



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"EL SER RELATIVAMENTE A LA MUERTE":

Un libro como discurso visual a partir de un
texto filosófico de Martin Heidegger.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

P r e s e n t a

Miguel Angel Ledezma Campos

Director de Tesis: Mtro. Daniel Manzano Aguila

México, D.F., 1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2178877



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION	5
I EL LIBRO ALTERNATIVO	7
<u>I.1 De los prelibros al libro convencional</u>	7
<u>I.2 El libro alternativo</u>	15
I.2.1 Antecedentes	15
I.2.2 Características de los libros alternativos	22
I.2.3 Estructura de los libros alternativos	29
<u>I.3 El libro alternativo en México</u>	33
I.3.1 En los 90; Seminarios de producción del libro alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.	39
I.3.2 Opiniones de creadores de libros alternativos	41
<u>Conclusión</u>	46
<u>Notas</u>	48
II "EL SER RELATIVAMENTE A LA MUERTE"	50
<u>II.1 Martin Heidegger y el existencialismo</u>	50
<u>II.2 El ser y el tiempo</u>	56
<u>II.3 "El ser relativamente a la muerte"</u>	75
<u>Conclusión</u>	81
<u>Notas</u>	84
III PROPUESTA Y DESARROLLO DEL LIBRO ALTERNATIVO	
<u>"EL SER RELATIVAMENTE A LA MUERTE"</u>	87
<u>III.1 El contenido y la forma</u>	87
III.1.1 El contenido	87

III.I.2 La forma	90
<u>III.2 La técnica</u>	104
<u>III.3 Estructura del libro</u>	111
<u>III.4 Elaboración del libro</u>	115
<u>Notas</u>	130
CONCLUSION GENERAL	131
BIBLIOGRAFIA	134

FALTAN PAGINAS

1

De la:

4

A la:

El tema de la muerte ha sido una constante en toda mi producción plástica. Al efectuar la lectura del texto El ser y el tiempo del filósofo alemán Martin Heidegger hubo una identificación personal con el contenido de éste, además produjo una necesidad de investigar y comprender más a fondo dicho texto. Existe un capítulo que se refiere al fenómeno de la muerte y que dio sentido a esta frecuente preocupación por el tema, tanto en mi vida diaria como en mi producción artística.

Realizar esta investigación de una manera seria y organizada fue posible gracias a mi ingreso al seminario Taller de Producción del libro Alternativo en 1998, en donde además se realizó una investigación sobre este tipo de libros.

Los objetivos de este proyecto son básicamente los siguientes: realizar una investigación profunda, análisis y reflexión sobre la filosofía de Heidegger; conocer y entender todo lo relacionado a los llamados libros alternativos; y por último, elaborar un libro alternativo en donde se relacionan las dos investigaciones anteriores, éstas, a su vez, fundamentan el libro híbrido que se realizó.

Esta tesis está dividida en tres capítulos: el primero trata de los antecedentes y creación del libro convencional; y de la aparición, en nuestro siglo, de los libros alternativos. Sus características, clasificaciones, su historia, en fin, todo lo que se refiere a este tema se encuentra registrado en el primer capítulo, apoyado por un apartado en donde se reflexiona sobre las opiniones de tres autores de libros alternativos, entrevistados por el autor de esta tesis.

El segundo capítulo registra toda la investigación en torno a

Martin Heidegger y el contenido de su libro El ser y el tiempo. Centramos nuestra atención principalmente en el capítulo que trata de la muerte, pues este es el contenido del libro alternativo que realizamos y del cual nos ocupamos en el capítulo III.

En el tercer capítulo explicamos y fundamentamos la forma y el contenido de nuestro libro híbrido "El ser relativamente a la muerte". Todo lo relacionado a su elaboración, propuesta y planeación, así como la técnica con que fue hecho, se encuentra en este capítulo.

Para sacar provecho de estas investigaciones, se propuso crear un objeto artístico con las características de un libro alternativo. Este libro responde no sólo a una postura y visión del fenómeno de la muerte a partir de Heidegger, sino que además trata de estar en armonía con su estética. De tal manera que se creó un libro híbrido que responde a una visión muy particular de la filosofía y estética de Martin Heidegger.

La investigación se realizó en distintas bibliotecas de la ciudad de México, destacando principalmente la biblioteca de la facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. y la biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Además se elaboraron tres entrevistas a tres artistas visuales que se dedican a la creación de libros alternativos en la ciudad.

I. EL LIBRO ALTERNATIVO

I.1 De los "prelibros" al libro convencional

Hoy en día el uso y manejo de libros forma parte de nuestra cotidianidad; incluso, cuando escuchamos la palabra libro visualizamos un objeto con unas características bien definidas: un conjunto de hojas de papel presentadas y unidas en un orden específico, contenedoras de un texto y/o imágenes y cubiertas por una pasta de un material más grueso. Toda la gente conoce y reconoce lo que podría llamarse un libro convencional. Pero este tipo de libros son la consecuencia de una serie de cambios y búsquedas que realizó el hombre de todas las épocas para registrar de una manera trascendente en el tiempo y el espacio sus "pensamientos, sentimientos, sensaciones, deseos o imágenes".¹

El origen del libro no está en la invención de la prensa plana por Gutemberg, éste se remonta a muchos siglos atrás. Los "prelibros" (llamados así por Raúl Renán)² son los objetos que precedieron a la creación del libro tal y como lo conocemos hoy en día. Se hicieron en todo el mundo y desde épocas muy remotas, estaban hechos de materiales muy variados y tenían distintos formatos.

En el paleolítico inferior (4000 - 1000 a.C.)³ encontramos el primer tipo de registro del pensamiento del hombre: las pinturas rupestres. El medio es la pintura y el soporte las paredes de piedra de las cuevas. Estas imágenes son una de las primeras formas de lenguaje expresivo del hombre, por medio de la pintura el hombre del Paleolítico habla, se expresa.

Estos primeros soportes y materiales fueron evolucionando de acuerdo a las necesidades humanas y con el hombre mismo. Más ade-

lante, en el año 3500 a.C. aproximadamente, en la ciudad de Sumer se crean tablillas de arcilla en las cuales está registrado ya, un lenguaje pictográfico hecho a base de signos y que se denominó escritura cuneiforme. Sobre estas tablillas, antes de ser cocidas, se esgrafiaba la escritura por medio de una punta de caña. Como ejemplo de este tipo de prelibros podemos mencionar la crónica de Guilgamesh patesi de Uruk creada en el año 3000 a.C. aproximadamente.

En la cultura egipcia el soporte que se utiliza es el papiro. El papiro es una planta característica del río Nilo, y de esta planta acuática los egipcios cortaban la raíz y la prensaban, logrando un material de consistencia flexible y duradera. Para escribir sobre él usaban un cálamo o estilete remojado con tinta. Los papiros estaban escritos por una sola cara y sus medidas eran de diez a cuarenta y cinco metros de largo por veinticinco centímetros de ancho. El papiro era enrollado en una varilla de madera o marfil y se convertía así, en un objeto que cabía perfectamente en el hueco de la mano⁴.

Del papiro pasamos al pergamino. Este fue creado en la ciudad de Pérgamo y de ahí viene su nombre; está hecho de piel curtida de res, ternera u otros animales, adobada y restirada; esta piel puede ser utilizada por los dos lados. Con el pergamino se crearon libros con forma muy similar a la que conocemos hoy en día: varias hojas de este material eran sujetadas con una costura por un extremo y se le ponían unas cubiertas de madera o piel.

En Mesoamérica también encontramos objetos que preceden al libro convencional: los códices. Encontramos códices mexicas, mayas, mixtecos y tlaxcaltecos⁵ realizados sobre papel amate o sobre piel curtida de animales. Estos libros prehispánicos eran formados por

tiras muy largas de medidas variables que pueden ir desde los "20 a 25 centímetros de ancho por 100 a 125 centímetros de largo"⁶, aunque los hay hasta de 100 metros de largo. Las hojas eran "unidas por medio de un betún resistente y tan flexible que son cubiertas con tablillas de madera y por donde se quiera abrir el libro aparecen siempre dos caras"⁷. Las tiras de papel o cuero eran pintadas por los dos lados con una pictografía cargada de símbolos y cada hoja era una composición de gran calidad plástica. Estas largas tiras eran dobladas en forma de biombo, creándose así una división fragmentaria del espacio, leyéndose los códices primero por un lado y luego por el otro.

Uno de los grandes avances en las artes gráficas fue la elaboración del papel por los chinos. Elaborado con fibras de bambú y otros vegetales suspendidos en agua sobre una trama hasta formar unas láminas delgadas, para después retirar el agua y ponerlas a secar⁸. También fueron importantes la elaboración de la tinta china elaborada con hollín y una mezcla de resinas; así como la elaboración de sellos y placas de madera gravada para su impresión múltiple. Se estima que la invención del papel fue realizada alrededor del año 100 a. de C.⁹ La xilografía fue entonces ampliamente utilizada en China a partir del año 700 d.C.¹⁰ y la creación de los tipos móviles fue mucho antes de que Gutenberg los utilizara.

El papel y los medios de impresión chinos se difundieron por todo el viejo mundo durante la Edad media, destituyendo gradualmente a los códices manuscritos. Una característica importante de estos códices es la interacción de texto e imagen en la página, muchas veces adquiriendo la imagen una importancia relevante, pero estableciendo una diferencia ya, entre el lenguaje visual y el lenguaje escrito.

