliminarse, cuando menos, son sustituidas con otras que se les parecen. Así, el espíritu cazador del hombre, que antiguamente requería de un rifle, parece haber sido sustituido por una cámara fotográfica, donde incluso las palabras que anuncian el momento decisivo son las mismas que para la cacería: apuntar y disparar. Esta fórmula de apuntar y disparar, bien puede definir el uso de la fotografía con fines turísticos.

Dada la relativa facilidad para capturar el mundo y tenerlo a la vista, la fotografía ha impuesto un nuevo signo de valor para la cultura, comparable, incluso, con el valor monetario. Jean Luc Godard en su película *Los carabineros* apunta hacia dicho imperativo:



La fotografía y su consumación como arte. En este ejemplo, *Dalí y los siete desnudos*, de Philippe Halsman.

¹⁴ Alan Paul, *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, p. 118.

¹⁵ Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 8.

En *Les carabiniers* (1963) de Godard, dos campesinos perezosos se alistan en el ejército del rey con la promesa de que podrán saquear, violar, matar o hacer lo que se les antoje con el enemigo, y enriquecerse. Pero la maleta que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus esposas, años después, contiene sólo postales, cientos de postales, de Monumentos, Supermercados, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Medios de Transporte. Obras de Arte y otros tesoros clasificados del mundo entero.¹⁶

Podrá volverse de cualquier viaje quizá sin dinero pero no sin fotografías. Amén de este nuevo signo de valor para la cultura, también la fotografía dio un nuevo artefacto de poder y control para el Estado, el cual se estableció en junio de 1871, en Francia, cuando la policía" utilizó la fotografía en contra de los integrantes de la Comuna de París.

En apariencia, el caso de la Comuna de París dejaba ver el valor de evidencia que permea la fotografía, no obstante, quedaba revelado un asunto muy distinto: la manipulación de la imagen. La cual, probablemente, inició el fotógrafo Liébert quien "publicó con el título de *Crimes de la Commune* una serie de montajes fotográficos, 'recreando' a su manera episodios recientes, tergiversando la realidad de los hechos con fotos de París donde colocaba personajes reconstituídos con retratos realizados anteriormente".¹⁷ La evidencia no era la evidencia, era la posibilidad de manipular el mundo.

En otro encuadre menos trágico, la fotografía se ha utilizado para llenar el mundo de sugerencias, ya no solamente de lo que ve quien enfoca sino de quien recibe la impresión. Impresión que a veces puede accionar otra forma de arte, tal y como sucedió con Lewis Carroll quien habiéndose iniciado en la fotografía, en particular de niñas, una foto le inspiró su novela *Alicia en el país de las maravillas*, la de su modelo la niña Alice Lidell. En ese mismo sentido, Julio Cortázar parece ser seducido por la fotografía, la cual desgaja en palabras hasta sintetizar el poema *Álbum con fotos*:

La verdadera cara de los ángeles
es que hay napalam y niebla y hay tortura
La cara verdadera
es el zapato entre la mierda,
el lunes de mañana, el diario.
La verdadera cara
cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles
la cara verdadera
es un álbum que cuesta treinta francos
y está lleno de caras (las verdaderas caras de los ángeles):
la cara de un negrito hambriento,
la cara de un cholito mendigando,
un vietnamita, un argentino, un español
la cara
verde de hambre verdadera de los ángeles,
por tres mil francos la emoción en casa,
la cara verdadera de los ángeles
la cara verdadera de los hombres,
la verdadera cara de los ángeles.¹⁸

¹⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 13-14.

¹⁷ Sougez, *op. cit.*, p. 166.

¹⁸ Julio Cortázar, *Último round*, p. 156.

Donde, por cierto, el ritmo de las palabras parece sugerir una serie de “flashazos” del mundo contemporáneo.

Sin embargo, el considerable uso de la fotografía, no a todos los hombres de letras logró cautivar por igual, ya desde tiempos pasados Baudelaire se manifestó contra dicha tecnología:

Surgió una nueva industria que contribuyó no poco a confirmar la idiotez en su fe y arruinar lo que podía quedar de divino en el genio francés [...] Creo que el arte es, y no puede ser más que, la reproducción de la naturaleza [...] Un dios vengativo ha escuchado los ruegos del populacho. Daguerre fue su Mesías. Y ahora el público se dice a sí mismo: “Puesto que la fotografía nos otorga todas las garantías de exactitud que pueden desearse (¡lo creen de veras, los insensatos!) entonces fotografía y arte son la misma cosa. [...] Algún escritor democrático debió haber visto en ello un método barato de difundir el odio por la historia y la pintura entre las gentes”.¹⁹

Franz Kafka, en el mismo sendero, descalifica la verdad fotográfica, arguyendo la imposibilidad de ésta para penetrar la vida interior de la gente, la fotografía argumentaba es “un Desconócete a ti mismo”.²⁰

Si bien la fotografía se usó en un determinado momento como réplica de la pintura (incluso contra el descontento de Baudelaire) con el tiempo logró su liberación, hasta proclamar fórmulas totalmente novedosas, que originaron las diversas tendencias artísticas fotográficas. Con lo cual, también quedaba superada la condena de Kafka, quien murió pensando que la fotografía era incapaz de reflejar la vida interior.

El uso de la fotografía volvió la vida una especie de documental. Y la invención de cámaras cada vez más precisas, ligeras y rápidas apuntalaron tal circunstancia. El mundo del periodismo quizá fue de los universos más beneficiados al respecto. Pues desde entonces atrapar la noticia fue más fácil.



El uso de la fotografía para el periodismo ha sido decisivo, pues gracias a dicho recurso, los acontecimientos históricos de nuestro tiempo han quedado en la memoria impresa. En la imagen, una manifestación de protesta en Tennessee, 1968.

¹⁹ Sontag, *op. cit.*, 199.

²⁰ *Ibidem*, p. 215.

Por último, la fotografía no solamente logró un lugar en la historia mundial, también lo consolidó en la historia personal de cada individuo. Pues una vez consumado el milagro fotográfico todo mundo deseó tener un retrato. Desde las capas más altas hasta las últimas de la escala social, la necesidad de respaldarse con una foto se volvió un imperativo cada vez mayor.

Siendo la especie humana una reunión de rituales, la fotografía no podía escapar a dicho principio. Por ello, quien se somete al retrato fotográfico, enfrenta la cámara con una actitud peculiar, casi religiosa; del ser que se sabe próximo a la eternidad, y la transfiguración. Chava Flores, compositor mexicano, en uno de sus pasajes ciudadanos vueltos canción atrapa el momento mágico del retrato:

A Manuela su retrato le pidió el novio Fidel
 y se fue emperijollada a retratarse para él
 se pintó cuatro lunares
 se quitó cofia y mandil
 y mandó a hacer seis postales tres de frente y tres perfil
 y pensó en dedicatorias pa' Fidel el albañil
 click, click, click, el retrato ya salió
 click, click, click, ¡señorita se movió!
 click, click, click, probaremos otra vez
 pero afine la mirada pa' que no salga al revés
 y no enseñe los colmillos que parece Lucifer
 ¡quieta, quieta, ahí! ¡pajarito acá! ¡perfecto!
 ¡copia pa' mas faitor!
 El retrato de Manuela nadie lo reconoció
 retocadas las viruelas su semblante se perdió
 parecía una princesita muñequita de biscuit
 con su moño colorado y la manita puesta aquí
 la mirada de quien dice: ya me ven, pues soy así
 click, click, click, el retrato ya salió
 click, click, click, el artista se vació
 click, click, click, suprimamos el perfil
 porque sale la verruga que le crece en la nariz
 y se ve re copetona parece una codorniz
 dedicatoria: ¡pa' ti cariño, mmm!
 El retrato es pa' tus ojos y el original pa' ti
 decía la dedicatoria pa' Fidel el albañil
 quien la recibió amoroso todo lleno de pasión
 y la metió en la cartera que guarda en el pantalón
 en una bolsa trasera muy cerca del...corazón
 click, click, click, el retrato ya salió
 click, click, click, con sus cuates presumió
 click, click, click, hoy se casa Fidelín
 el retrato de Manuela fue la causa de este fin
 el retrato es pa' tus ojos y el original pa' ti
 click, click, click.

3.3 EL USO DE LA FOTOGRAFÍA EN LA INDUSTRIA EDITORIAL COMO CONSECUENCIA DE LA CULTURA TECNOLÓGICO-ELECTRÓNICA

Como ya mencionamos, nuestra época, igual que las anteriores, tiene su signo particular que la define.²¹ El que nos ha tocado vivir parece no tener precedente en la historia. Amado Nervo, en su obra *El Transmisor*, da cuenta de ello:

—En esta reducida pieza tienen ustedes a la Fuerza bajo uno de sus aspectos más formidables y más disimulados. Nada parece indicarlo, ¿verdad?. [...] y, sin embargo, [...] ese botón distribuye la potencia eléctrica y la regula, y la potencia eléctrica significa en este caso... diez mil voltios. ¿Saben ustedes lo que son diez mil voltios? (Los turistas hicieron un signo de cabeza afirmativo.) Bastaría estar al tanto de que el máximo de vigor eléctrico necesario para la electroejecución, hoy aplicada a los reos de pena capital en Nueva York, es de mil voltios: el más excepcional organismo quedaría fulminado ante factor de tal energía; imaginense, pues, lo que serán diez mil voltios...y a qué se reduciría el hombre que tocara el botón...²²

La advertencia de dicho texto vanguardista es clara: hoy estamos a merced de la electricidad. Nuestro signo es el de la era tecnológico-electrónica. El de los avances apenas asimilados. La noción que introdujo la electricidad, en nuestras vidas, es la de la ruptura del tiempo y el espacio, y más aún, la de su aceleración.

Con la invención del telégrafo, en 1844, dio inicio la cultura tecnológico-electrónica. A partir de ahí, y especialmente desde 1900, los medios de comunicación la tomaron como fundamento de su “naturaleza”; por ejemplo, la radio, la televisión y la cinematografía.

Pero esto sucedió no sólo con los medios de comunicación, relativamente modernos, el más antiguo de ellos también se “electrificó”: el libro.

No debemos olvidar que el libro impuso un imperativo: el de la democratización del saber. Una vez inventada la imprenta, la posibilidad de una masiva circulación de las ideas provocó regocijo. Pues “gracias a la imprenta, las verdades establecidas de este modo [pudieron] ser expuestas a todos los hombres”.²³

Para Condorcet, incluso, con la invención de la imprenta surgió la opinión pública: “A partir, pues, de la revolución de la imprenta, Condorcet define el concepto, esencial en el progreso del espíritu humano, de ‘opinión pública’. Si la ‘opinión pública’, en oposición a las opiniones particulares, siempre versátiles, locales e inestables, presenta estabilidad, certeza y universalidad, esto se debe en última instancia a la imprenta”.²⁴

En ese sentido, no sería exagerado afirmar que con la electricidad el imperativo que define al libro logró su consumación: la rápida democratización del saber. Pues la aceleración espacio

²¹ *Cf.* p. 15 ss.

²² *Cuentos universales modernos*, p. 155.

²³ Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, p. 54.

²⁴ *Ibidem*, p. 54-55.



La electricidad está en todas partes, por ello, es el signo de nuestro tiempo.

temporal que imprimió la cultura tecnológico-electrónica en la confección del libro, puso a girar una cantidad de ejemplares, inimaginable, en el planeta.

Si bien los anteriores sistemas de composición del libro perfeccionaron y agilizaron su producción, el que vino con la tecnología electrónica no tiene parangón.

Así como el fenómeno químico de la electrólisis, que consiste en sintetizar ciertas sustancias al paso de la corriente eléctrica, el advenimiento de la cultura tecnológico-electrónica logró sintetizar dos universos del quehacer artístico en la industria editorial: la imprenta y la fotografía. Originando una nueva fórmula para realizar los libros: la fotocomposición.

“Este sistema se conoce también como fototipocomposición o composición fotográfica, y comenzó hacia 1960, cuando se aplicaron a la composición los ordenadores o computadoras electrónicas”.²⁵ Dicho método, reúne todo el conjunto de procedimientos con los cuales se diseñan, forman y corrigen los textos, los cuales, finalmente, se presentan sobre material fotográfico para su impresión.

La fotografía, gracias a la tecnología electrónica, logró abarcar de tal manera el arte editorial que el *Diccionario de tipografía y del libro*, de José Martínez de Sousa, contabiliza 49 términos²⁶ relacionados con el fenómeno fotográfico y su aplicación al arte mencionado.

Por ello, bien podemos decir que la palabra escrita se volvió un tópico más de la fotografía. Ésta, que originalmente se propuso capturar las imágenes del mundo, al incursionar en los derroteros de la industria editorial, logró también capturar el pensamiento humano, contenido en las palabras.

Por otro lado, no debemos olvidar que palabras e imágenes parecen fundar una relación común, basta recordar que en la literatura es bien sabido el poder de las palabras para sugerir imágenes. Quizá fue por dicha noción que la imagen fotográfica, más rápido que tarde, se incorporó al universo libresco.