A partir del siglo XIV se comienza a utilizar la xilografía o grabado en madera en Europa. Se crean impresiones de ilustraciones y textos breves ahorrando tiempo y esfuerzo para la reproducción múltiple de textos o imágenes. Pero es con la creación de la prensa plana creada por Gutenberg en 1439 y los tipos metálicos móviles, que la producción de libros en Europa cobra un verdadero auge.

Con el invento de Gutenberg el libro va adquiriendo poco a poco accesibilidad a toda la gente, hasta que hoy en nuestros días manejar y utilizar libros nos es indispensable.

En el siglo XV algunos artistas y grabadores de la época, como Alberto Durero, crean libros ilustrados por medio de la xilografía; acompañando e ilustrando con imágenes un texto. En el siglo XV aparece también el huecograbado, una técnica de impresión múltiple realizada sobre una placa de metal que permite obtener líneas muy finas y mejores acabados. Del Renacimiento al Neoclásico los libros son ilustrados con huecograbados, quedando prácticamente en el olvido el grabado sobre madera.

En 1798 la litografía viene a renovar las artes gráficas. Esta técnica de impresión supera a la xilografía y al huecograbado en rapidez y economía de medios, por lo que la litografía es utilizada inmediatamente para la impresión de libros en mayor volumen.

Para finales del siglo XIX otras técnicas de impresión dan al libro la posibilidad de la reproducción en masa, creándose cada vez mayor tiraje y mayor distribución de textos e imágenes no sólo en libros, sino en revistas, periódicos, volantes, etc. Estos medios son la prensa mecánica, la linotipia y la fototipia entre otros.

Para nuestro siglo tenemos ya, una industria del libro bien definida y estructurada. Por medio de los libros se pueden transmitir conocimientos y sensaciones (entre otras cosas) a un público mayor y a cualquier parte del mundo. Los libros tienen una importancia enorme en la existencia del hombre, pero la industria del libro ha caído también en algunos vicios y problemas que analizaremos en los siguientes apartados.

Por último, cabe hacer la observación de que, gradualmente, los libros dejaron de ser de manufactura artesanal y cayeron en una esquematización tanto de forma como de materiales. El autor de los textos que contienen los libros, por lo regular no tiene ya relación con el objeto que lleva al lector sus pensamientos, conocimientos o ideas.

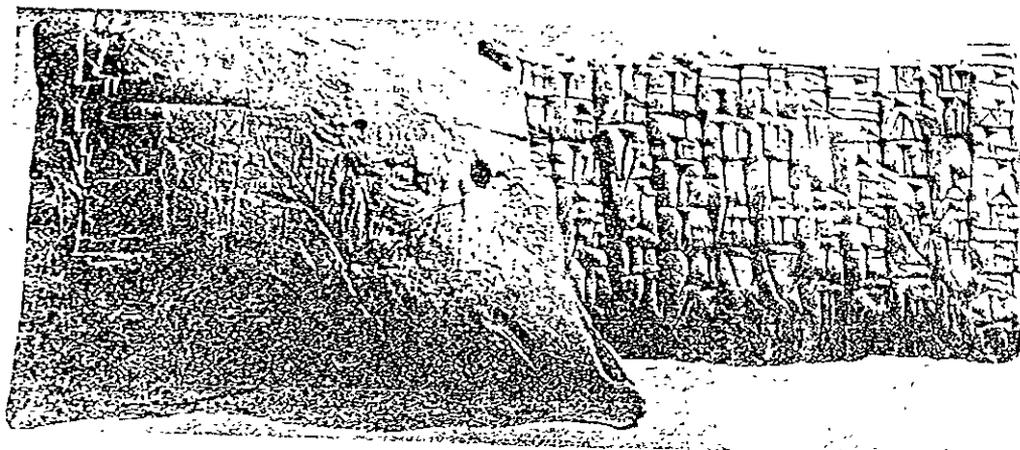


Fig. I (arriba) Una carta en caracteres cuneiformes, con su cubierta de arcilla. En Historia de las grandes civilizaciones, 1983.

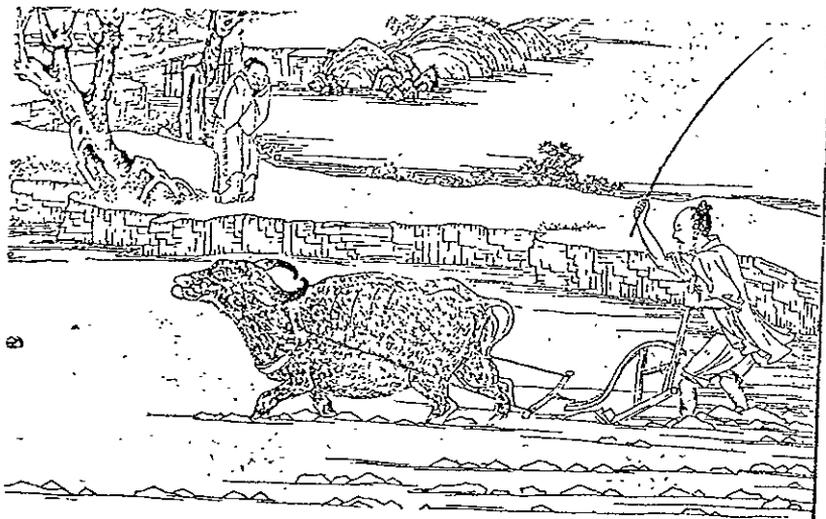
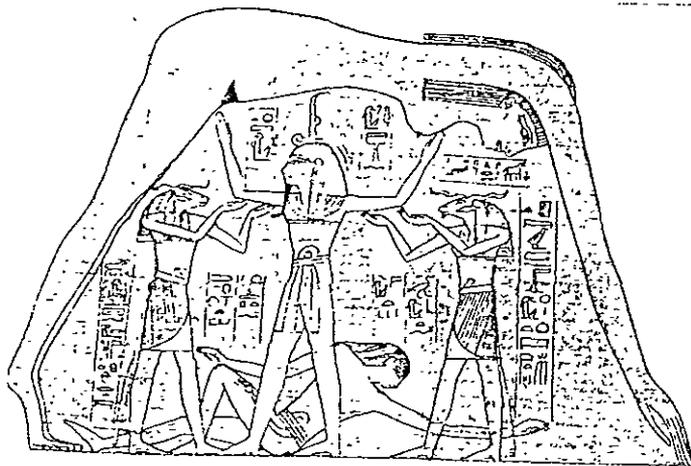


Fig. 2 Fragmento de un papiro egipcio. En Historia de las civilizaciones, 1983.

Fig. 3 Arando el arrozal, China. En Historia de las civilizaciones, 1983.

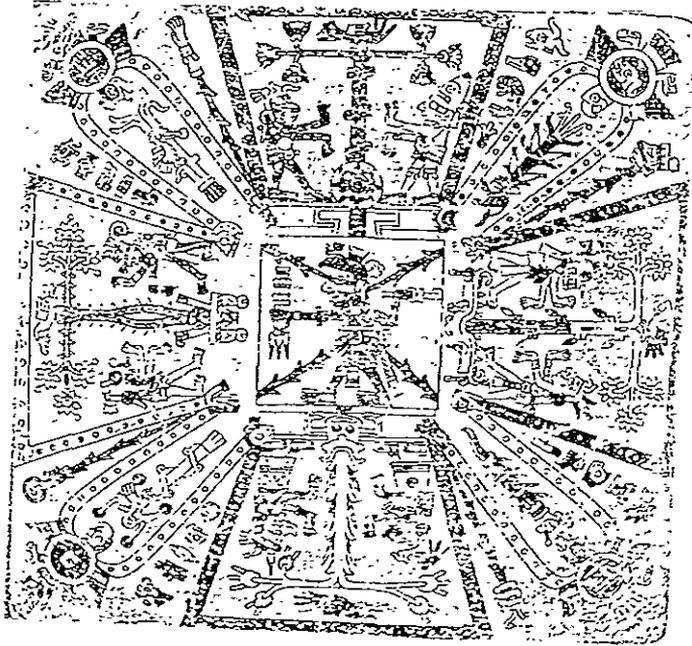


Fig. 4 Códice prehispánico. En Dioses del México Antiguo, 1995.

I.2 El libro alternativo

Los libros alternativos son libros que escapan a las formalidades y requerimientos de la industria del libro convencional. Son otro tipo de libros que por diferentes causas y motivos son creados por escritores y artistas de nuestro siglo. En los siguientes apartados analizaremos con detenimiento las causas y características de este tipo de libros.

I.2.I Antecedentes

"El otro libro representa la inconformidad."^{II} Es una revaloración de las cualidades del libro convencional realizada por escritores y artistas, dando al libro nuevas formas de lectura, de creación, nuevos materiales y una revaloración del libro como objeto en sí. Las causas pueden ser artísticas, estéticas o por el gran problema por que pasa la industria editorial en todo el mundo. Los editores sufren de problemas económicos y para obtener buenos resultados en el mercado publican libros que atraigan al público, independientemente del contenido de éstos. Un autor cualquiera, encuentra trabas y múltiples obstáculos para publicar un texto, más aún si no goza de renombre o si sus textos agreden a las normas éticas y morales impuestas por el sistema.

Los artistas, poetas y escritores optan por utilizar los medios de impresión múltiple más económicos y llegar así, a un público más amplio y de manera más inmediata por medio de volantes, revistas, folletos, etc. El autor se hace responsable de los costos y la producción de sus propios libros y demás publicaciones, evitando así, la manipulación y problemas que ofrecen las editoriales.

Con los futuristas italianos, los artistas comienzan a utilizar

los medios de impresión masiva para expresar sus ideales, inconformidades y propuestas; llegando a un público más vasto y de más bajos recursos. En 1909 dan a conocer el manifiesto futurista en el periódico Le figaro, y es aquí donde podría comenzar la utilización de la página como espacio artístico.¹² Los artistas de otros movimientos de vanguardia del siglo XX también la utilizan así; dadaístas, surrealistas, constructivistas, etc.

Con Marinetti (el líder de los futuristas), la distribución de la tipografía en el espacio de la página con fines artísticos, es decir, como una composición plástica y visual, precede a un sinnúmero de experimentaciones y creaciones del mismo tipo a lo largo de este siglo. Los caligramas de Guillaume Apollinaire son un ejemplo representativo, aunque a estas creaciones y a las de Marinetti debió haberlas precedido el poema de Mallarmé Una tirada de dados nunca podrá suprimir el azar, escrito en 1897. Un poema de trascendencia universal que influye en la manera de escribir poesía, marcando un antes y un después a partir de su creación.

Los futuristas lograron tal difusión por medio revistas (destacando Lacerba), folletos y volantes entre otros medios que llegaron a tener gran influencia y aceptación en toda Europa. Para 1910 en Rusia encontramos la publicación de la revista A trap for judges¹³ publicada en el reverso de papel para adornar paredes. La intención de los futuristas de evadir a las galerías y a todo el sistema artístico oficial, elitista y fetichizador del arte estaba dando resultado. En Rusia, arte y política se volvían una misma cosa; el experimento tipográfico en la página daba posibilidades de exploraciones artísticovisuales y el contenido de éstas, expresaba opiniones políticas

El libro titulado En voz alta, producido por Lisitzky y Maia-

kovsky en 1923, contiene trece poemas escritos por Maiakovsky diseñados tipográficamente por Lisitzky y como su nombre lo indica, estaba diseñado para ser leído en voz alta. La tipografía estaba "concebida para indicar la entonación que había que darse en la lectura del poema."¹⁴

Los surrealistas también intentaron llegar al público de masas por medio de revistas o cualquier otro medio (fotografía, película, etc.). Destacan las publicaciones Minotauro y VVV editada por André Breton, en donde se presentaban textos e imágenes producidos por los surrealistas.

Como se aprecia hasta aquí, los artistas mostraron interés por las publicaciones y por las creaciones de libros, trayendo como consecuencia un tipo de publicaciones con implicaciones artísticas y visuales, enriqueciendo la forma de libros y revistas. Ejemplo de esto es el almanaque Der blaue reiter (El jinete azul) producido por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1912.

En las publicaciones realizadas por las vanguardias artísticas del siglo XX se puede apreciar una actitud de rebeldía en contra de los cánones establecidos, además, una búsqueda de originalidad y autenticidad, y lo más importante: una aproximación del arte hacia todo tipo de público, tratando de insertar a éste dentro de la cotidianidad de la vida diaria.

La creatividad desmedida de los artistas los lleva a crear las formas más inusitadas de libros, con materiales extraños al mundo editorial, llegando a tomar la creación de libros como un medio de expresión¹⁵, y más allá aún, elevando el libro mismo a la categoría de obra de arte. Ejemplo de esto tenemos el tan citado libro de Marcel Duchamp La marieé misé a nu par ses celibateries, meme mejor conocido como La caja verde, publicado en 1934 en una

edición de 300 ejemplares. El libro es una caja que contiene cerca de cien documentos entre dibujos, fotografías y notas sobre varios tipos de papeles como sobres, partituras, etc., y que fue recopilando durante la creación de su obra El gran vidrio. Este libro es una obra en sí misma y a su vez es complemento de la otra a que se refiere, es decir, a El gran vidrio.

Este último ejemplo puede considerarse ya, como un precedente directo de los llamados libros alternativos que tuvieron su auge a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que analizaremos a continuación.

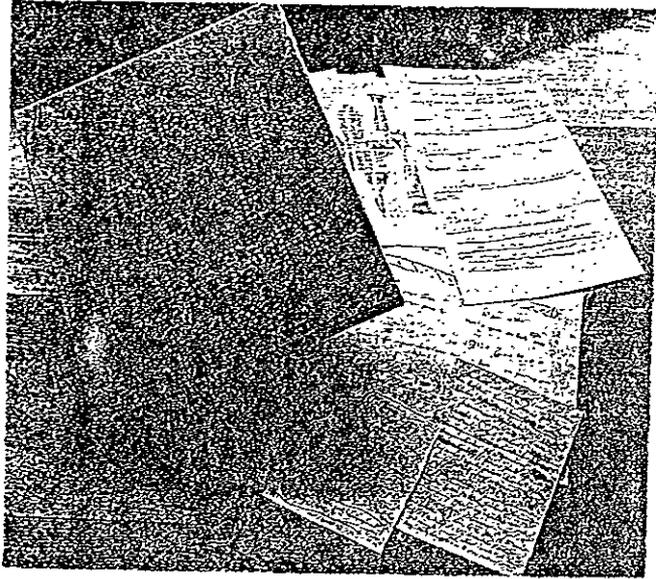


Fig. 5 La Mariéé mise á nu par ses Célibataires, même (La caja verde de Marcel Duchamp. En Marcel Duchamp, 1988.

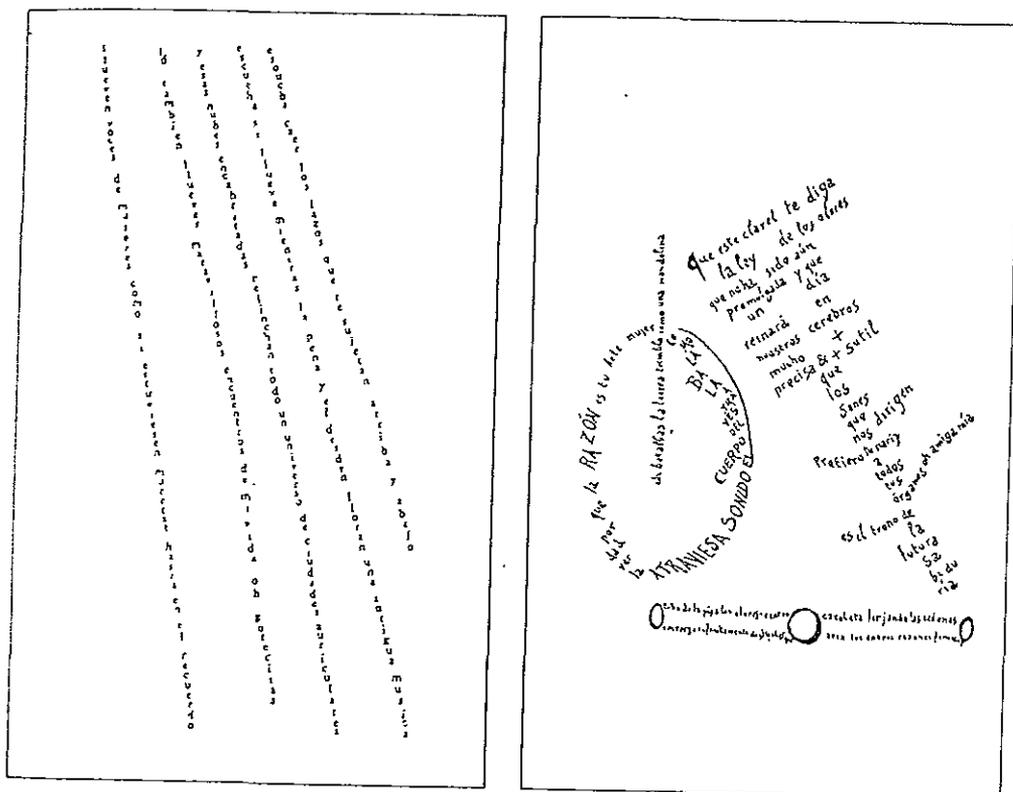


Fig. 6 Caligramas de Guillaume Apollinaire. En Saber ver núm. 7.



Fig. 7 Portada de El jinete azul realizada por Kandinsky. En Expresionismo, 1991.