Si la fotocomposición revolucionó la forma de confeccionar el libro, la imagen fotográfica reivindicó, desde el territorio de las letras, el reino de la imagen, pues el uso de la imagen fotográfica en el libro acabó con la idea de que éste era el hábitat natural de las palabras.

Las revoluciones de la cultura tecnológico-electrónica apenas comenzaron y el universo del arte editorial ya recibió sus primeros efectos. Efectos, por cierto, apenas asimilados, pues no olvidemos que la electricidad nos legó una nueva versión del tiempo: la del año luz, que es decir, la aceleración de la vida.

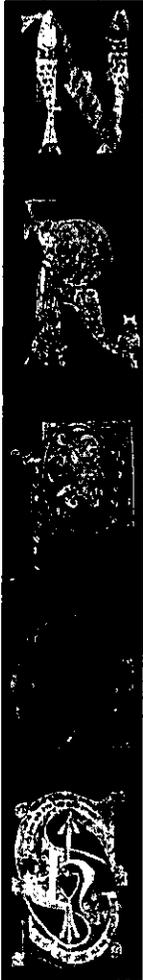
²⁵ Roberto Zavala Ruiz, *El libro y sus orillas*, p. 82.

²⁶ Si bien algunos términos son anteriores a la era electrónica, con la aplicación de ésta se renovaron y lograron su consolidación.

3.4 LOS ALCANCES DEL LIBRO CON EL RECURSO FOTOGRÁFICO

El uso de la fotografía en el arte editorial, recuperó la tradición de las imágenes fijas; cuya esencia: anestesiar el ritmo de la vida, propicia el recuerdo y la certeza.

La imagen fija es el resultado de un mundo de imágenes en movimiento. Omnipresentes e interminables, tal y como lo arguye el escritor José Lezama Lima: “Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen”.²⁷



Siendo así, no resulta extraño el hecho de que el hombre, en su quehacer textual, no se haya conformado sólo con ver las palabras. Ya desde sus primeros “escritos” manifestó la necesidad de contemplar imágenes. Recuérdense, por ejemplo, algunos frescos antiguos acompañados de graffias, o las antiquísimas tablillas mesopotámicas “esculpidas con imágenes”.

Asimismo, no deben olvidarse aquellas costumbres estilísticas que aspiraban, en cierto modo, al dominio de la imagen: las iluminaciones (como el ejemplo de la izquierda), los arabescos, las miniaturas e incluso las viñetas (llamadas así por haber sido la imagen de la vida uno de los primeros motivos empleados en la decoración de los escritos) que se usaron en textos antiguos.

Aun cuando estas expresiones conciliaban texto e imágenes éstas no eran sino meras sugerencias de lo que se veía. Sin embargo, con la llegada de la fotografía las cosas se vieron como son. Pues como dice Wittgenstein: “*contemplamos* la fotografía, la imagen en la pared, como el objeto mismo (el hombre, el paisaje, etcétera) allí representado”.²⁸ Es decir, la fotografía no se observa como una simple representación, sino como una prolongación del objeto retratado.

Por ello, el alcance del libro con el recurso fotográfico puede sintetizarse en estos enunciados: conocimiento, certeza y acercamiento.

El conocimiento, que emana de la naturaleza del libro y del sentido de la vista que se pone en juego para mirar la imagen. No olvidemos que para Aristóteles dicho sentido es la principal vía de conocimiento: “Todos los hombres desean por naturaleza conocer. Una prueba de ello la tenemos en el goce que nos proporcionan nuestros sentidos; porque aparte de su utilidad, son queridos por sí mismos, y por encima de todos el de la vista... La razón está en que este sentido más que ningún otro, nos hace conocer y trae a la luz muchas diferencias entre las cosas”²⁹

²⁷ José Lezama Lima. *Obras completas*, p. 152-153.

²⁸ Sontag, *op. cit.*, 208.

²⁹ Ernst Cassirer. *Antropología filosófica*, p. 16.

Así como en el cuento de Francisco Rojas González, Nuestra Señora de Nequetejé, una imagen (la de la Monna Lisa) crea el sentido de certidumbre en el pueblo que la venera como símbolo divino, la imagen fotográfica en el libro crea el sentido de certidumbre y constancia de lo que se escribe; es una especie de reiteración a lo textual.

Acercamiento, porque las fotografías rompen las distancias entre el objeto original y quien lo contempla mediante su reproducción. Walter Benjamín advierte esta circunstancia de la siguiente manera:

“La necesidad de ‘acercar’ las cosas espacial y humanamente es casi una obsesión de hoy día, al igual que la tendencia a negar el carácter singular o efímero de un acontecimiento determinado mediante la representación fotográfica. Existe una compulsión más intensa a reproducir el objeto fotográficamente”.³⁰

Quizá los libros científicos, pueden ser la expresión más acabada de este imperativo de acercamiento o prolongación de la mirada, pues a través de sus imágenes las dimensiones han quedado al alcance: el universo macro del cosmos y el micro del átomo.

Por otra parte, debemos tomar en cuenta lo que Roger Chartier sostiene: que “las formas en las que [los textos] se ofrecen a la lectura, al oído o a la mirada participan también en la construcción de su significación”.³¹ El uso de la fotografía en el libro vino a dar significado del mundo en que vivimos, donde los sucesos que ocurren a velocidad de la luz exigen la evidencia gráfica para su rápida comprensión.



Según algunas teorías metafísicas la única posibilidad de verse a uno mismo sucede instantes después de la muerte, por ello, para algunos la fotografía es una alegoría de dicho estado; caracterizado también por la inanimación de lo retratado.

Así como la introducción de los signos de puntuación hacia el siglo XVI, revolucionaron la manera de recibir los textos haciéndolos más accesibles, la fotografía incorporada al libro, provocó un efecto análogo. Las pausas que vinieron con los signos ortográficos pueden compararse con las que resultan de la fotografía: un instante para la comprensión y la meditación.

Si los libros en las palabras, tienen una prolongación del pensamiento, en la fotografía tienen una prolongación de la mirada. La mirada del libro es la mirada a través de la fotografía.

²⁹ *Ibidem.*, p. 16.

³⁰ Sontag. *op. cit.*, 201.

³¹ Chartier, *op. cit.*, p. 22.

El libro especializado: la investigación prehispánica. (Entrevista)

Quizá una de las direcciones más importantes hacia donde es posible apuntar la cámara fotográfica, es hacia el pasado. A lo que ya no está, pero que la imagen fotográfica recuerda, como Argos que es capaz de recordar a su amo Ulises después del enorme tiempo demorado por éste en *La Odisea*.

Y es que la fotografía, en cierto sentido, es un instrumento creado para el pasado. Pues “Lo que habéis fotografiado ha desaparecido, irremediablemente....en términos temporales estrictos *el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía...* Y es la foto la que literalmente se convertirá en vuestro recuerdo, ocupará el lugar de la ausencia”.³²

Recuperar las ausencias es también una virtud de la fotografía, y muy en particular de aquellas que pertenecen al pasado remoto, es decir, los vestigios de culturas antiguas.

Si ya mencionamos en el apartado anterior que la fotografía impone el principio de acercamiento, es también en la investigación del pasado donde dicho principio se consuma.

El uso de la fotografía en la investigación sobre el saber prehispánico y su posterior uso en los libros de la misma área, por ejemplo, acorta la distancia entre el presente y el universo precolombino.

Pero no sólo eso, nos permite comunicarnos con el saber prehispánico en su propio ambiente: las imágenes, pues éstas son el principal material que tenemos de aquella cultura, es decir, códices, pinturas, escultura y arquitectura.

El uso de la fotografía en los libros sobre el mundo prehispánico depura el trabajo de la mirada para acceder al conocimiento. Basta recordar cómo el encuadre y aumento o disminución de las imágenes, crean visiones novedosas para el ojo y por lo tanto reveladoras; al respecto Walter Benjamín exalta “las posibilidades inéditas ofrecidas por las técnicas fotográficas y cinematográficas de producción y reproducción de imágenes [que] permiten ver lo que no podría distinguirse a simple vista”.³³

De esta forma, las imágenes de los antiguos mexicanos revelan su verdad.

Si durante algún tiempo los documentos escritos fueron la parte medular en la investigación prehispánica, hoy la imagen fotográfica recrea un espacio al lado del texto. Un espacio para la reflexión de lo que se lee. Para el reconocimiento del pasado.

El doctor Patrick Johansson Keraudren³⁴ afina la mirada sobre estos derroteros y nos responde estas interrogantes:

—¿En qué medida la iconografía, es decir, el estudio de las imágenes, es importante para el conocimiento del universo prehispánico?

³² Philippe Dubois, *El acto fotográfico (de la representación a la recepción)*, p. 87-88.

³³ Walter Benjamín, *cit. pos.* Roger Chartier *op.cit.*, p. 66.

³⁴ Patrick Johansson Keraudren es doctor en letras de la Sorbona, profesor de literatura náhuatl de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; asimismo es investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la misma.

—Es sumamente importante porque en el mundo indígena no todo pasa por el embudo de la palabra, sino de la imagen. En la imagen está su mimesis pictográfica o pictórica, es decir, con ella te explican su mundo, sin mediación verbal. Ahí hay mucha información. Que de hecho hoy estoy viendo en mi códice —actualmente el doctor Keraudren realiza una investigación sobre el *Códice Vindobonense*—, yo veo, por ejemplo, de ciertas imágenes, su aspecto interno, y todo lo que encuentro haciendo un análisis semiológico de la imagen, dice como cien veces más que lo que dice la palabra. Es decir, que la palabra extrae un elemento de unos cien que están presentes y que están llenos de sentido. Así, cuando el tlamatini lee (hay que recordar que los macehuales no leían, ellos escuchaban, oían, bailaban, pero no leían), percibe la imagen inmediatamente, como si fuera una obra de arte. Y cuando lee, lee un programa de toda esa cantidad.

—¿Podemos decir entonces que los antiguos mexicanos eran una cultura de la imagen?

—Ciertamente, aún en su lenguaje podemos tener una infinidad de imágenes verbales, y esto es porque en náhuatl hay muchas metáforas, muchísimas, que en un momento dado son una forma de retórica. Pero una retórica que no busca ser así, original, sino que es su manera de hablar. La metáfora, como dice la palabra griega, permite llevar más allá.

—De esta manera, ¿para poder desentrañar el pensamiento precolombino es necesario recurrir a las imágenes que sus actores nos legaron?

—Claro, sobre todo porque en ellas hay una carga de información tremenda. Si ves, por ejemplo, en un códice, hay una gran variedad de cosas del mundo indígena, y no hay que pensar que es pura imagen, hay una dialéctica entre la oralidad y la imagen.

—Durante mucho tiempo el saber de lo prehispánico tuvo como principal referencia la palabra escrita hispana, pero dado el desarrollo de las tecnologías de comunicación, hoy se ponen a nuestra vista ya no sólo las descripciones textuales sino las imágenes mismas del mundo precolombino. ¿Esta situación trajo consigo nuevas relaciones?

—Sí, claro, han aportado mucho más. En el estudio de los códices se permite atrapar lo que sería su “fibra textual”, la información que así podemos obtener facilita el análisis semiológico de la imagen, o lo que tú quieras que en términos de comunicación pueda darnos. Pero sobre todo para el estudio semiológico que es una técnica de punta en la investigación de los códices. En un momento dado lo que dice el español hay que leerlo, claro, porque es importante, pero luego hay que analizar lo que dice el texto sin querer. Es decir, lo que nos puede dar un análisis de la imagen.

—¿Cuál puede ser la experiencia que se tiene al poder comunicarnos con esas imágenes?

—Yo creo que con el concepto de epifanía, esa manifestación repentina de lo oculto. Surge así y no se sabe exactamente cómo. La imagen nos absorbe. Nosotros estamos acostumbrados a agarrar las cosas en sí en un sentido. Pero en el caso de la imagen, ésta viene y emana de todas partes.

—Se dice que la concepción espacio-temporal de los occidentales es lineal, mientras que la de los antiguos mexicanos es circular, y que estas formas de percepción muchas veces permean sus expresiones, incluso, las materiales. ¿Cómo decodificar entonces la imagen antigua, por ejemplo? ¿Cómo apartarnos un poco de la mirada lineal y aprehender aquel mundo?

—De manera empática, tratar de ponerse en el lugar del indígena y tratar de ver como él ve, es lo que trato de hacer yo. Cuando estoy descifrando trato de ponerme en su piel y construir en mi mundo su mundo, como él podría haberlo visto. Un ejemplo muy sencillo es el del geocentrismo. Si el Sol pasa por debajo de la Tierra en la visión indígena, es muy lógico. Tú ves el Sol

levantarse por el este y meterse por el oeste, es evidente que en la noche pasa por la Tierra. De todo eso, de reconstruir de manera empática, poco a poco se revela solo, claro que no siempre es tan fácil.