Im Jahre 1902 lernten sich die Maler Bloyl und Kirchner in Dresden kennen. Durch seinen Bruder, einen Freund von Kirchner, kam Heckel hinzu. Heckel brachte Schmidt-Rottluff mit, den er von Chemnitz her kannte. In Kirchners Atelier kam man zum Arbeiten zusammen. Man hatte hier die Möglichkeit, den Akt, die Grundlage aller bildenden Kunst, in freier Natürlichkeit zu studieren. Aus dem Zeichnen auf dieser Grundlage ergab sich das

allen gemeinsame Gefühl, aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen. In einem Buch "Odi profanum" zeichneten und schrieben die einzelnen nebeneinander ihre Ideen nieder und verglichen dadurch ihre Eigenart. So wuchsen sie ganz von selbst zu einer Gruppe zusammen, die den Namen "Brücke" erhielt. Einer regte den andern an. Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit, den er, durch die alten Schnitte in Nürnberg angeregt, wieder aufgenommen hatte. Heckel schnitzte wieder Holzfiguren; Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zinnass den Rhythmus der geschlossenen Form. Schmidt-Rottluff machte die ersten Lithos auf dem Stein. Die erste Ausstellung der Gruppe fand in eigenen Räumen in Dresden statt; sie fand keine Anerkennung. Dresdengab aber durch die landschaftlichen Reize und seine alte Kultur viele Anregung. Hier fand "Brücke" auch die ersten kunstgeschichtlichen Stützpunkte in Cransch, Bohem und andern deutschen Meistern des Mittelalters. Bei Gelegenheit einer Ausstellung von Amiet in Dresden wurde dieser



Fig. 8 Crónica del Grupo de Artistas del Puente por Kirchner en 1913. En Expresionismo, 1991.

I.2.2 Características de los libros alternativos

Los libros alternativos, llamados también "otros libros", "libre-libros" o libros marginales, son libros que evaden las formalidades del libro convencional. Como ya dijimos, ya sea por razones económicas, de inconformidad, de divulgación, estéticas o artísticas, los libre-libros no están destinados para ir a parar en el anaquel de una biblioteca o de una librería lujosa. No buscan ser "objeto de trueque económico desde la catapulta consumista que acciona el vendedor de libros".¹⁶ Lo que buscan los libros alternativos es romper con el concepto y la forma tradicional del libro. Ofrecer al espectador nuevos tipos de lectura, revalorar la forma del libro como objeto en sí y convertirlo en objeto artístico; logrando así, un acercamiento del arte al público, aboliendo la sacralización del arte por los museos y galerías. El espectador y lector deja de ser pasivo como cuando contempla una pintura y puede entonces, tocar los libros de artista, modificarlos y utilizarlos. Un hombre que obtiene un libro alternativo integra un objeto artístico a su vida diaria. Puede llevar consigo una obra de arte en el bolsillo y, sin embargo, sabe que económicamente su libro no puede valer mucho, pues fue creado con intenciones artísticas mas no económicas; con esto no quiero decir que las obras que se subastan en el mercado en cantidades exageradas no tengan valores artísticos o estéticos, estos altos precios son una consecuencia y fin económico que fomenta el mercado del arte y la política cultural de cualquier parte del mundo. Los libros alternativos como su nombre lo indica son una alternativa, son la otra opción.

Quien crea una edición de libros de artista no está pensando en amasar una fortuna con su venta, va más allá, se dirige al público en general, a cualquier hombre que sea capaz (aún) de tener una

experiencia estética. Intenta establecer una relación de comunicación por medio del objeto-libro, busca expresarse. ¿ Expresar qué ? Cualquier cosa. Cualquier cosa es suficiente, por más trivial que parezca, para crear un libro, para "hablar".¹⁷

Para hacer más clara la diferencia entre los libros convencionales y los libros alternativos es necesario que observemos más detenidamente las características de los primeros.

Nuestro contacto inmediato con un libro es por lo general un contacto visual. Percibimos primero su forma por el lugar que ocupa en el espacio y de una primera hojeada observamos la distribución del lenguaje escrito o de las imágenes sobre las hojas. Este contacto visual (aunque otras veces puede ser táctil, por su textura y volúmenes) nos hace suponer que se prestaría más para contener un lenguaje visual que el escrito o hablado, y desde este punto de vista, "el libro como tal está inserto dentro de las artes visuales más que dentro de cualquier otro arte".¹⁸ En su evolución el libro fue perdiendo riqueza visual y plástica. En este sentido los libros alternativos están más relacionados con los prelibros, es decir, con los papiros, códices, etc. en donde los hombres que los producían debían "tener una formación visual más que literaria, pues ellos, los escribas, amanuenses, iluminadores, etc. no eran los productores de los textos que reproducían."¹⁹ En este tipo de libros se centraba más la atención en los diseños pictográficos, en las imágenes, en los colores y en las formas que contenían éstos.

En un libro convencional todas las páginas son prácticamente iguales, los signos que contienen se repiten constantemente, todo el tiempo, y su distribución en el papel es uniforme, monótona y mecánica. Cualquiera sabe que se deben leer de izquierda

a derecha y de la primera página a la última.

"En el arte viejo el escritor escribe textos.
En el arte nuevo el escritor hace libros."²⁰

Ulises Carrión cuando reflexiona acerca del libro nos hace la observación de que estamos equivocados cuando mencionamos que uno hace un libro, un escritor convencional no hace libros, escribe textos. En los libros alternativos el autor se encarga de la realización de todo el proceso creativo del libro.

Si omitimos el contenido del texto en un libro convencional, el libro en cuanto tal es aburrido, es igual que cualquier otro libro, todas sus páginas son prácticamente iguales.²¹ En un libro alternativo no todas las páginas son iguales y si hay un texto está concebido como parte integrante de una totalidad que es el libro. Incluso el lector puede o no leer el texto, ver una o todas las páginas (si las hay). En la forma de lectura de un libro alternativo la libertad es lo que sobra.

Los libros convencionales son muy importantes para la transmisión de conocimientos, propuestas o sensaciones; para el registro de ideas, pensamientos, hechos y acciones. Los libros alternativos nos pueden servir para lo mismo, pero además, tienen la peculiar característica de que cada libro puede ser una obra de arte en sí y ofrecen al lector otras formas de ver y leer un libro al que no está acostumbrado.

Para la producción de los libre-libros los creadores utilizaron técnicas de reproducción como el offset, el mimeógrafo o la fotocopia; también exploraron con materiales poco usuales para la creación de libros. Además volvió el libro único (relacionado con los códices o papiros entre otros) y se crearon dos vertien-

tes más o menos identificables y predominantes: el libro de artista y el libro-objeto, también surgió el libro híbrido que integra en su forma características de los dos anteriores.

Uno de los precursores en la publicación de libros de artista y libros-objeto fue el artista suizo Dieter Rot, que a partir de la década de los 50 produjo varios libros de este tipo. En 1954-57 creó Kinderbuch y en 1956 produjo "5" un libro con hojas escritas a máquina y encuadernadas por medio de tornillos. Pero más original es Picture Book, también de 1956, es un libro de artista compuesto por hojas de plástico coloreadas y transparentes, que el lector al ir hojeando observaba que se "creaban distintas imágenes mediante el solapado de material transparente."²² Además estaba encuadernado con anillas para que el lector pudiera acomodar las hojas como él deseara. De la experimentación de los materiales y la impresión pasó a el estudio y la exploración de la forma misma del libro hasta llegar a destruirla. La creación de un libro embutido en 1970, cae ya dentro de los libros-objeto. Para hacer este libro Dieter Rot recortó libros y revistas y las humedeció en agua, gelatina y otros materiales, para encuadernarlos después dentro de una tripa de embutido.²³

Otros artistas que se dedicaron a la producción del libro alternativo en Europa y Estados Unidos fueron los integrantes del grupo Fluxus, encabezados por John Cage y Georges Maciunas. Entre 1965 y 67 Robert Watts y Georges Maciunas editaron un libro compuesto por tarjetas con preceptos o prohibiciones y cuando se les terminaba un paquete lo omitían o lo cambiaban por cualquier otro.

En Estados Unidos Dick Higgins crea Something Else Press,²⁴ primera casa editorial de libros alternativos en Nueva York. Activa de 1964 a 1974, que producía libros a precios económicos hechos

con materiales baratos. Dick Higgins editó What are legends, este era un libro escrito a mano por Higgins e ilustrado por Bern Porter, y fue realizado de esta forma por que no se consiguió dinero para una composición de imprenta.

Ed Ruscha es otro artista destacado en este campo. Ejemplos de su producción son Twenty-six gasoline stations de 1963, compuesto por veintiseis fotografías de gasolineras en blanco y negro; 34 aparcamientos de 1967 y Unas cuantas palmeras de 1971. En 1966 publicó Todos los edificios de Sunset Street, fotografiando efectivamente todos los edificios de esta calle. Este libro medía 6,40 metros, iba doblado en forma de acordeón, saliendo de un contenedor de <<mylar plateado>>.

Así, gradualmente la producción de libros alternativos y su consumo fue cobrando mayor importancia en todo el mundo. Surgieron librerías dedicadas exclusivamente a la exhibición y venta de libros alternativos y colecciones importantes, destacando la colección de Franklin Furnace con siete mil obras, Chicago Books, Art Metropole en Toronto, etc.²⁵

Hasta aquí hemos mencionado que hay libros de artista y libros-objeto, pero no hemos aclarado qué los distingue unos de otros. Muchos de los libros de artista son económicos y efímeros, otros están hechos con materiales resistentes y de larga duración. Los libros de artista buscan llegar a un público mayor, revalorando las tesis de los dadaístas de eliminar la distinción entre el arte y la cotidianidad, la desacralización del arte quitándole su aura de divinidad y genialidad; tumbando así, la barrera que separa al artista del espectador.²⁶

El libro de artista pertenece al campo de las artes visuales co-

mo ya se dijo, pero es muy distinto de un libro ilustrado. Un libro ilustrado normalmente es una edición fina y elegante, elitista. El artista visual y el poeta (por lo regular) aportan cada uno su parte del trabajo y la concepción final y formal del libro corre por cuenta de los editores y diseñadores gráficos. En la producción de un libro de artista el creador es el que elige y se encarga de todo lo relacionado con la producción de su libro: imágenes, formato, textos (si los hay), fotografías, dibujos, grabados, collages, materiales, en fin, el artista hace el libro en su totalidad, de principio a fin. El libro de artista es por sí mismo una obra de arte. El material, su forma, su color, su contenido y todo lo que el libro es, forma parte de la expresión y significatividad de la obra, forman una unidad.

Otra variante de los libros alternativos es el libro-objeto. Este tipo de libros "se remite a sí mismo: tradicionalmente el libro informa sobre algo que no es el libro mismo. Con el libro-objeto, es el libro mismo el sujeto de la investigación."²⁷ El libro se sigue considerando como un objeto-libro pero sin ninguna preocupación literaria, es decir, que se acentúa su calidad de objeto antes que la de libro-útil. La materia es el elemento expresivo de que se vale el libro-objeto.

El valor dominante de la forma sobre el contenido del libro-objeto lo aleja de las características del libro de artista. Cabe aclarar que un libro-objeto no necesariamente debe tener la forma de un libro convencional, el libro-objeto rompe con esta forma, la deforma, la reelabora, la explora, pero nunca deja de tener relación con el concepto libro. Un ejemplo representativo de este tipo de libros es Pense-Bete (Piensa-Animal) de Marcel Broodthaers, libro-objeto realizado en 1963-64 con un libro de poemas escritos por él mismo y despojados de su función de ser leídos, pues el li-

bro se presentaba aprisionado dentro de una bola de tierra. Para este artista , poeta hasta entonces, la acción de crear este libro significaba su renuncia a ser literato para convertirse en artista visual.

Existe otro tipo de libros que se denominan "libros híbridos", y que son una fusión entre libro de artista y libro-objeto, inclusive hasta de libro ilustrado. En un libro híbrido pueden existir características de libro de artista junto con características de libro ilustrado por ejemplo, o inclusive de cualquier otra disciplina como el performance. En un libro híbrido es difícil distinguir cuál es la barrera entre un tipo de libro y otro.

Los libros alternativos en general, son una variante que se ofrece al lector que está acostumbrado al libro tradicional. Sus propuestas son frescas y originales, y partiendo del análisis del libro en sí, se le sugiere al espectador que reflexione no sólo sobre la "significatividad" del libro, sino de los demás objetos y cosas que, por haber caído dentro de nuestra habitual cotidianidad, ya no les prestamos atención ni nos fijamos en ellos.

I.2.3 Estructura de los libros alternativos

En los apartados anteriores mostramos cómo la creación de libros ha sido absorbida dentro del campo de la producción artística. Vimos cómo un libro en cuanto tal, pertenece más al campo de las artes visuales que a cualquier otro. El artista, movido por una necesidad interior, hace obras de arte, y en esta incesante necesidad de objetivación de una idea o sentimiento²⁸ requiere forzosamente de una forma. A su vez, esta forma no puede existir sin una materia que la sostenga. Así forma y materia forman una mancuerna indisoluble que será la base de una estructura a la que llamamos obra de arte.

En la obra encontraremos objetivado todo lo que el artista "es en ese momento" y "todo lo que representa su ser en relación con el mundo en ese instante."²⁹ Al artista (como a cualquier hombre) le es inherente "ser en el mundo", no se puede concebir su ser sin un mundo en el cual pueda existir. Al caer en un "estado de ánimo" que le muestra el inminente hecho de que es arrojado a la existencia sin fundamento alguno y a un mundo que le es hostil, aparece en él la "angustia"³⁰. Esta angustia lo lleva a buscar un sentido a su existencia y la autenticidad de su ser, por lo que el artista crea obras de arte buscando aplacar esa angustia y lograr la totalidad de su ser. El creador mediante su obra intenta dar respuesta a preguntas fundamentales como: ¿quién soy yo?, busca conocerse a través de su obra, la forma de su ser y su relación con el mundo. Pero esta constante angustia y vacío, esta búsqueda del equilibrio y tranquilidad no cesará sino con la realización de su inminente muerte; por lo que el artista siente una necesidad creativa (casi) permanente.

De lo dicho anteriormente el creador puede estar consciente o no, pero la idea o sentimiento que necesita ser expresado por él, requiere volverse objetivo para que trascienda. Para que sea posible la realización del fenómeno que va de una idea que surge de una subjetividad hacia el mundo objetivo (plásticamente hablando), es indispensable de una materia, la cual será conformada por el artista mediante una estructura. Así lo que el artista expresó en el momento de la creación se vuelve objetivo, penetrando en el ámbito de las cosas. Parte de su ser quedó en la obra, pero ésta ya no necesita de su creador para poder ser. Ahora es una cosa-obra de arte y sostiene su ser por sí misma.³¹

Esta cosa que es la obra de arte, es distinta a cualquier otra cosa en el mundo. Es hecha por el hombre pero a diferencia de cualquier útil (martillo, silla, etc.), también hecho por el hombre, no es creada para usarse como una herramienta cualquiera. Tampoco se parece a las cosas de la naturaleza que no son creadas por el hombre, pues la obra de arte está hecha con una intención y la naturaleza carece de ésta. Una obra de arte y el arte en sí, nos muestran la verdad de las cosas, el ser sin ocultamiento de los entes que integran el mundo.³² De esto concluimos que la obra de arte es un objeto-cosa, al cual le es indispensable para poder ser, una materia y una forma, determinadas por las necesidades del artista que la crea. La obra va más allá de ser sólo un objeto con características materiales y formales, como lo son el color, la textura, el peso, etc. Mediante la utilización de éstas el artista las vuelve elementos plásticos de expresión y junto con otros de su invención crea una estructura que nos habla de una búsqueda del auténtico ser de las cosas, del mundo, de su prójimo y de su ser mismo. La obra de arte es un objeto creado por un hombre que "habla" a los demás hombres (y a él mismo) y que nos remite al mundo, al espacio y al tiempo en que se realizó ésta.

Volviendo a los libros alternativos y relacionándolos con lo arriba escrito, se nos hace evidente que éstos no pueden ser sino una estructura. Pues "nadie ni nada existe aisladamente: Todo es un elemento de una estructura."³³ Las estructuras se pueden dividir en elementos y en las artes visuales son los elementos plásticos: línea, plano, forma, composición, color, ritmo, etc. La gran libertad con que son hechos los libros alternativos permite la coexistencia de varias manifestaciones del lenguaje, como el escrito y el visual, pero si en un libro alternativo existe un texto, es concebido como un elemento más de una estructura que es el libro.³⁴ En un libro alternativo todo forma parte de una estructura que es, a su vez, la expresión del ser del artista.

Los elementos que conforman un libro pueden ser muy variados y utilizados de acuerdo a las necesidades del artista que lo crea. Puesto que ningún libro alternativo es igual a otro, sólo se puede hablar aquí de los elementos que los componen de una manera muy general. En el capítulo III se analizarán con más detalle los elementos plásticos que integran el libro alternativo "El ser relativamente a la muerte", pues ya se tratará del análisis de un libro en particular, creado además por quien escribe estas líneas.

Como ya dijimos en reiteradas ocasiones, la forma y la materia son elementos indispensables para la creación de un libro (y de cualquier otra estructura). Estos dos elementos son utilizados de las más inusitadas maneras dentro de la producción de los otros-libros. Otro elemento indispensable es la utilización del espacio: del real y del virtual.³⁵ El espacio real es muy importante en el ámbito de los libros alternativos, pues el lugar que ocupa la materia-forma del libro en el espacio, está planeado de acuerdo a la forma de lectura que se propone al lector. El espacio virtual,

es decir, el que es ilusorio y que se crea sobre la bidimensionalidad de la página (sí la hay), se utiliza como en la pintura o el grabado. En un libro alternativo las páginas en blanco son un espacio en donde se organizarán los elementos plásticos, y en donde hasta el lugar, tamaño y dirección de una letra forman parte de una composición y pequeña estructura que es la página. Esta a su vez, es un elemento de una estructura que es el libro en su totalidad. Aquí nos topamos con que el libro es una secuencia de espacios. A diferencia de una pintura o grabado hechos para ser vistos a cierta distancia, sin ser tocados y que se nos presentan para ser apreciados en su totalidad de una sola mirada (para después analizar por partes los elementos de dicha imagen); en un libro encontramos que el contenido y la forma están divididos en varios fragmentos, y que no lo podemos apreciar en su totalidad de una sola mirada. Para su lectura necesitamos una suma de los momentos de lectura realizados en el espacio y el tiempo por el lector; es decir, una asociación intelectual de la apreciación de los distintos elementos como lo son: la cubierta, el contenedor, las páginas, el color, etc., y que no se nos presentan todos juntos en un mismo instante.

Los demás elementos plásticos que conforman un libro (ritmo, plano, composición, línea, etc.) son utilizados de acuerdo al tipo de libro que se está creando y al fin que se persigue, a esto se suma la subjetividad del autor. Dejamos aquí el estudio de los elementos formales, pero lo retomaremos como ya se dijo, en el capítulo III con más detenimiento.