—Si el legado del universo prehispánico es un discurso para la mirada, ¿qué importancia tiene la imagen fotográfica en la investigación prehispánica?

—Exactamente como te lo estaba diciendo en la cuestión de la semiología de la imagen, la cual ayuda a capturar esa cantidad tremenda de información.

—¿Qué el texto no puede penetrar totalmente?

—Así es, el texto solito puede estar muy bien, pero no saca gran cosa, entonces yo creo que sí hay que tratar de leer el discurso pictográfico indígena.

—¿Cree que la imagen fotográfica nos pone en contacto con el universo prehispánico, es decir, con las imágenes del pasado?

—Sí, totalmente.

—En su trabajo como investigador ¿ha hecho uso de ella?

—Sí muchísimo, incluso, en un libro que estoy trabajando, abordo la gestación iconográfica de la luz y de la sombra, y eso lo haré a partir de una imagen. Haré el análisis de imágenes con la aparición de la luz y de la sombra solamente en una parte de la imagen. También en mi libro, *Flor sin raíz*, que es un cuento, las imágenes que lo ilustran están retomadas de las imágenes de los códices.

—¿Puede imaginar sus libros sobre lo prehispánico sin imágenes?

—No, no los puedo imaginar, yo necesito a fuerza tener imágenes, inclusive, cuando estoy pensando siempre me remito a una imagen. Es muy difícil que elucubre algo sin tener una imagen en la mente, de lo que yo me imagino podría ser la explicación del espacio-temporal prehispánico. Si el texto es con ilustraciones ya es fácil coincidir. Yo creo que se debe de ver con la imagen prehispánica. Que en mi caso no es mi imagen, el texto sí es mío; es decir, yo como planta arraigada en esta tierra que da un fruto expresivo, pero que tiene mucho de la sabia prehispánica en la imagen.

CAPÍTULO 4

El libro antiambiente
que nos comunica con el mundo
prehispánico: tres obras
de Rubén Bonifaz Nuño

*¿Acaso son verdad los hombres?
Porque si no, ya no es verdadero nuestro canto.
¿Qué está por ventura en pie?
¿Qué es lo que viene a salir bien?*

CANTARES MEXICANOS

4.1 ANTECEDENTES

de noche cabalgan pieles rojas muchos en pie de guerra levantados aullando por la pradera infinita cabalgan pintura guerrera en su cuerpo rojo danzas gritos cantos de guerra la mirada tenías razón cabalgan siguen cabalgando tantos alegres guerreros bajo la luna llena ojo abierto siempre alerta tercios valientes hasta tocar la herida protegidos por la noche el gran espíritu la gran creatura [...]

SALVADOR MENDIOLA
Canciones

Si como dice el teórico canadiense, Marshall McLuhan,¹ “que todo medio es una prolongación de algún aspecto físico o psíquico del hombre”, el libro, bien puede ser entonces una extensión del ojo y la memoria humanos.

Y quizá, por esa razón, el libro se convirtió en el medio esencial para recordar y propagar el conocimiento. No obstante, a decir de McLuhan, el libro ha sido también el principal difusor del espacio visual o lineal.

Es decir, de aquella forma de percepción del mundo que nació con el alfabeto y se consumó con la invención de la imprenta, y cuyas características definieron la cosmovisión del hombre occidental:

La palabra escrita, que es decir, la cultura libresca, exaltó el sentido de la vista en detrimento de los demás; asimismo, impuso al hombre el sentido y la forma que guarda la escritura, pautas con las cuales éste pretende organizar el mundo: lineal, continuo, ordenado y fragmentado.

Sin embargo, ésta no ha sido la única forma de concebir la existencia, pues argumenta el teórico canadiense, que en la antípoda de dicha percepción visual o lineal, se encuentra el espacio acústico o no lineal, característico del hombre primitivo o prealfabético,² quien tras practicar una dinámica interacción de su sensorio, obtuvo una percepción del mundo multisensorial, circular, holística y simultánea.

Si un medio: la palabra escrita, logró desequilibrar el sensorio humano, otro más vendría a recomponerlo: la electricidad.

Arguye McLuhan que la tecnología electrónica, en cierto sentido, retribaliza al hombre, ya que recupera las nociones de armonía sensorial, simultaneidad y organización holística.

En otras palabras, por sus características de trabajo, los medios electrónicos exigen y ofrecen al hombre la posibilidad de activar su organismo en más de un sentido, o sea, sugieren un ser “multisensorial”; asimismo, la velocidad con que las tecnologías electrónicas ejecutan sus tareas recupera los principios de simultaneidad y armonía sensorial.

Pero no sólo las tecnologías o herramientas electrónicas ayudan a reconstituir el sensorio humano, las tareas o actividades que se ejecutan con ellas también se han transformado. Así, por ejemplo, el libro, que por su naturaleza lineal, exigía para su confección un trabajo clasificado,

¹ Si es necesario aclarar algunos términos de dicho teórico, consultar el capítulo 1.

² También, se pueden incluir algunas culturas con rasgos tribales de la actualidad.

hoy con la incorporación de la tecnología electrónica, se encuentra en francos terrenos del espacio acústico; pues como sostiene Roger Chartier:

“En la era del texto electrónico, se ha dado un paso adicional. Al asegurar una posible simultaneidad en la producción, la transmisión y la lectura del texto, al unir en una misma persona las labores del autor, editor y difusor, la nueva economía de la escritura anula, más que la reproducción mecanizada, las distinciones antiguas que separaban los papeles intelectuales y las funciones sociales”.³

Por otro lado, en cuanto al manejo tipográfico del libro, la tecnología destinada a ello y revolucionada por la electricidad, hoy da la posibilidad de romper con la linealidad del texto, hasta poder organizarlo en cualquier dirección y espacio.

Ante tales posibilidades, el escritor Alan Paul destaca los efectos sugeridos al mundo literario: “...la tipografía creativa de autores como Huidobro o Cummings representa un intento de recapturar el elemento acústico de la palabra escrita”.⁴

Mientras que Octavio Paz al reflexionar sobre la relación de la poesía y las nuevas tecnologías, sostiene que hoy la tipografía ha revolucionado las páginas del libro y destaca “... la función capital de la tipografía en ese espacio en movimiento que es la página: por una parte, la escritura es [como] una partitura; por la otra, al reanudar las relaciones entre los valores visuales y los verbales que la imprenta había abolido casi del todo, la nueva tipografía inauguró otro tipo de libro. La mutación del libro en un objeto que, más de contener poemas, los emite, no es sino un aspecto de la mutación general y se inscribe dentro de la corporeización de la palabra que caracteriza a la poesía contemporánea”.⁵ Y abunda: “Concluyo: la técnica cambia a la poesía y la cambiará más y más: No podía ser de otro modo: su intervención afecta tanto a la trasmisión y recepción de poemas como a los métodos para componerlos: Pero esos cambios, por más profundos que nos parezcan, no la desnaturalizan. Al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue al principio: palabra hablada, compartida por un grupo”.⁶

Asimismo, los poetas concretos han descubierto que el arte ha sido liberado con la tecnología: “A partir de esta convicción los poetas concretos pretenden extender los límites de la página ...”.⁷

Y no sólo de la página, pues las tecnologías aplicadas a la tipografía dan la posibilidad de encarar y aprehender el libro de otra manera; tal y como lo proponen algunas corrientes vanguardistas del diseño, donde “La lectura de un libro, incluso, puede dejar de realizarse en forma convencional: en vez de empezar por las primeras páginas se puede hacerlo desde el final, como en las culturas semitas; en vez de leer un libro se lo puede hojear rápidamente para leer el movimiento de las letras en las páginas casi blancas, como pasa en *Sweethearts* (1967) de Emmet Williams, el poeta teórico norteamericano. [Es decir] la poesía misma ... se beneficia al ser presentada en forma tal que obliga al lector a una operación mucho más intensa de decodificación”.⁸

³ Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, p. 64.

⁴ Alan Paul, *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, p. 48.

⁵ Octavio Paz, *El signo y el garabato*, p. 18.

⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁷ César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, p. 153.

⁸ *Ibidem*.

Así como en el cine la ruptura del eje significa el cambio de dirección o movimiento de la escena planteada, el libro en el espacio acústico se ve obligado a cambiar su sentido, pues a velocidad de la luz, *el libro ha empezado a perder la línea.*

Una de las consecuencias relevantes de la tecnología electrónica, destinada a la producción editorial, fue la que permitió la incorporación de la imagen fotográfica en el libro.

Y es que la fotografía ha sido de vital importancia para la cultura moderna: “La fotografía resultó casi igualmente decisiva para la ruptura entre el mero industrialismo mecánico y la edad gráfica del hombre electrónico. El paso de la edad del Hombre Tipográfico a la edad del Hombre Gráfico se dio con la invención de la fotografía”.⁹ Pues no se olvide el papel fundamental que dicho arte ha representado para la confección del libro: “...la técnica fotográfica, con la reproducción fotomecánica y la fotocomposición... dieron su impulso definitivo a la imprenta gutenberguiana”.¹⁰

El uso de la imagen fotográfica en el libro, significó la anexión del mundo en las páginas, casi de manera literal, es decir, sin la intermediación de las palabras.

Siendo así, las imágenes en el libro devolvieron al hombre una experiencia de su pasado primitivo, la contemplación del universo: “Históricamente, las imágenes tradicionales fueron anteriores a los textos por decenas de miles de años, y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados”.¹¹ Y no sólo eso, “las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la ‘realidad’...”.¹²

Realidad que en un momento determinado se intentó sintetizar con las palabras: “algunos hombres trataron de restituir la intención original de las imágenes.... [Su] método consistió en romper los elementos de la imagen de la superficie y alinearlos. Así, inventaron la escritura lineal. Al hacerlo, transcodificaron el tiempo cíclico... en el tiempo lineal de la historia, creando así la *conciencia histórica* y la historia en el sentido propio del término”.¹³

Con la imagen fotográfica en el libro, dos universos fueron capaces de coexistir: el lineal y el acústico. Si bien la fotografía, como la palabra escrita, apelan a la mirada, la primera recupera la noción multidinámica y holística del ojo, pues para poder decodificar una fotografía impresa en un libro, el ojo agrupa la serie de puntos independientes que la originan, reuniéndolos en un todo, ese todo forma la imagen fotográfica.

Aclaremos el punto: no sólo el teatro tiene una trama, la imagen fotográfica también tiene la suya¹⁴: “Para la reproducción de fotografías se utiliza la trama... La trama descompone la imagen en una superficie con líneas formando cuadrícula o llena de puntos más o menos

⁹ Marshall McLuhan, *Comprender los medios*, p. 201.

¹⁰ Juan Costa, *La fotografía entre sumisión y subversión*, p. 31.

¹¹ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 17.

¹² *Ibidem*, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ La trama, en el arte editorial, es el medio fotográfico para trabajo de imágenes.

gruesos...".¹⁵ La trama transforma la modulación continua en discontinua. Es decir, descompone la imagen fotográfica en numerosos y pequeños elementos puntiformes, que en la impresión recibirán, en relación con su dimensión, una cantidad proporcionada de tinta que permitirá a nuestra vista reconstruir el claroscuro del original. En otras palabras, una imagen impresa en un libro está formada por una cantidad infinita de puntos. Pero más aún si lo fotografiado tiene color:

“Para las reproducciones en color de directos, cada positivo o negativo de color es fotografiado a través de la misma trama. Para evitar la superposición de tramas,... las líneas de las tramas se sitúan en distintos ángulos entre sí; por regla general el ángulo que separa una trama de otra es de 30°. Con ello se consigue la deseada disposición ‘roseta’ —imperceptible, a menos que se observe con una lupa—, que proporciona una suave variación de tonos cuando se observa a una distancia normal”.¹⁶

En síntesis, “de algo que no se ve origina lo que se ve”. Es decir, a partir de una observación multidinámica y holística, es posible apreciar una imagen fotográfica impresa.

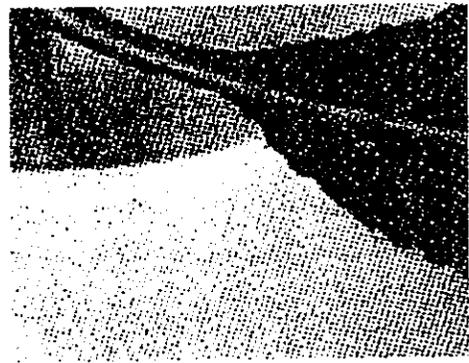
En términos de su recepción literaria, todo parece señalar que, mientras en el libro el texto apunta más a un sentido, la imagen fotográfica desencadena muchos sentidos.

Por otra parte, en tanto que el texto se funda en la línea continuidad-descontinuidad de las palabras y los espacios, la imagen es un todo gestáltico. Asimismo, mientras que la palabra impresa se origina a partir de una mancha o tono único, la imagen fotográfica se crea a partir de una importante gama de tonos.¹⁷ Es decir, la palabra se asienta en lo unitario y fragmentado, y la fotografía lo hace en lo múltiple y holístico.