I.3 El libro alternativo en México

Dentro de la producción de libros alternativos en todo el mundo México no fue la excepción. El libro alternativo en nuestro país tiene sus orígenes con el movimiento estudiantil de 1968. Los medios de impresión sencillos y económicos sirvieron al movimiento para la divulgación de sus demandas. Por medio de la prensa plana, el mimeógrafo y la máquina de escribir se produjeron volantes, boletines y periódicos que hacían propaganda al movimiento estudiantil.

Se llegó a formar una prensa marginal en donde la información no estaba manipulada por el estado. Destacan entre estas publicaciones El pueblo, La hoja popular y principalmente La gaceta Universitaria creada en la U.N.A.M. . Además hubo otras publicaciones clandestinas dirigidas a la clase obrera³⁶. Algunos escritores y artistas que participaron en estas publicaciones más tarde se desempeñaron dentro de la producción de libros alternativos.

En México hubo tres autores desencadenantes y precursores de la producción de libros alternativos;³⁷ Elena Jordana, que impulsada por el poeta Nicanor Parra estableció su proyecto El mendrugo en Nueva York y que después trajo a México en 1972. Produjo libros económicos hechos con papel, con cartones de cajas e impresos con mimeógrafo. Destacan sus libros S.O.S. y Aquí Nueva York.

Felipe Ehrenberg fundó en Inglaterra la Beau Gest-Libro en unión con Richard Kriesche. Esta editorial publicó 153 libros artesanales y la colección completa fue adquirida por el Victoria & Albert Museum. Cuando regresa a México impulsa la utilización del mimeógrafo para ser utilizado como herramienta política y cultural, llegando a organizar actos de impresión masiva.

El tercer precursor fue el polaco Marcos Kurtycs. Artista polifacético que fue productor de libros importantes como La rosa de los vientos, en donde imprimió pliegos de papel con las partes de su cuerpo; Acción al mediodía, "en el que el hombre nace del libro y se eleva para derramar tinta mensajera,"³⁸ y La muerte de un impresor.

Pero el auge de los libros alternativos fue dentro del periodo que comprende de 1976 a 1983 llamado la "Edad de oro". En este periodo surgieron editoriales y agrupaciones que produjeron libros fuera de la industria comercial del libro convencional. Dentro de este periodo surgió la primera editorial con las bases del movimiento: La Máquina Eléctrica, integrada por los escritores Carlos Islas, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renán. "Los otros editores" buscaban un medio de expresión distinto para la difusión de su obra, así como un contacto más directo e inmediato con el público.³⁹

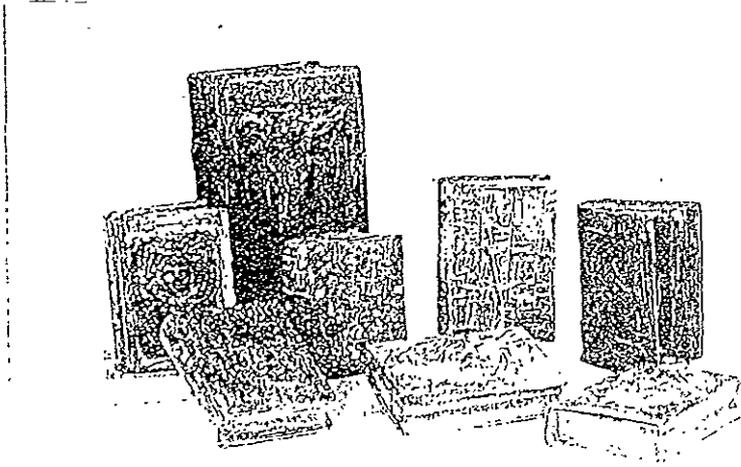
Con motivo de la primera Feria Internacional del Libro/México-U.N.A.M., se reunió el grupo de los otros editores y publicaron un manifiesto dando a conocer la otra industria del libro, a los otros editores, los marginales.

Durante los años setenta y ochenta varios artistas se unieron a la producción de libros alternativos, destacando: Yani Pecanins, Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo, Magali Lara y Manuel Marín. También hubo editoriales como Cocina ediciones fundada en 1977 por Yani Pecanins y Gabriel Macotela⁴⁰; La tinta morada, La rasqueta, Ediciones pirata, La mesa de madera entre otras. Surgieron además librerías para la venta y exhibición de este tipo de libros como El archivero abierta al público por Gabriel Macotela y Armando Saenz donde a partir de 1986 comienza la colección archivo del Archivero,

reuniendo obras de autores nacionales y extranjeros.

Actualmente los libros de artista se hacen, por lo regular, individualmente, pues todos los talleres y editoriales han desaparecido prácticamente en su totalidad⁴¹. Pero a pesar de esto, los "otros libros" mexicanos se diferencian de los que se hacen en Estados Unidos. Los libros alternativos mexicanos son de factura artesanal. Muchas veces son libros únicos o están hechos en ediciones limitadas, en donde su repartición está hecha entre los amigos de los creadores principalmente. Son libros hechos por el simple gusto de hacerlos, con dosis de humor e ironía y casi siempre se encuentran al margen de la crítica y la comercialización⁴².

En contraste los "otros libros" estadounidenses están hechos en ediciones de hasta 500 ejemplares, con medios tecnológicos y con un mercado y distribución amplios. En Estados Unidos existe en las escuelas de arte la especialización en la producción de este tipo de libros. Además existen instituciones que los coleccionan, incluyendo los principales museos de este país⁴³.



Figs. 9 y 10 Libros objeto de Mario Torres, 1991. En Ediciones DE y EN artes visuales, 1992.

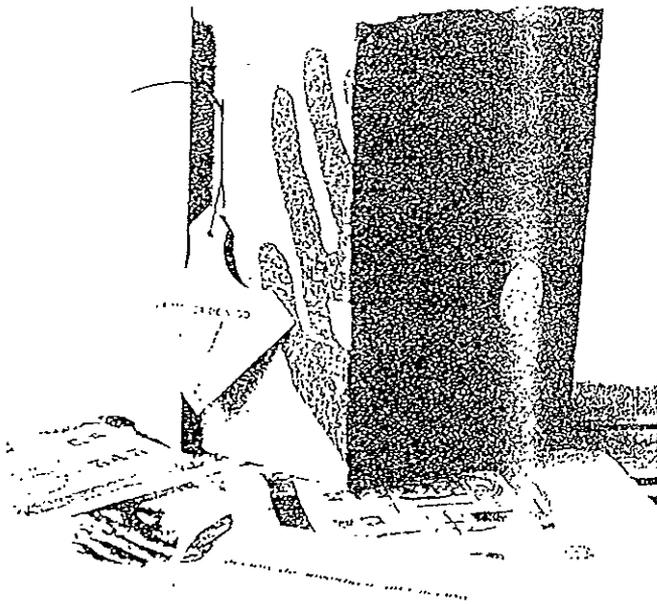
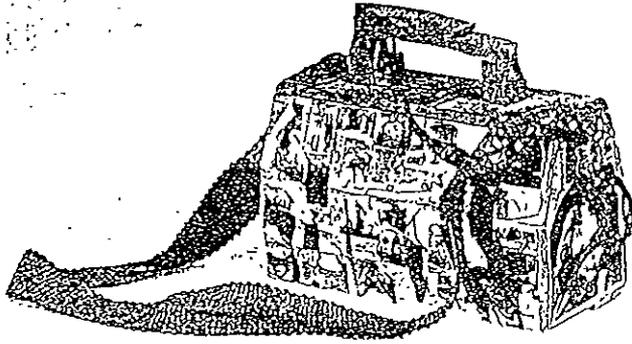


Fig. I1 (arriba) Cajón de bolero, Santiago Rebolledo, 1985. En Ediciones DE y EN artes visuales, 1992.

Fig. I2 (abajo) Publicaciones alternativas, Edgardo Antonio Vigo. En Ediciones de y EN artes visuales, 1992.

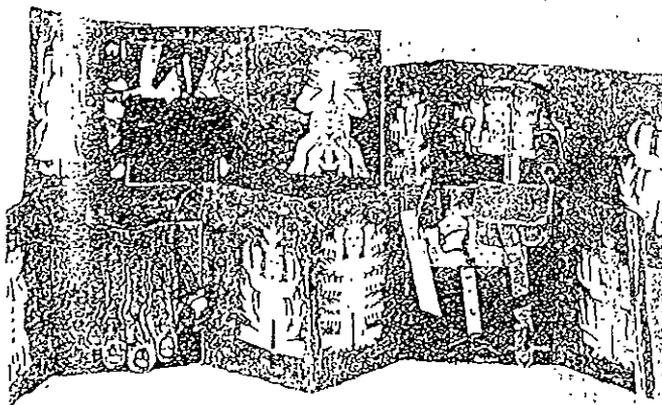
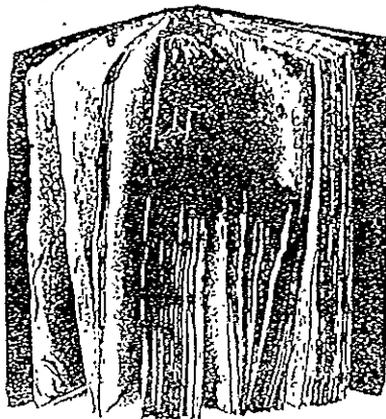


Fig. I3 Libro quemado, Marcos Kurticz. En Ediciones DE y EN artes visuales, 1992.

Fig. I4 Libro objeto en papel amate de Marcos Kurticz. En Ediciones DE y EN artes visuales, 1992.

I.3.I En los 90: Seminarios de Producción del Libro Alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la U.N.A.M.

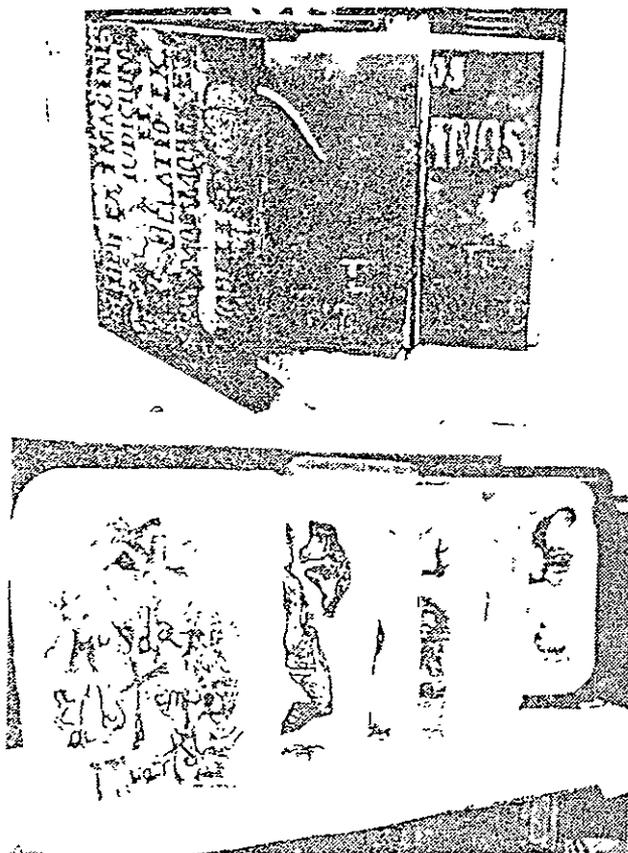
A partir de 1993 se creó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas el Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo, dirigido por los Maestros Daniel Manzano y Pedro Ascencio, ambos con una trascendente trayectoria artística y docente. En dicho seminario se le ofrece al estudiante la opción de titularse en la carrera que cursó en esta escuela, ingresando a éste estudiantes de la licenciatura en Artes Visuales principalmente.

Uno de los objetivos del seminario es la correcta aplicación de la teoría en la práctica y producción de libros alternativos. El alumno, en el transcurso del seminario, realiza una investigación acerca de los libros alternativos y sobre un tema en particular elegido por él, para articular después estas investigaciones en la fundamentación y creación de un libro alternativo, elaborado con los materiales y técnicas que vayan de acuerdo a las necesidades de su proyecto, aunque siempre con la mayor libertad posible.

A la fecha se han realizado cinco muestras con los libros producidos en los cinco seminarios correspondientes y este año se realizará la sexta. En estas exposiciones no sólo participan los alumnos sino también los maestros y otros invitados de la escuela con destacada trayectoria artística. La primera muestra fue "Al abismo del milenio" en el Museo Nacional de la Estampa en 1994; después "Páginas de imaginaria" en la Casa Universitaria del Libro en 1995; le siguió "Umbral del objetuario" en la galería Luis Nishizawa en 1996; la cuarta muestra fue "Para tí soy libro abierto" en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce en 1997; y por último "Los libre libros" en la Casa de la Primera Imprenta de América en 1998.

Hoy en día se han producido más de cien libros en estos semina-

rios y los resultados han sido muy variados y de muy buena calidad, perfilando al Seminario Taller de Producción del Libro Alternativo y a la Escuela Nacional de Artes Plásticas como uno de los lugares en donde se produce mayor cantidad de libre-libros de todo tipo (de artista, libros-objeto e híbridos) en nuestro país actualmente.



- Figs. 15 y 16 Libros de artista creados en el Seminario de Producción del Libro Alternativo (ENAP). Arriba el autor es Juan Carlos Trejo y abajo el Maestro Pedro Ascencio.

I.3.2 Opiniones de creadores de libros alternativos.

En el mes de abril de 1999 realizamos entrevistas a tres artistas visuales que se dedican a la creación de libros alternativos. Tuvi-
mos la oportunidad de platicar con Alfredo Rivera, profesor de di-
bujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas; con Juan Carlos
Trejo y con Armando Flora, quienes participaron en el seminario de
Producción del Libro Alternativo dirigido por el Maestro Daniel
Manzano en los años 1997 y 98. Lo que se comentó con ellos reafirmó
varios puntos de lo que se ha hablado en este capítulo.

En general, para los tres entrevistados, un libro alternativo se
centra en el desarrollo de la idea y es un medio de expresión artísti-
ca que va en contra de todo lo convencional. Según Juan Carlos
Trejo "es una vertiente no explotada del arte" y en lo personal,
creemos que tiene razón. La creación, así como el consumo de libros
alternativos se ha manejado dentro de un pequeño círculo de perso-
nas. Alfredo Rivera dice que este tipo de libros tuvo su auge en
México durante una época pero que no se le puede considerar como u-
na corriente artística de gran magnitud dentro de la historia del
arte de nuestro país. Actualmente la mayoría de los artistas que
manejan este tipo de expresión lo hacen de una manera esporádica.
El público en general, en su gran mayoría, aún desconoce la exis-
tencia de este tipo de libros. En abril de 1999 se expusieron li-
bros de artista de todo el mundo en homenaje Ulises Carrión, en la
Biblioteca México. A nuestro parecer la difusión que se hizo a es-
ta importante exposición fue muy poca, además surgieron algunos
contratiempos que obligaron a que ésta permaneciera cerrada por al-
gunos días; lo cual muestra lo que hay de cierto en las afirmacio-
nes de nuestros entrevistados. Los "otros libros" son un medio al-
ternativo que aun los mismos artistas visuales desconocen y por

lo tanto no lo explotan.

El crear un libro alternativo exige de una "reflexión acerca de los elementos estructurales del libro" nos dice Alfredo Rivera. Así mismo lo dicen Armando Flora y Juan Carlos Trejo, que piensan que la elaboración de este tipo de libros requiere de una planeación y reflexión muy detenida de todos los elementos y materiales que se utilizarán. En lo particular, quien escribe estas líneas, piensa que a diferencia de las disciplinas tradicionales de las artes visuales, como lo son la pintura y el grabado, la creación de un libro-libro goza de mucha libertad pero también es inevitable una planeación y fundamentación de lo que se va a hacer. Un libro alternativo puede ser muy lírico y espontáneo pero no tanto como una pintura abstracta que se pinta en unos instantes y con un par de gestos. Con esto no queremos decir que una pintura no tenga que ser reflexionada y planeada en su totalidad para poder ser, obviamente sabemos que las hay de este tipo, pero lo que afirmamos aquí es que un libro de artista tiene que tomar en cuenta otro tipo de preocupaciones que no se solucionan a la primera; su tipo de lectura, la utilización y modificación de los elementos estructurales del libro, el tipo de lenguaje a utilizar, etc. Por ejemplo, para Rivera la creación de un libro de artista se centra en el desarrollo de ideas en una secuencia, prima en él lo conceptual sobre lo narrativo.

Destacan los entrevistados el acercamiento físico del libro, que en este caso es el objeto artístico, con el espectador o lector. Este tipo de libros rompe la distancia que existe entre el público y el arte, además de la actitud pasiva de quien los consume. Buscan como alternativa un nuevo tipo de lectura del objeto artístico. También les interesa la elaboración artesanal de estos objetos y esto

los lleva a relacionarlos con los pre-libros que mencionamos en otro apartado.

La experiencia de realizar un primer libro alternativo fue del agrado de estos artistas. El seguir haciéndolos formará parte del resto de su producción artística. Es una alternativa que ofrece un nuevo modo de expresión y el cual se puede explotar infinitamente. Cuántas posibilidades de materializar una idea nos ofrece la creación de libros alternativos. Parece ser que quien se introduce por primera vez en la elaboración de este tipo de libros queda atrapado en la agradable necesidad de seguirlos haciendo, aunque sea esporádicamente.

En los comentarios de Juan Carlos Trejo y Armando Flora, egresados del seminario, observamos cierta similitud en las respuestas y conceptualizaciones en torno a este tema. Sus respuestas van muy de acuerdo a lo que se ha venido señalando a lo largo de este capítulo, lo cual demuestra la firme fundamentación teórica que se fomenta en dicho seminario. Los conocimientos adquiridos en el Taller de Producción del Libro Alternativo de la E.N.A.P. (por medio de la investigación) los dejó ante la absoluta libertad creativa en la elaboración de estos libros y no dudamos que a partir de su ingreso a este tipo de actividad, su producción y teorización artística hayan cambiado favorablemente.

En el caso de Alfredo Rivera, un trabajo y reflexión de más años en la producción de libre-libros, da como resultado unas respuestas más profundas acerca del tema, incluso hasta una forma personal de clasificar los libros de artista. A diferencia de la clasificación de los libros alternativos que hicimos en este capítulo, para Rivera todos los "otros libros" son libros de artista, entendiendo por libro de artista el que está totalmente planeado y manufacturado por su creador. De este tipo de libros vendrían como subgenero: los li-

bros-objeto, libros gráficos y libros alternativos. El libro-objeto va de acuerdo al concepto que manejamos en páginas anteriores; en el libro gráfico, según Rivera, "pondera la calidad gráfica en términos generales, es decir, que su discurso y valor está en la imagen"; el libro alternativo es para este artista "aquel que no necesita de las condiciones estructurales del libro para ser". Además existe el "libro como concepto," que no es un tipo de libro en sí, sino que forma parte de los libros de artista. El libro como concepto "alude a una condición del libro para ser" y como dijimos está en todos los libros de artista.