Por estas razones, se puede decir que el libro, en la época electrónica, con la incorporación de la imagen fotográfica, también se tribalizó. Pero quizá no sólo eso, sino que, en términos de McLuhan, se haya vuelto un antiambiente.

Recuérdese que “[Los] ‘antiambientes’ o ‘contrasituaciones’... son vehículos que acercan al hombre a las verdaderas configuraciones del ambiente oculto”.¹⁸ O sea, son mecanismos que sirven para revelar lo que un medio ha disimulado.

Si la palabra escrita impone certidumbre, la imagen fotográfica de vez en cuando cuestiona tal certidumbre; piénsese, por ejemplo, en aquellas situaciones donde un soporte textual al ser confrontado con una imagen entra en contradicción; dicha situación revela entonces, la naturaleza antiambiente de la fotografía, al descubrir algo insospechado.



El origen de la imagen fotográfica en el libro: la trama.

¹⁵ Euniciano Martín, *Artes gráficas*, p. 146.

¹⁶ Nick Clark, *Cómo combinar y elegir colores*, p. 7.

¹⁷ Costa, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Paul, *op. cit.*, p. 91.

Quizá, en ese sentido no debemos olvidar lo que Walter Benjamín dice al respecto: "...las posibilidades inéditas ofrecidas por las técnicas fotográficas y cinematográficas de producción y reproducción de imágenes permiten ver lo que no podría distinguirse a simple vista".¹⁹



La aplicación de las técnicas fotográficas revela que en *La Celestina y su hija*, de Goya, el artista usó un lienzo ya trabajado. En la imagen derecha se observa la composición religiosa sobre la que el artista pintó su obra.

Si la imagen fotográfica ve lo que la simple mirada no ve, ¿cuántas cosas podrán pasar por el escrutinio de una foto y revelar su verdadera naturaleza?

Rubén Bonifaz Nuño,²⁰ importante pensador mexicano, navega en dicha aventura, y en tres obras: *Imagen de Tláloc*, *Hombres y serpientes* y *Cosmogonía antigua mexicana*, abre el diafragma fotográfico que le permite descubrir pasajes importantes del pensamiento prehispánico, aparentemente, hasta antes oculto.

En dichas obras, Bonifaz Nuño pone en duda lo que el universo lineal de la palabra escrita ha consignado sobre el mundo prehispánico. Calla por un momento la palabra y deja que la imagen fotográfica de la escultura prehispánica dé su testimonio. Es decir, permite que un espacio acústico (el prehispánico) se entienda a partir de un medio acústico (la fotografía).

Hace algún tiempo, "Siegfried Giedion afirmaba que las antiguas pinturas rupestres no podían comprenderse desde las perspectivas de hoy día. Esos artistas primitivos veían las cosas sin ninguna relación con el ser. Su concepción del espacio revelaba las realidades psíquicas a que se enfrentaba el hombre prehistórico; [Por lo tanto] su arte no parece racional para un individuo del siglo XX porque carece de un sentido de lo horizontal y lo vertical".²¹ Pero...

¹⁹ Walter Benjamín, *cit. pos.* Roger Chartier, *op. cit.*, p. 66.

²⁰ Rubén Bonifaz Nuño nació en Córdoba, Veracruz es Abogado, poeta y traductor de poesía latina; doctor en letras y profesor de latín en la UNAM. Entre sus obras están: *La muerte del ángel*, *Imágenes*, *Los demonios y los días*, *Tres poemas de antes*, *Siete de espadas*, y *Pulsera para Lucía Méndez*. Es traductor de *Las metamorfosis de Ovidio* y autor de *Escultura azteca*. Ha colaborado en diferentes revistas y periódicos literarios; desempeñó el cargo de director de publicaciones de la UNAM, la coordinación de humanidades y el Instituto de Investigaciones Filológicas. Para más referencias consúltese Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM.

²¹ Daniel J. Czitrom, *De Morse a McLuhan*, p. 199.

¿No será entonces que hoy, cuando los medios electrónicos tienden a recuperar el sentido no lineal de las cosas, propio de las culturas antiguas, éstos resultan idóneos para comprender el pasado prehispánico, por ejemplo? ¿No será que un medio como la fotografía se presta para tal empresa? Rubén Bonifaz Nuño parece sospechar algo al respecto; y así parece sugerirlo en sus investigaciones, que es decir, sus libros antiambiente.

4.2 LAS OBRAS ANTIAMBIENTE DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

El advenimiento de la época electrónica que ha experimentado la humanidad en este siglo, originó las condiciones para el renacimiento de una cultura, la de la imagen.

Hoy, sin duda, debemos reconocer el papel preponderante de ésta: “Estamos en la *civilización de la imagen*, en la inmensa maquinaria de la industria de la imagen. ...La imagen se apodera de todo, también del impreso —¡evidentemente!— sea éste un cartel, cómic, fotonovela, folleto, revista o libro. Gutenberg no escapó a la invasión icónica”.²²

El escritor Rubén Bonifaz Nuño, parece estar al tanto de dicha circunstancia; y así, atrapado por el resplandor de la imagen, intenta penetrarla a través de la poesía: “Toda la imagen es errante, y no pára un punto en su deslizamiento hacia otra imagen, y nada es poderosa a guardar de su presente figura”.

Pero Nuño no sólo se queda con la imagen que le impulsa a la poesía, sino que reflexiona con la imagen que anestesia y revela la existencia: la fotográfica.

En tres obras de exploración sobre el universo prehispánico, *Imagen de Tláloc*, *Hombres y serpientes* y *Cosmogonía antigua mexicana*, Bonifaz Nuño da cuenta del valor de la imagen fotográfica en el libro para desenterrar aquel pasado.

Dicho autor cuestiona lo escrito hasta hoy sobre algunos aspectos del México precolombino; sugiere que si algo debe estudiarse de éste son sus esculturas, las cuales cree necesario poner a la vista en sus libros, a través de la fotografía, que como diría Susan Sontag es, ciertamente, una forma de tenerlas presentes, ya que: “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado”.²³

Y es que si bien el libro es un medio para propagar el conocimiento, a través de la palabra escrita, hay asuntos del saber que no pueden ser resueltos totalmente por ésta. Y que dada su naturaleza exigen otra vía de aprehensión.

Más aún, si esos asuntos del saber nada tiene que ver con la escritura alfabética, pues como arguye Bonifaz Nuño:

Condición del ser humano es su curiosidad. La incesante capacidad de hacer preguntas y buscar respuestas. ...Juzga [el hombre] que las respuestas encontradas para sus preguntas existenciales, merecen no sólo transmitirse a sus más cercanos congéneres sino manifestarse con aspiración de permanencia. Se vale entonces, para ese fin, de la escritura. ...Pero ha habido culturas humanas que,

²² Costa, *op. cit.*, p. 20.

²³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 14

acaso por no considerarla necesaria, han carecido de escritura alfabética. ...Satisfaciendo su necesidad de dar permanencia a sus respuestas... han inventado, con igual finalidad, un diferente sistema de signos, sin duda comprensibles para sus más próximos, pero de ardua lectura para quienes no se han ilustrado en ellos, en lo que pudiera decirse su lectura. ...Ese es el caso de nuestra cultura prehispánica”.²⁴

La cual, nos ha legado fragmentos y trozos de su quehacer y pensar: arquitectura, escultura, pintura y códices, es decir, puros documentos materiales; cuando mucho, imágenes para la mirada,²⁵ y no precisamente palabra escrita.



La expresión prehispánica: mera comunicación visual.

Ciertamente, éste es uno de esos casos donde el conocimiento, a través de la palabra escrita, resuelve sólo medianamente la situación. Pues la pregunta salta a la vista: ¿cómo penetrar con un aparato textual un universo de imágenes?, ¿cómo emprender su lectura? Nuño, parece encontrar un camino y sostiene que: “Una técnica especial presta sus herramientas al intento de efectuar esa clase de lectura: la iconografía. Mediante ésta, siguiendo sus procedimientos, la finalidad de lograr esa lectura se depara como alcanzable”.²⁶

De tal suerte, Nuño convoca a la imagen fotográfica para acercarnos al pasado prehispánico. En *Imagen de Tláloc, Hombres y serpientes y Cosmogonía antigua mexicana* hay un común denominador: la imagen fotográfica que revela las imágenes prehispánicas.

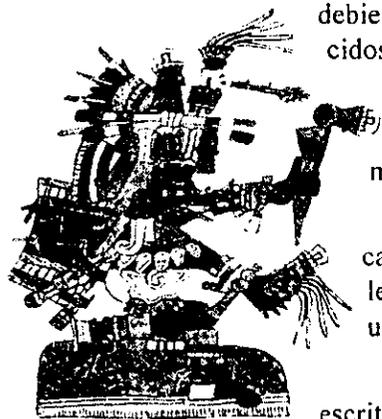
De aquel legado en imágenes precolombino, uno llama la atención de Bonifaz Nuño: la plástica, la cual se niega a ver sólo bajo el rigor de la estética:

“Me refiero, naturalmente, a sus obras plásticas, grandes o pequeñas; a esas obras que, en el mejor de los casos, se han juzgado en su calidad estética, como obras de arte, y no como

²⁴ Rubén Bonifaz Nuño, *Cosmogonía antigua mexicana*, p. 123-124.

²⁵ Recuérdese, cómo los antiguos mexicanos pueden considerarse, incluso, una cultura de la imagen. *Cfr.* p. 61 de este trabajo.

²⁶ Nuño, *op. cit.*, p. 124



debieran serlo, como lo que en efecto son: documentos escritos ofrecidos al desentrañamiento de su significado”.²⁷

Aguzando la mirada, el escritor veracruzano descubre en varias esculturas precolombinas, una serie de rasgos semejantes que se dispone a descifrar.

Contrario al proceder de otros estudiosos de la plástica mexicana, Nuño toma como primera referencia a la escultura, y ésta le sirve para validar lo hasta hoy escrito sobre la geneología del universo prehispánico.

Curiosamente, el poeta desconfía de la palabra, de la palabra escrita de los españoles, pues mientras lo consignado por los hispanos asegura una cosa, la escultura precolombina parece decirle otra. Sostiene que el grado de error en las interpretaciones de los españoles no es sólo una corazonada pues afirma que lo recabado por éstos estuvo sujeto, sin duda, a varios accidentes insalvables: porque sus informantes no sabían nada o guardaron la información; porque el conocimiento verdadero lo tenían sólo los sabios; o como muchos historiadores, e incluso, cronistas hispanos reconocen, porque gran parte de lo recabado está permeado de ficción.²⁸

Por tal motivo, Bonifaz concluye: “En cuanto a los textos, tengo para mí que todos pueden ser considerados falsos en tanto que no sean reiteradamente confirmados por la existencia de testimonios plásticos que demuestren su veracidad”.²⁹

¿Pero qué es aquello que motiva a Nuño a centrar su atención en la escultura? El escritor responde así: “...[Los] monumentos plásticos grandes y pequeños, están libres de cualquier sospecha de contaminación. Hechos antes del contacto con la cultura traída por los españoles, manifiestan en su pureza la concepción que sus autores tuvieron del hombre y del mundo, de sus relaciones entre sí y con lo que tenían por órdenes superiores. En esas imágenes está el único testimonio indudable de cuanto en realidad fueron; en ellas pues, se encontrará su verdad”.³⁰

Siendo así, resulta imprescindible tener esas imágenes para comprender el universo prehispánico, que es, en cierta forma, una manera de acercarnos al nuestro, pues “el hombre descifra imágenes para encontrar su camino”.³¹

Casi como un imperativo, el hombre va reconociéndose; cada instante de su existencia va descubriendo quién es. Tarea nada fácil, por supuesto. Más aún si el punto del reconocimiento está en el pasado. Para Platón todo era cuestión de recordar.



En la escultura está impreso el pensamiento prehispánico.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc*, p. 20-21.

²⁹ *Ibidem*, p. 21.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 13.

Hoy, el acto de recordar se consume de varias maneras, una de ellas, sin duda, es a través de la imagen fotográfica que, como hemos dicho, bien puede considerarse una prolongación de la memoria humana. Ya que “las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen”.³² Y esa inmovilidad de la fotografía es la que aprovecha Nuño para acceder a lo que no es agua en reposo: la historia.

La historia del pasado prehispánico, como la de todas las culturas del mundo, tiene una explicación de su origen. Para Nuño la “narración” de esa génesis está sintetizada en gran parte de la plástica precolombina.

Y ese es el principio que se indaga en *Imagen de Tláloc, Hombres y serpientes y Cosmogonía antigua mexicana*. Los estudios no están hechos sólo de palabra escrita. Definitivamente, lo que le da el verdadero sentido son las imágenes fotográficas que de enfoque en enfoque construyen lo que Bonifaz Nuño ve. Es cierto, Nuño no inaugura el uso de la imagen fotográfica para acortar distancias y comunicarnos con el tiempo que ya se fue. De hecho, dicha costumbre puede considerarse como una tradición.³³

En el ámbito de la investigación prehispánica, tampoco es el precursor de la exposición iconográfica, pero quizá sí lo es en la propuesta de ver la plástica prehispánica con otro tipo de mirada: la que contempla y reflexiona, la que es un motivo para la disertación.

La que devuelve el valor a la mirada: “Todo ocurre en/para la conciencia actual desde la mirada que todo (“lo”) estructura como sitio de la unidad aparente de la experiencia de la vida, *la mirada*, este sentido trascendente, el sentido específico del cerebro”.³⁴

La mirada que pretende Bonifaz Nuño, a través de la fotografía de la escultura prehispánica, es la que explora y rompe el ambiente de interpretaciones impuesto durante largo tiempo, pues en sus obras las fotografías no son sólo un inventario de imágenes, son el instrumento mismo que introduce un antiambiente de carácter revelador.

Siendo así, el recurso fotográfico usado por Nuño bien puede compararse con lo que McLuhan llama antiambientes, término con el que designa a aquellos medios que vuelven visible lo invisible. Aquello que a través de algo o alguien descubre lo que hasta antes había permanecido oculto.

Argumenta el escritor Alan Paul recordando a McLuhan que, “Frente al medio ambiente oculto que hipnotiza y ciega al hombre, la función del artista es abrir las puertas de la percepción y restituir al hombre,... El *medio* del artista, la obra de arte, es el mecanismo a través del cual lo invisible se hace visible...”.

De tal suerte, el arte fotográfico en las obras de Bonifaz Nuño, juega un papel primordial, pues intenta mostrar aquello que ha estado escondido en la escultura prehispánica.

Por naturaleza, la imagen fotográfica es reveladora, por naturaleza, la fotografía ha originado nuevas formas de ver el mundo. Acercamientos, alejamientos, diversos encuadres, enfoques, detalles, todos descubren algo nunca visto.

³² Sontag, *op. cit.*, p.27.

³³ Recuérdese, por ejemplo, cómo hacia 1850 la Sociedad Heliográfica formada por varias personalidades parisinas se dio a la tarea de recopilar fotográficamente diversos conjuntos y monumentos arqueológicos. Véase Marie Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, p. 118.

³⁴ Tomado de la introducción al libro de Alexandra Juhasz, *Nuestros cuerpos, nosotras mismas*, p. 5.

Julio Córdazar en “Las babas del diablo” parece reflexionar sobre el carácter revelador de la fotografía, luego de que Michel, personaje del cuento, queda sorprendido de todo lo que le permite visualizar una imagen fotográfica amplificada: “La primera sorpresa fue estúpida; nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar”.³⁵

Los antiambientes revelados por Nuño en sus obras, a través de la fotografía parecen acercarnos un poco más al mundo prehispánico. Ese que surge de su genealogía y reposa en las piedras.

4.3 IMÁGENES DEL MUNDO PREHISPÁNICO

En el principio de todas las culturas, subyacen una o varias historias encargadas de fundamentar su origen. Adquiriendo la forma de mito —invento revestido de realidad e imaginación—, dichas historias pretenden justificar el ser y estar en la Tierra de cada civilización.

Las explicaciones de esas génesis han pasado de generación en generación hasta nuestros días; los medios en que se han depositado son diversos.

Para Rubén Bonifaz Nuño, en una cantidad importante de la plástica mexicana, está atrapado el instante mismo de la creación del universo prehispánico. Es decir, la escultura fue, para los antiguos mexicanos un medio en donde expresaron la historia de su origen.

En un ejercicio de aguda observación, Bonifaz Nuño advierte que la escultura precolombina manifiesta un simbolismo recurrente, hombres y serpientes: “...es innegable que en la plástica mesoamericana hay dos prácticamente permanentes motivos de representación: el hombre y la serpiente”.³⁶ Consciente de que el universo prehispánico es un asunto dable en imágenes, Nuño conduce la mirada fotográfica para demostrar tal aseveración:



³⁵ Julio Córdazar, *Ceremonias*, p. 211.

³⁶ Rubén Bonifaz Nuño, *Hombres y serpientes*, p. 17-18.

Desde la cultura madre, es decir, la olmeca hasta las organizaciones prehispánicas más recientes, tales imágenes están presentes.

Sumándose, en cierta forma, a esa tradición de personajes que niegan la supremacía de la palabra escrita, Nuño certifica el valor de lo escrito sobre lo prehispánico sólo si hay documentos plásticos que lo respalden y sostiene: "...en los estudios de iconografía prehispánica, un documento escrito sólo puede considerarse verdadero en tanto que sea múltiplemente respaldado por imágenes plásticas que le den comprobación..."³⁷

Siendo así, luego de encontrar la reiteración simbólica mencionada, Nuño se da a la tarea de buscar alguna referencia textual que merezca ser tomada en cuenta y explica:

"Dado que las figuraciones mesoamericanas más frecuentes y abundantes, son sin duda las de la multicitada entidad compuesta por dos serpientes y un ser humano, había que buscar, pues, una base textual sobre la cual esa entidad con sus tres elementos pudiera levantar su deseada definición. Un texto donde aparecieran, en apretada unión, las dos serpientes y la forma humana".³⁸

Y Nuño da con ese texto: "*La Histoyre du Mechique* (Biblioteca Nacional de París), manuscrito del siglo XVI que contiene un texto vertido del francés de un original español...[donde] se puede leer una historia cosmogónica al parecer de gran antigüedad..."³⁹

Dicha historia es la siguiente:

Algunos otros dicen que la tierra fue creada de esta suerte: dos dioses, Calcoatl y Tezcatlipoca, trajeron a la diosa tierra Atlalteutli de los cielos abajo, la cual estaba plena en todas sus coyunturas de ojos y de bocas, con las cuales mordía como una bestia salvaje; y antes que la hubieran bajado, había ya agua, la cual no saben quién la creó, sobre la cual esta diosa caminaba. Viendo esto los dioses, dijeron: "Hay necesidad de hacer la tierra" y diciendo tal se cambiaron los dos, se cambiaron los dos en dos grandes serpientes, de las cuales una asió a la diosa desde la mano derecha hasta el pie izquierdo, otra de la mano izquierda al pie derecho, y la oprimieron tanto que la hicieron romperse por la mitad, y de la mitad hacia los hombros hicieron la tierra, y la otra mitad la llevaron al cielo".⁴⁰

Lo que en términos del lenguaje escrito aquí resulta consumado, en términos de comprensión continúa en la bruma.

Es necesario traducir en otro lenguaje todo aquello. Antes de proceder en este sentido, Nuño apuntala ciertas circunstancias que considera importantes: "Puede suponerse que en esta acción [la del texto descrito] hubo un tiempo donde las cabezas de las grandes serpientes en su esfuerzo se colocaron una frente a la otra, aproximando sus hocicos encolmillados".⁴¹ Luego, sugiere: "Ahora intentemos convertir esa imagen... en una imagen plástica".⁴² Y encuentra no

³⁷ *Ibidem*, p. 107.

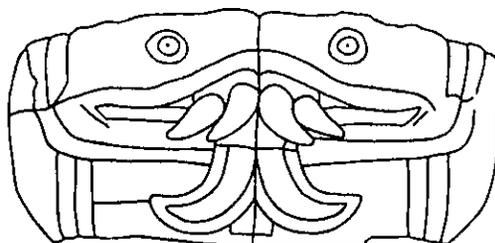
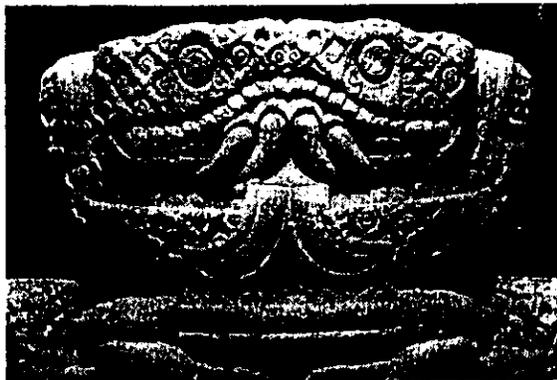
³⁸ *Ibidem*, p. 108.

³⁹ Nuño, *Imagen de Tláloc*, p. 135.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 135-136.

⁴¹ *Ibidem*, p. 8.

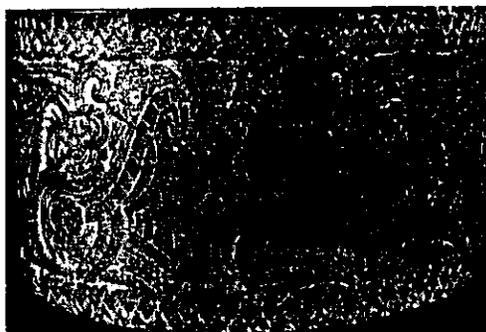
sólo una sino varias esculturas donde emerge tal figuración, y que la imagen fotográfica pone ante nuestros ojos: en la cabeza de Coatlicue:



En la parte inferior de la Piedra del Sol:



En este acercamiento a un recipiente:



En los muros del Templo Mayor:

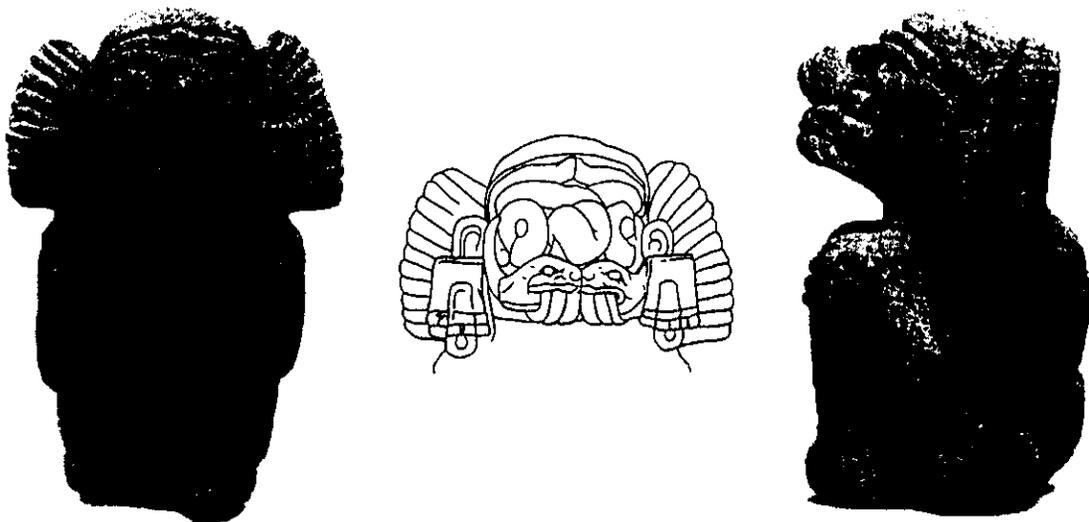


Y aun cuando destruido, se adivina tal motivo en el Santuario de Malinalco:



Asimismo, existe una expresión plástica recurrente en el mundo prehispánico, donde las serpientes y el hombre se hacen presentes, Tláloc, de éste: "Abundan en el tiempo y el espacio sus representaciones...en Teotihuacán, Monte Albán, el Tajín, entre los mayas, los mixtecos, los aztecas, bajo nombres y formas diferentes, su imagen se revela, cuando y dondequiera".⁴³ Para Nuño esta constante no es gratuita, y ello sucede por una razón: el rostro de tláloc está formado por dos serpientes en conjunción con un hombre: "...las serpientes y el hombre se reúnen y se funden, imagen que con sus variadas denominaciones es tenida, sin razones científicamente comprobables, por la deidad de la fertilidad terrestre y la lluvia".⁴⁴

Tláloc no es pues sólo una deidad del agua, es el receptáculo que atrapa la unión de las dos serpientes y el hombre. Aunque a veces, en distintas esculturas las figuras que lo representan se hallan deformadas, el rostro de tláloc tiene como origen las dos serpientes. Y así lo descubre y acerca la imagen fotográfica:



Esto en cuanto a la acción de los dioses que convertidos en serpientes quedan atrapados por la piedra y comunicados por la fotografía.

Las ubicaciones precisas de los encuadres fotográficos congelan la piedra en el punto exacto del mensaje prehispánico.

Otro símbolo recurrente en la plástica prehispánica salta a la mirada de Nuño, la representación de bocas y ojos en las coyunturas de algunas esculturas (elementos que menciona el texto descubierto por Nuño y transcrito anteriormente), tal y como sucede en los codos, pies y hombros de Coatlicue; y tal como la imagen fotográfica lo expone en los detalles que se presentan a continuación. Véase a la derecha el codo de Coatlicue.



⁴³ Nuño, *Hombres y serpientes*, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 18.

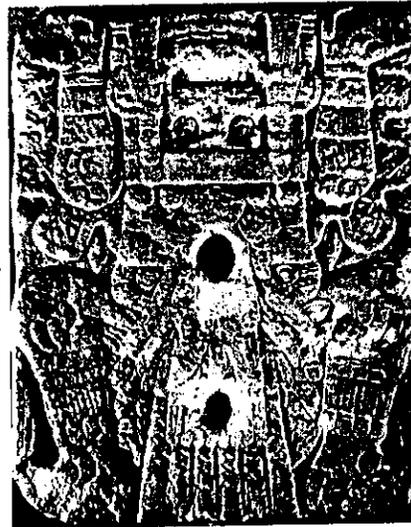
O en los pies de la misma:



Y lo mismo ocurre con Coyolxauhqui desmembrada:



O Itzapapálotl:



Pero el susodicho rostro garra, como llama Nuño a esa figuración de ojos y bocas, se manifiesta también en otros sitios que los siguientes acercamientos a la escultura prehispánica revelan:

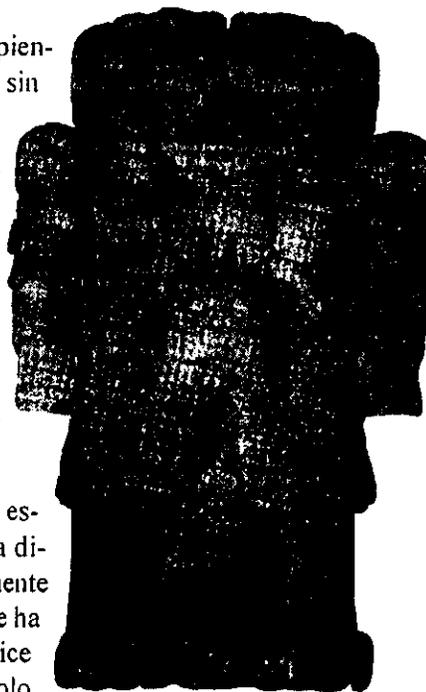


Esas representaciones que algunos han querido ver como pies o garras de ocelote⁴⁵, o tigre, o pies y garras de águila⁴⁶, no se han visto como la explicación a la génesis aducida: imágenes de una deidad plena en sus coyunturas de ojos y garras.

No obstante, la unión de las tres entidades, dos serpientes, un ser humano y los rostros garra, pueden observarse sin lugar a dudas en Coatlicue (véase a la derecha):

Tal reiteración plástica parece no dar sospecha sobre la veracidad del texto mencionado; es decir, en la escultura prehispánica ha sido depositada la historia de la génesis prehispánica: "...en esas imágenes que pudieran considerarse omnipresentes en nuestra escultura prehispánica, sus creadores no pretendieron constituir la imagen de un dios, sino representar simbólicamente el poder del dios en el punto mismo donde va a iniciar su ejercicio".⁴⁷

Sostiene Nuño que las reflexiones hechas sobre la escultura prehispánica parecen no haber tomado en cuenta dichas reiteraciones, lo cual ha originado exposiciones totalmente desfasadas de la realidad; sobre Coatlicue por ejemplo, se ha consignado lo siguiente: "Humboldt hablando de ella dice 'el ídolo monstruoso'; Nicholson la llama 'el colosal ídolo de Coatlicue'; habla Covarrubias de 'la terrorífica estatua de la gran diosa Coatlicue'... Tablada, a su turno, la considera 'el más formidable monumento del terror y del espanto' que la humanidad haya plasmado".⁴⁸



Estas interpretaciones ocurrieron porque a decir de Nuño ninguno de los autores "...se ha ocupado en estudiarla efectivamente en lo que ella misma es; en sus relaciones y parentescos reales, no con otros conceptos verbalmente expresados, aprendidos en fuentes o comentaristas y repetidos más tarde sin reflexión, sino con imágenes fruto de la misma cultura por la cual ella fue creada".⁴⁹ Y así mismo, abunda: "Nadie ha visto que sus elementos principales se encuentran también en otras muchas imágenes, que por fuerza han de coincidir con ella en sentidos y significados: dos serpientes, una forma humana; ésta, generalmente, con ojos y bocas en los pies, las manos y las articulaciones de piernas y brazos".⁵⁰ Motivos que en el libro sólo la imagen fotográfica aclara. No hay invención sino revelación en imágenes.

Si los elementos mencionados se rastrean, se encuentran a lo largo de las culturas que poblaron el territorio mesoamericano. Sostiene Nuño que incluso aquellos que se han tenido

⁴⁵ Nuño, *Imagen de Tláloc*, p. 55.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 54.

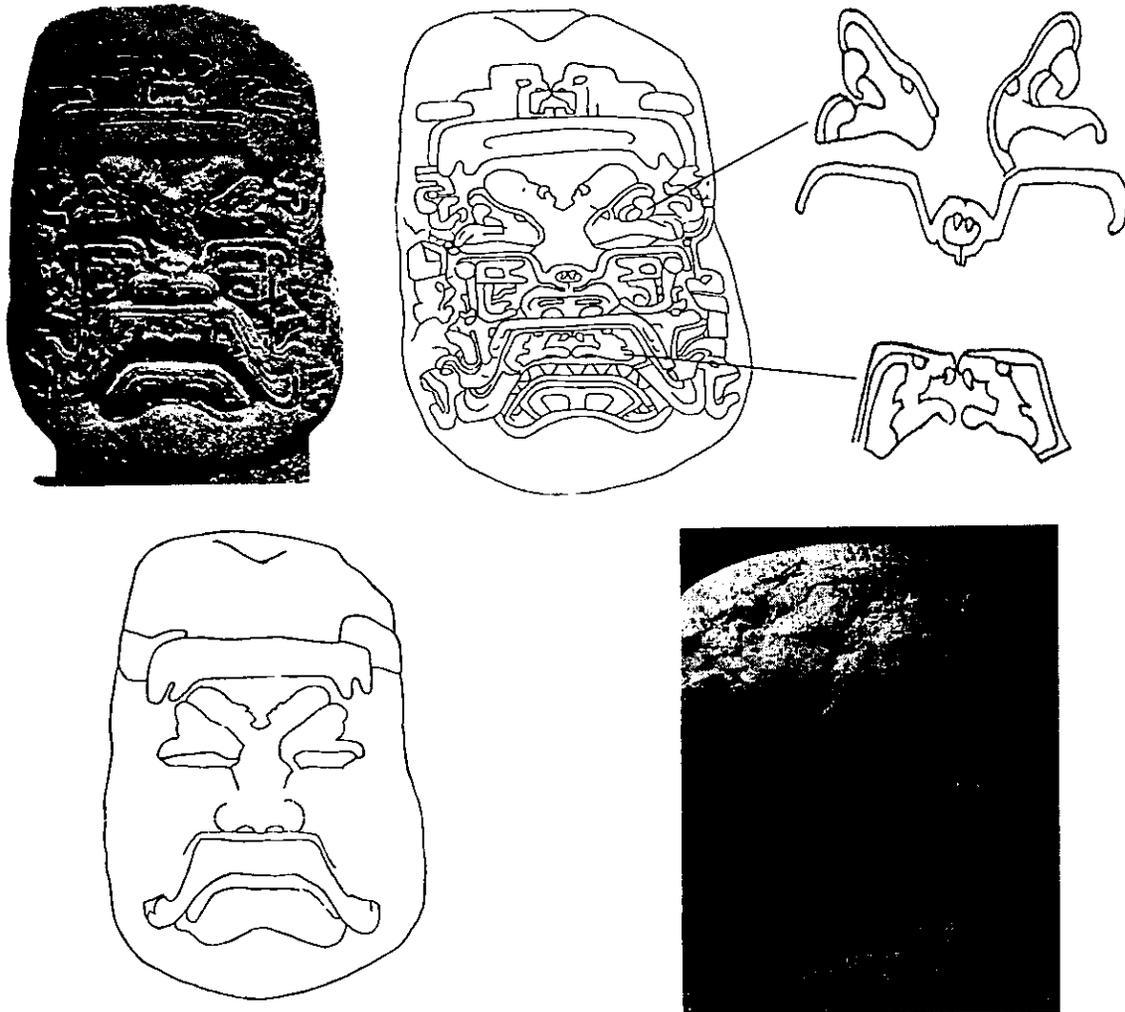
⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 144.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁰ *Ibidem*.

como rostros de jaguar o tigre de la cultura olmeca no son sino derivaciones del rostro de Tláloc, es decir, una deformación de las dos serpientes encontradas sobre una entidad humana: “La hipótesis que presento consiste en afirmar que los rostros olmecas a los cuales se atribuyen rasgos felinos, carecen de ellos, y se integran en realidad, firmemente, de rasgos humanos y serpentinos, de igual modo que aquellos que constituyen la entidad llamada Tláloc”.⁵¹ Aunque sí existe la presencia del jaguar en la cultura olmeca, ésta no es definitiva, pues asegura Nuño que: “No se ve la razón para no ver, simplemente que la serpiente lo fue desde el comienzo, y que en algún momento se modificó en determinado sentido la manera de su representación”.⁵² Mientras que el investigador Alfredo Chavero creyó ver en los rostros olmecas la presencia de la raza negra en nuestro territorio⁵³, o Saville creyó ver la representación de una máscara de jaguar⁵⁴, Nuño, en su propuesta en imágenes, revela la presencia serpentina en los rostros olmecas, pues el encuentro de dos serpientes origina el peculiar labio de las cabezas olmecas. A tal afirmación la acompaña esta secuencia en imágenes:

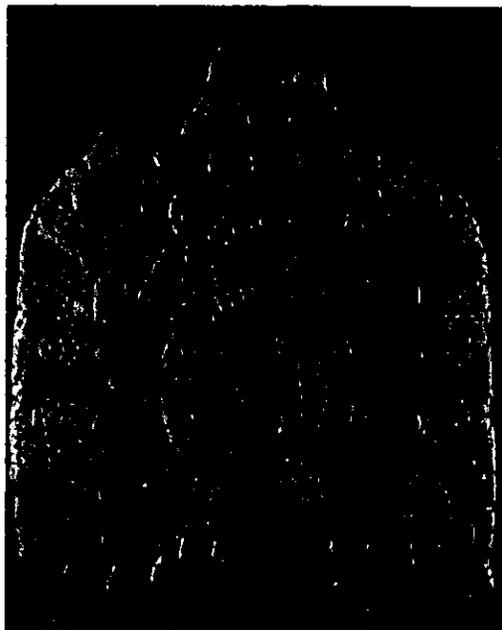


⁵¹ Nuño, *Hombres y serpientes*, p. 19.

⁵² *Ibidem*, p. 24.

⁵³ Nuño, *Cosmogonía antigua mexicana...*, p. 33.

⁵⁴ Nuño, *Hombres y serpientes*, p. 56.



Al centro de Tlaltecutli: el quincunce.

Así, la plástica prehispánica, revelada y detallada por la fotografía, parece mostrar motivos sólo comunicables en imagen. Incluidos aquellos elementos que han parecido intrascendentes como los de la figuración llamada quincunce, que recurrentemente aparecen en la obra escultórica de los antiguos mexicanos: “Abunda, en la plástica de mesoamérica, un símbolo, el quincunce, el cual en las diferentes formas de su representación, puntos, bandas cruzadas o enlazadas, cuadro con círculo y cuadrantes interiores, aspas con variados centros, y otras más... simbolizan el poder creador aplicado a la materia de la creación... El quincunce es símbolo del cielo y de la tierra... el quincunce así entendido, adquiere la plenitud de su significado en las imágenes donde se relaciona con las serpientes y el ser humano; aquellas representan a los dioses capacitados para la creación; éste, la entidad que les dio el impulso y les proporcionó la materia necesaria para efectuarla”.⁵⁵

Para Nuño resulta claro, el simbolismo mencionado (las dos serpientes y el cuerpo humano, el rostro garra, y el quincunce), es una constante en la plástica prehispánica, y en ella se sintetiza el instante de la creación para los antiguos mexicanos. El pensamiento de dichos hombres está ahí, materializado en la escultura. Está en esa circunstancia que diría Heidegger: “Mundo y Tierra”.⁵⁶ La tierra como la potencialidad (en este caso la piedra) que revela o desoculta un mundo: la geneología de la cultura prehispánica. Sin duda, una herramienta se manifiesta para acceder a ese mensaje: la imagen fotográfica.

4.4 LA PROPUESTA DE BONIFAZ NUÑO Y LA DEL LIBRO EN NUESTROS DÍAS

Un asunto a saber: nada permanece quieto. La palabra escrita se incluye dentro de tal afirmación; el libro, como recipiente de aquélla, también.

La historia del libro no ha sido escrita de una vez y para siempre, pues como apunta Emilia Ferreiro: “Los verbos ‘leer’ y ‘escribir’ no tienen una definición unívoca. Son verbos que remiten a construcciones sociales, a actividades socialmente definidas. La relación de los hombres y mujeres con lo escrito no está dada de una vez por todas ni ha sido siempre igual: se fue construyendo en la historia. Leer en el siglo XII y en el siglo XXI no ha tenido ni tendrá la misma significación”.⁵⁷

⁵⁵ Nuño. *Cosmogonía antigua mexicana*, p. 31 y 32.

⁵⁶ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, p. 72 y ss.

⁵⁷ Emilia Ferreiro, “Pasado y futuro del verbo leer”, *Libros de México*, p. 11.

Las razones, pueden ser infinitas, claro está. Pero hoy, sin duda, tal significación tiene que ver con el mundo de la imagen. En el libro, propiamente, con la imagen fotográfica. Pues siendo el libro el “hábitat natural” de la palabra escrita, con el paso del tiempo, la imagen fotográfica ha ganado espacios en las páginas de aquél.

Debemos reconocer que tal situación se debe, en gran medida, a la cultura tecnológico-electrónica de hoy en día, con la cual “De hecho, estamos asistiendo a la aparición de nuevos modos de decir y nuevos modos de escribir, de nuevos modos de escuchar lo oral y nuevos modos de leer lo escrito”.⁵⁸

En el caso del libro, estamos asistiendo, incluso, a la propuesta de una doble experiencia de lectura: la de la palabra escrita y la de la imagen. Es decir, a la unión de dos formas decisivas para la humanidad en un mismo contenedor: el libro.

Hecho que es de vital importancia si consideramos la naturaleza simbólica del hombre que asegura Ernst Cassirer⁵⁹ ya que...

Sea cual fuere la naturaleza de los procesos psicológicos y fisiológicos que llamamos conocimiento y pensamiento sólo somos capaces de comunicar a otros hombres los resultados de esos procesos utilizando una clase u otra de simbolismo. Hay pocas dudas de que, entre los diversos métodos existentes para conseguir tal comunicación simbólica, los dos más útiles e importantes son la palabra y la imagen. El hombre ha conocido las palabras y las imágenes desde los tiempos más remotos. En realidad puede afirmarse que el animal no se convirtió en hombre hasta que empezó a utilizarlas.⁶⁰

Siendo así, la capacidad humana de expresarse en símbolos hoy, con los textos ilustrados, atraviesa por uno de sus momentos de mayor plenitud.

Así como en la antigüedad “El texto clásico estaba hecho para que sonara”,⁶¹ pues tenía que leerse en voz alta, hoy el libro, con la incorporación de la imagen fotográfica, se propone más que nunca para la contemplación. Para la mirada.

No debemos olvidar que “...al inventar la escritura, el hombre se alejó aún más del mundo, pues los textos no significan el mundo sino las imágenes que ellos rompen”.⁶² Sin embargo, con el uso de la imagen fotográfica en el libro, se recuperó aquella noción de un mundo exclusivo en imágenes.

Razón por la cual se puede decir que hoy los textos se proponen “...más imaginativos y las imágenes más conceptuales...”⁶³ Es decir, coexisten para explicarse mutuamente. El texto como imagen y la imagen como texto.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ “El ser es un animal simbólico”, Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, pp. 45 ss y 304 ss.

⁶⁰ W.M. Lairs J., *Imagen impresa y conocimiento*, p. 215.

⁶¹ Emilia Ferreiro, *op. cit.*, p. 13.

⁶² Flusser, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ *Ibidem*, p. 14.

Ahora bien, si la palabra escrita se ha dado a la tarea de conducir el pensamiento para alcanzar el saber, la fotografía, busca por su parte conducir la mirada para llegar al mismo fin: conocer. Recordemos aquí lo que Vilém Flusser dice al respecto, que “el hombre descifra imágenes para encontrar su camino”.⁶⁴

Y hoy, quizá, sea un momento clave para efectuar tal desciframiento, pues no olvidemos que la nuestra es la civilización de la imagen.⁶⁵

Esa abundancia en imágenes, sin embargo, no es gratuita, es tal vez una respuesta a la vida moderna, cuyo sino, la velocidad tiempo-espacio, requiere de medios de conocimiento acordes a esa rapidez; manifestándose, entonces, la fotografía como un medio de rápido acercamiento a las cosas. Pues en términos de recepción una imagen es captada con mayor rapidez que un mensaje escrito.

Asimismo, en un razonamiento dialéctico, se tiene que a mayor aceleración de la vida, menor posibilidad para el recuerdo, de tal suerte, la fotografía se propone como un instrumento para neutralizar el efecto amnésico.

Al congelar las imágenes, un trozo de vida es arrancado a la historia para la posteridad. Con la imagen fotográfica se conjura, ciertamente, el olvido.

Si en términos de Marshall McLuhan, entendemos que el libro es una prolongación del ojo y la memoria humanos, con la imagen fotográfica dicha prolongación se acentúa, ya que con la fotografía el ojo capta el detalle que la mirada normal pierde.

Del tal manera, el camino del conocimiento, a través del libro, hoy encuentra nuevas propuestas en los textos y las imágenes.

La propuesta texto-imagen que por ejemplo, ensaya Rubén Bonifaz Nuño en sus obras *Imagen de Tláloc, Hombres y serpientes* y *Cosmogonía antigua mexicana*, nos recuerda que la palabra escrita no puede decirlo todo, que las aportaciones de la fotografía han impulsado una nueva redacción del pasado prehispánico. Una nueva versión cuyo discurso está dado por la posibilidad de acceder a las imágenes de la escultura precolombina, a través de la fotografía.

Con lo cual, como dice Walter Benjamín, se rompe el aura unívoca e irreplicable de la obra de arte, en este caso de la escultura prehispánica, para multiplicarse y activar el pensamiento y la contemplación, pues al reproducir la obra de arte, “La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación”.⁶⁶

Y es que, si bien la aspiración humana por reproducir de alguna manera la vida ha sido una constante en su historia, hoy, en la época de la reproductibilidad técnica tal aspiración se vuelve una realidad. En particular, si dicha reproducción se ejecuta sobre aquello que se había tenido como irreplicable: la obra de arte.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁶⁵ Costa. *op. cit.*, p. 20.

⁶⁶ Walter Benjamín, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, p. 25.

Con la imagen fotográfica como medio para reproducir el arte prehispánico, Nuño propone extender la mirada y acercarnos a un mundo distante, consumando así, otra constante humana: acercarse a las cosas, pues como arguye Benjamín “Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción”.⁶⁷

Con su manejo de imágenes, Nuño parece sugerirnos algo que el escritor Walter Benjamín también había sospechado: si la imagen fotográfica no es sino una simple reproducción de lo fotografiado, —falsa, aparentemente, pues no es la obra auténtica— en dicha reproducción hay una prolongación de la original, en tanto que permite ver más de ella. Adquiriendo la fotografía, entonces, parte del ser verdad de la obra. De originalidad. Es decir, se “ha borrado la frontera entre lo falso y lo original”.⁶⁸

En el caso de la imagen fotográfica tal situación reviste gran importancia ya que “En la fotografía, por ejemplo, pueden resultar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana”.⁶⁹

Siendo así, Bonifaz Nuño nos revela, a través de sus libros, lo que había permanecido oculto en la escultura prehispánica; asunto que puede comunicar, exclusivamente, con la imagen fotográfica, la cual permite ver más de la obra auténtica.

Con las obras de Rubén Bonifaz Nuño, sin duda, se tiene un ejemplo de cómo “...las transformaciones que han cambiado los modos de designación de las obras, su condición jurídica o los criterios de su percepción, [se han dado] por las mutaciones de su reproducción”.⁷⁰

Así como el cine ha recreado muchas vistas hasta antes desconocidas, la imagen fotográfica, desde el libro, impone otras visiones del mundo.

La historia del libro, que comenzó por transportar palabras, con el paso del tiempo se ha vuelto un medio para transportar también imágenes, cuya síntesis gráficamente podría ser la siguiente:

Hubo un tiempo en la historia del libro en el que los textos no respiraban en aquellos entonces las palabras eran como un ahilado de hormigas a una línea infinita una idea eterna en espacios las imágenes del mundo estaban ahincadas en lo escrito un día del siglo XIX probablemente en un intento por liberarlas invento el punto con el cual a manera de cuña las palabras se abrieron con las comas, algo similar se emprendió, hacia el siglo XVII, es decir, ocho siglos después, se inventaron los espacios, y nació la separación de los textos.

Por fin se pudo leer entre párrafos, pues llegó el punto y aparte.

Luego, vinieron el punto y coma; ¡el signo de admiración! (y el paréntesis), o sea, otros artefactos para abrir las palabras, otras fórmulas para propiciar los espacios y penetrar los escritos, que es decir, las imágenes mentales de quien escribe.

⁶⁷ *Ibidem*.

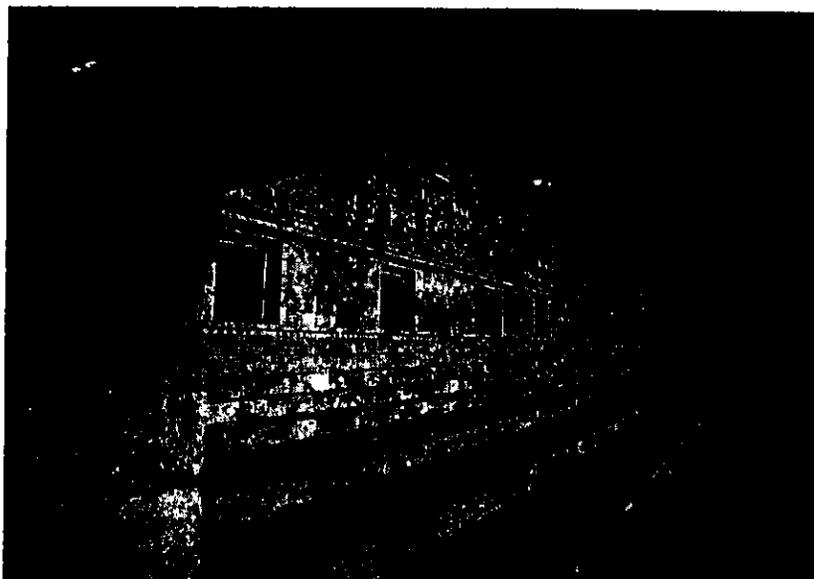
⁶⁸ Walter Benjamín, *cit. pos.* Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, p. 63.

⁶⁹ Benjamín, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁰ Chartier, *op. cit.*, p. 63.

En el siglo XVIII, esta historia no quedó en suspenso... Llegaron los puntos suspensivos. Apenas en el siglo XIX se inventaron más herramientas para abrir los textos, el guión —largo— y los [corchetes].

Así, se fue conjurando el mundo textual de los espacios cerrados, de donde de repente, y quizá de tanto abrirlo, brotaron nuevos espacios:



los de las imágenes, aquel universo que siglos atrás había sido encapsulado.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Recuerda Borges, en "Del culto a los libros", esta máxima de Mallarmé: "El mundo existe para llegar a un libro". Lejos de ponderar la cultura libresco de nuestro planeta, el poeta francés, con tal declaración, establece que el mundo existe por y para la palabra escrita.

Si bien, es innegable el predominio de dicha forma de expresión en nuestra cultura, su significado, sin embargo, no ha sido siempre el mismo, ha variado de época en época y de lugar en lugar. De hecho, no es raro descubrir que su historia está urdida entre dos tradiciones encontradas: por un lado, están aquellos que creen fehacientemente en el poder de la palabra escrita; por el otro, se encuentran aquellos que no dan crédito a tal afirmación. Sócrates, el célebre filósofo griego, encabeza con *Fedro* esta polémica tradición.

Para el teórico canadiense, Marshall McLuhan, el asunto de la palabra escrita sólo se puede explicar como lo que es: una cuestión de medios.

A decir de McLuhan todo medio es una prolongación de algún aspecto psíquico o físico del hombre. Siendo así, la rueda deviene como una prolongación del pie; el micrófono, de la voz, y la ropa de la piel. En ese orden de ideas, la palabra escrita, y por extensión el libro, devienen como una prolongación del ojo y la memoria humanos.

Al ensancharse los sentidos o facultades humanas a través de un medio, sostiene el teórico, se modifica la manera en que el hombre se relaciona con el mundo. Pues toda tecnología rehace el equilibrio sensorial del hombre, aumentándolo o disminuyéndolo.

De tal manera, arguye el canadiense que con la invención de la palabra escrita, por ejemplo, se exaltó el sentido de la vista en detrimento de los demás. Y no sólo eso, la escritura creó la impresión de una realidad lineal, concatenada, ordenada y fragmentada. Es decir, impuso una cosmovisión del mundo con las características del universo textual.

Estos principios sobre la realidad son los que, por lo común, norman el "punto de vista" del hombre occidental; los cuales, por cierto, difieren totalmente de los que tienen aquellas culturas que no se han expuesto a la tecnología del alfabeto.

Para las civilizaciones primitivas o prealfabéticas, explica McLuhan, la realidad es una unidad de correspondencias, un todo continuo, circular, sin fragmentación alguna, para estas organizaciones la existencia está dada por los principios de orden general, simultáneo, holístico e intemporal. Resultado de un armónico equilibrio sensorial.

No obstante, afirma McLuhan que la llegada de la época electrónica marca el retorno de la humanidad a dichas nociones. Si la palabra escrita exaltó el sentido de la vista, descomponiendo el sensorio humano, hoy las tecnologías electrónicas brindan la posibilidad de equilibrarlo. Pues lo que caracteriza a estas últimas son precisamente dinámicas que activan los órganos de los sentidos de manera simultánea, holística, y en un nuevo orden espacio-temporal. Por tal razón, el acontecimiento electrónico, constituye, sin duda, el paradigma de nuestro tiempo.

Y es que la cultura tecnológico-electrónica se manifiesta donde quiera, no existe que-hacer humano que prescindiera de ella. Directa o indirectamente la electricidad ha revolucionado el mundo de los medios, incluyendo, naturalmente, el de la palabra escrita, y en especial el del libro. Escribir, confeccionar y aprehender un libro son verbos que por la razón aducida se han modificado. Incluso se han originado situaciones inusitadas tal y como explica Roger Chartier:

“En la era del texto electrónico se ha dado un paso adicional. Al asegurar una posible simultaneidad en la producción, la transmisión y la lectura del texto, al unir en una misma persona las labores de autor, editor y difusor, la nueva economía de la escritura anula, más que la reproducción mecanizada, las distinciones antiguas que separaban los papeles intelectuales y las funciones sociales”.¹ De tal suerte, podemos asegurar que el concepto libresco original se ha transformado.

La composición de las páginas en la era tecnológico-electrónica, por ejemplo, ha permitido nuevas posibilidades de diseño. En particular, a partir de los programas computarizados. (En la composición del presente trabajo, a manera de ejemplo práctico, se utilizaron *PageMaker*, *Phothoshop* e *Illustrator*.)

Pero de todas las transformaciones sufridas por el libro, una reviste particular importancia; nos referimos al descubrimiento de nuevas formas de expresión, ajenas, incluso, a la palabra escrita. Tal es el caso de la imagen fotográfica.

Explicar la incorporación de la imagen fotográfica en el libro, en la época electrónica que estamos viviendo, es relativamente fácil, pues la cultura electrónica de hoy, es paralelamente, la civilización de la imagen.² Por tal razón, más rápido que tarde, la imagen fotográfica reclamó espacios en las páginas del universo libresco.

Si bien en otras épocas el recurso fotográfico en el libro era una posibilidad, hoy con la invención de medios electrónicos, especializados en el trabajo de imágenes, tal posibilidad se manifiesta realizable.

Siendo el libro el “hábitat natural” de la palabra escrita, con el uso de la imagen fotográfica éste perfeccionó su cometido: ser un receptáculo para el recuerdo, pues la fotografía es el tiempo que se ve.

Con la invención de la fotografía quedaron consumadas varias aspiraciones del hombre, tales como reflejar la vida con la fidelidad de un espejo, perpetuarse para conjurar el olvido, así como inmovilizar la existencia. La mitología bien puede sintetizar en dos personajes dichas aspiraciones: Narciso, con su reflejo en el agua, y Medusa, con su poder de inmovilizar al hombre. Estos conceptos que introdujo la fotografía y sus implicaciones encontraron, sin duda, resonancia en las páginas del libro.

Ahora bien, debemos recordar que los medios electrónicos no sólo recomponen al hombre en el ámbito sensorial, también las actividades que se desprenden de ellos suelen recuperar tal o cual costumbre del pasado. Así, la imagen fotográfica se manifiesta como un ejemplo de esto.

No olvidemos, que históricamente, las imágenes fueron anteriores a cualquier otra forma de comunicación, incluida, obviamente, la palabra escrita.³

Tras recuperar, con la fotografía, esta antiquísima forma de expresión, hoy nos encontramos con la posibilidad de acercarnos a aquellas civilizaciones que se manifestaron a través de la imagen. Pues no es desconocido que para varias culturas primitivas o no alfabéticas, el equivalente —relativo— de la palabra escrita occidental, está dado por el universo de la imagen.

¹ Roger Chartier, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, p. 65.

² Véase Joan Costa, *op. cit.*, p. 20.

³ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 12.

Si bien la palabra escrita es capaz de enunciar las imágenes de dichas civilizaciones, la fotografía, al traerlas y ponerlas ante nuestros ojos, logra penetrarlas de mejor manera; es decir, un medio no lineal, como la fotografía, se presta para comunicarnos con civilizaciones no lineales.

Una de esas organizaciones, es sin duda, la cultura prehispánica, de la cual hoy sólo tenemos documentos para la mirada: códices, pinturas y esculturas.

Para el escritor Rubén Bonifaz Nuño, la situación resulta clara: una cultura de la imagen —como la prehispánica— sólo puede ser entendida por otra imagen: la fotográfica.

Tras descubrir que la historia de la geneología precolombina está sintetizada en algunas esculturas de los antiguos mexicanos, Nuño opta por la fotografía para acercarnos a ello.

Y es que, paradójicamente, el escritor está convencido de que la palabra escrita no es suficiente para explicar el universo prehispánico, sino que el recurso indicado para tal empresa, es el estudio iconográfico, el de las imágenes, cuya única forma de comunicar en un libro, es a través de la fotografía.

Aún cuando los hallazgos de Bonifaz Nuño se proclaman desde el territorio textual del libro (*Imagen de Tláloc, Hombres y serpientes y Cosmogonía antigua mexicana*), lo que fundamenta su explicación es el “discurso de la imagen”.

No olvidemos que el arte fotográfico es por naturaleza revelador, es decir, funciona como un antiambiente, como un medio que descubre lo que ha permanecido oculto en determinado lugar. Ciertamente, así se manifiestan las obras de Nuño con la imagen fotográfica, pues las miradas que logra el ojo fotográfico, traducen aquello que había permanecido oculto en la plástica prehispánica.

Traducción que se consuma porque la fotografía ha sido capaz de derrumbar el aura unívoca e irrepetible de la obra de arte, en este caso, de la cultura prehispánica. Pero tal derrumbe no significa la muerte de aquella, sino su renacimiento en otra arte: la fotografía.

Si se ha dicho que los medios modifican la manera de ver el mundo, impulsando nuevas designaciones sobre las cosas, el universo fotográfico en las obras de Rubén Bonifaz Nuño introdujo, sin duda, una nueva redacción (o recuperación como diría McLuhan) del pasado prehispánico.

Finalmente, encuadremos el camino con un *zoom* sobre estos enunciados: no cabe la menor duda, la electricidad nos cambió la vida, nos transformó la manera de leer y escribir un libro. Al incorporar la imagen fotográfica en éste, pudimos acceder a aquellos mundos que demostraban ser difícilmente consumados por la palabra escrita. Ya que esos mundos pertenecían esencialmente al ámbito de la imagen, tal y como lo es la cultura prehispánica.

Un ejemplo de esta interesante comunicación en imágenes son las obras de Rubén Bonifaz Nuño, *Imagen de Tláloc, Hombres y serpientes y Cosmogonía antigua mexicana*, lugares desde donde se revela lo que subyace en la imagen escultórica prehispánica.

Si en la antigüedad el libro estaba hecho para que sonara, pues tenía que leerse en voz alta, hoy, sin duda, con la imagen fotográfica, está hecho para la mirada, para la contemplación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Antonio, *La comunicación humana y la literatura*, México, ANUIES, 1973.
- ARELLANO, Jesús, *Cómo presentar originales y corregir pruebas para su edición*, 3a. Ed., México, UNAM, 1985.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza forma, 1981.
- ÁVILA, Raúl, *La lengua y los hablantes*, México, Trillas, 1983.
- BAENA PAZ, Guillermina, *Instrumentos de investigación*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1986.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, S.A., 1995.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Barcelona, Taurus, 1979.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Imagen de tláloc*, México, UNAM, 1988.
- , *Hombres y serpientes*, México, UNAM, 1989.
- , *Cosmogonía antigua mexicana*, México, UNAM, 1995.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, México, FCE, 1989.
- CHARTIER, Roger, *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, México, UIA, 1997.
- COSTA, Joan, *La fotografía entre la sumisión y la subversión*, México, Trillas, 1991.
- DAHL, Svend, *Historia del libro*, México, Alianza/CNCA, 1991.
- DE FLEUR MELVIN, R., *Teorías de los medios de comunicación*, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- DEBROISE Olivier Casanova, Rosa, *Sobre la superficie bruñida de un espejo, fotografía del siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico (de la representación a la recepción)*, España, Paidós, 1986.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1990.
- FERNÁNDEZ Ledesma, Enrique, *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, México, UNAM, 1991.
- FIERRO, Julieta, *Cómo acercarse a la astronomía*, México, Noriega Limusa/CNCA, 1991.

- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1998.
- FOUCAULT, Michele, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- GADET, Françoise, *La lengua de nunca acabar*, México, FCE, 1984.
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, FCE, 1992.
- HIDALGO PONCE DE LEÓN, Carlos, *Proceso de complejización de las sociedades a partir del desarrollo tecnológico* (Tesis), México, ENEP Aragón, UNAM, 1983.
- *Lógica de la investigación científica* (Antología), México, ENEP Aragón, UNAM, 1987.
- *Psicología social* (Antología), México, ENEP Aragón, UNAM, 1988.
- HOGBEN, Lancelot, *El maravilloso mundo de la comunicación*, Madrid, Aguilar, 1972.
- HULBURT, Allen, *Diseño fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.
- J., Czitrom, *De morse a McLuhan*, México, Publigráfico, S.A., 1985.
- JACKSON Hartley, E., *Introducción a la práctica de las artes gráficas*, México, Trillas, 1997.
- KARCH R., Randolph, *Manual de artes gráficas*, México, Trillas, 1966.
- La historia del libro*, Madrid, Ediciones SM, 1996.
- MCLUHAN, Marshall, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, México, Diana, 1975.
- , *Comprender los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 1994.
- , *Contraexplosión*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *El medio es el masaje*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- , *La aldea global*, México, Gedisa, 1991.
- MCLUHAN, Marshall y McLuhan, Eric, *Las leyes de los medios*, México, CNCA/Alianza Editorial, 1990.
- MICHEL ROBERT, Jaques, *Entendamos nuestro cerebro*, México, FCE, 1995.
- MENDIOLA MEJÍA, Salvador, *Sociología de la comunicación*, México, ENEP Aragón, UNAM, 1985.
- MILNER, Jean Claude, *El amor por la lengua*, México, Nueva imagen, 1989.

- MILLÁN, Antonio, *El signo lingüístico*, México, ANUIES, 1973.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1981.
- Normas de composición tipográfica*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1972.
- OLAGUÍBEL, Manuel de, *Impresiones célebres y libros raros*, México, UNAM, 1991.
- PAOLI, Antonio, *Comunicación*, México, EDICOL, 1977.
- PAUL, Alan, *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*, México, FCE, 1982.
- PAVLO TENORIO, Jesús, *Más allá del medio y el mensaje*, México, Ediciones CS, 1973.
- TAUSK, Petr, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- PAZ, Octavio, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1986.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Colombia, Oveja negra, 1974.
- PERRIAULT, Jacques, *Las máquinas de comunicar*, México, Gedisa, 1990.
- PLATÓN, *Diálogos*, México, Porrúa, 1980.
- POMPA Y POMPA, Antonio, *La imprenta tipográfica, en México*, México, Asociación Nacional de Libreros, A.C., 1988.
- RALL, Dietrich, *En busca del texto*, México, UNAM, 1993.
- REYES CORIA, Bulmaro, *Metalibro, Manual del libro en la imprenta*, México, UNAM, 1992.
- , *Manual de estilo editorial*, México, Limusa, 1986.
- ROSENTHAL, Raymond, *McLuhan: Pro & contra*, Venezuela, Monte Ávila, C.A., 1970.
- SAGAN, Carl, *Cosmos*, México, Planeta, 1985.
- , *Los dragones del edén*, México, Grijalbo, 1984.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1989.
- SOUGEZ Loup, Marie, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Studia Humanitis, *Homenaje a Rubén Bonifaz Nuño*, México, UNAM, 1987.
- SWANN, Alan, *Bases del diseño gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- TAYLOR, John, *Mecanismos mentales de hoy y del mañana*, México, El Manual Moderno, 1979.

Teoría de la imagen, Barcelona, Salvat, 1973.

TORRE Villar, Ernesto de la, *Elogio y defensa del libro*, México, UNAM, 1990.

W.M. Lairs J., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, UNAM, 1987.

ZAID, Gabriel, *Los demasiados libros*, México, Océano, 1997.

—, *De los libros al poder*, México, Océano, 1998.

ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas, tipografía, originales, redacción, corrección de estilo, y de pruebas*, México, UNAM, 1985.