Con el libro como concepto advirtió Rivera un peligro dentro de este tipo de libros. Al mencionar el ejemplo de poder ver un árbol como libro por la simple conceptualización del artista (sus hojas como páginas, etc.) caemos en la posibilidad de que cualquier cosa sea un libro, y con esto vendría la confusión y superficialidad de las propuestas artísticas. Lo mismo observó Juan Carlos Trejo respecto al arte alternativo. Algunas veces se cae en los excesos y encontramos propuestas excesivamente subjetivas, otras veces demasiado superficiales y sin mucho valor artístico. Nosotros estamos de acuerdo con estos artistas, la alternatividad es válida, pero requiere de algo más que el crear por crear. Hacer un libro alternativo es un trabajo complejo y exige de una buena fundamentación que lo sostenga.

Las entrevistas realizadas a estos tres artistas, sirvieron para observar los puntos de vista de personas que han tenido la experiencia de la creación de este tipo de libros. Sus opiniones no son muy dispares entre sí, además reafirmaron todo lo que se dijo en este capítulo. Sus comentarios sirvieron para llevar a cabo una reflexión sobre los temas aquí tratados, y estas ideas y observaciones

hechas a partir de las entrevistas, son lo que se trató de registrar en este apartado.

Conclusión

A lo largo de este capítulo se mostró la importancia y la utilidad de los libros dentro de toda la historia de la humanidad. Vimos su evolución hasta convertirse en el libro tradicional que todos conocemos hoy en día. Sin embargo, observamos que en dicha evolución se perdieron muchos aspectos plásticos y visuales, convirtiendo al libro en un objeto con una forma esquemática y prácticamente invariable, independientemente del contenido de éste.

Remitiéndonos a los orígenes del libro, observamos las múltiples variantes tanto materiales como visuales de los llamados prelibros, destacando, a nuestro parecer, los códices precolombinos por su lenguaje pictográfico rico en simbolismos, colores y formas. En un códice ninguna hoja es igual a la anterior. Es una variante constante, en donde ritmo, composición, color y forma, entre otros elementos plásticos, conforman un objeto de expresión nétamente visual.

A raíz de la monotonía formal del libro convencional y con intervención en la producción de libros y revistas por artistas, surge el libro alternativo en la segunda mitad del siglo XX. Algunos son hechos por poetas y escritores con el fin de crear libros económicos y accesibles a todo tipo de público; otros son hechos por artistas visuales con preocupaciones artísticas y experimentales dentro de un nuevo modo de expresión material para ellos. Estos creadores rescatan al libro de la convencionalidad y los formalismos impuestos por el mercado y le dan un nuevo giro a la producción y consumo de éstos.

Dentro del campo de los libros alternativos se han creado todo tipo de libros no convencionales: extraños, raros, bellos y feos; en todo tipo de formas y contenidos. Los libros alternativos son

una posibilidad de expresión para el artista que ya está cansado de las disciplinas tradicionales (escultura, pintura, grabado) e incluso puede mezclar éstas con la creación de sus propios libros. Un libro alternativo ofrece al espectador una relación física e interactiva con la obra, rompe la barrera entre el objeto artístico (por lo regular intocable) y él. Desacraliza el arte y lo lleva lo más cerca posible del hombre común y corriente.

Producir y consumir un libro alternativo es toparse de frente con la libertad del proceso creativo y sus consecuencias. No hay límites, no hay reglas, todo es posible. Expresión auténtica del ser del artista que extiende un lazo comunicante a través de su libro, ante un espectador que no sabe qué va a encontrar al enfrentarse con el objeto que tiene ante sí. El artista que se expresa por medio de la creación de libros alternativos rompe con la tradición de la producción y consumo artísticos, sacando al espectador de su rutinario y predecible modo de ver el arte y la vida. El creador de libros alternativos le habla a los demás hombres por medio de objetos que están fuera de toda convencionalidad, mostrándoles hasta qué punto la rutinaria esquematización puede volver aburridos, homogéneos y monótonos a objetos tan importantes como los libros e inclusive al hombre mismo.

Notas

1. Fernando Zamora, Catálogo de la exposición "Los libre libros", 1998.
2. Raúl Renán, Los otros libros, 1988.
3. Todos los datos acerca de la historia del libro mencionados en este subcapítulo fueron tomados de Philip B. Meggs, Historia del diseño gráfico, 1991; excepto los que se señalan en el texto.
4. Raúl Renán, op. cit., p. 18.
5. Ibid., p. 19.
6. Ibidem.
7. Miguel León Portilla, Revista Arqueología Mexicana, p. 38.
8. Tsuen-Honia Tsien, De la escritura al libro, 1976, p. 57.
9. Ibid., p. 50.
10. Ibid., p. 49.
11. Raúl Renán, op. cit., p. 14.
12. Martha Wilson, Catálogo de "libros de artistas", 1982, p. 7.
13. Ibid., p. 9.
14. Ibid., p. 10.
15. Nos referimos aquí a la creación de libros, es decir, hacer un libro, que es muy distinto que escribir un texto. Notables reflexiones sobre esto encontramos en el libro de Ulises Carrión, El arte nuevo de hacer libros, 1988.
16. Raúl Renán, op. cit., p. 13.
17. "Hablar" en un sentido heideggeriano, donde el habla nos lleva hacia la poesía que está en todas las artes y que es a su vez, parte esencial del arte. Vid. Martin Heidegger, Arte y poesía, 1992.
18. Graciela Kartofel, Ediciones de y en artes visuales, 1992, p. 58.
19. Ibidem.
20. Ulises Carrión, op. cit., p. 3.
21. Vid., Ulises Carrión, op. cit., p. 5.

22. Martha Wilson, op. cit., p. II.
23. Ibid., p. I2.
24. Anne Moeglin-Delcroix, Livres Dartistes, 1985, p. 5.
25. Martha Wilson, op. cit., p. I6.
26. Vid. Anne Moeglin-Delcroix, op. cit. De este texto fueron tomadas las diferencias y características de los libros de artista, libros híbridos y libros-objeto.
27. Catherine Coleman, Catálogo "Libros de artistas", 1982, p.40.
28. Vid. Oswaldo López Chuhurra, Estética de los elementos plásticos, 1975, p. I3-20.
29. Ibid. p. I8.
30. De lo dicho aquí nos apoyamos en la filosofía de Martin Heidegger, de la cual hablaremos con más detalle y profundidad en el capítulo II. Además, influencia de esta filosofía se puede detectar claramente en la "teoría de la necesidad" de López Chuhurra, a la cual nos referimos constantemente en este apartado.
31. Cfr. Martin Heidegger, op. cit., p. 4I-68.
32. Ibid., p. 62-64.
33. Ulises Carrión, op. cit., p. I5.
34. Ibid., p. I5-I7.
35. Vid. Oswaldo López Chuhurra, op. cit., p. 6I-88.
36. Raúl Renán, op. cit., p. 33.
37. Ibid., p. 34-37.
38. Ibid., p. 36.
39. Ibid., p. I5.
40. Graciela Kartofel, op. cit., p. 73.
41. Silvia González de León, Revista. Proceso, p. IO.
42. Ibidem.
43. Ibidem.

II. "EL SER RELATIVAMENTE A LA MUERTE"

II.I. Martin Heidegger y el existencialismo

Es común que escuchemos mencionar que temas como la angustia y la muerte están relacionados con el existencialismo, pero ¿qué es el existencialismo?, ¿cuándo surgió? Antes que nada, debemos aclarar que el existencialismo es una doctrina filosófica y que es una de las corrientes de mayor influencia en el siglo XX. Tuvo su apogeo en los años 40 y 50 pero su precursor más antiguo es un pensador del siglo XIX, el teólogo protestante Soeren Kierkegaard. El fue quien acuñó el término existencialismo y aunque los filósofos lo utilizan de diferentes maneras, para Kierkegaard el significado es claro: "el existencialismo es un rechazar todo pensamiento puramente abstracto, un repudiar la filosofía puramente lógica o científica; es, en resumen, negarse a admitir el absolutismo de la razón."^I Afirma que la filosofía debe relacionarse con la vida y la experiencia propias de cada individuo, con la situación histórica en que se encuentre y que debe ser una forma de vida. Para él lo real es lo personal, pues lo que yo conozco no es el mundo externo como tal, sino mi propia experiencia.

En Kierkegaard, encontramos ya algunos elementos que caracterizarían al movimiento existencialista, como el interés por los fenómenos y cosas que la ciencia y la técnica no pueden explicar: ¿por qué estamos en el mundo? , ¿por qué existimos? Cuando nos hacemos este tipo de preguntas la ciencia no nos sirve de nada; tampoco cuando se trata de nuestra experiencia personal y concreta, de individuos.

Los existencialistas afirman que antes que la razón esté el existir, o dicho de otro modo, el aforismo de Descartes "Pienso, luego soy" es invertido a "Soy, luego pienso"², la existencia es el fenómeno central de esta filosofía, el punto de partida. Otro de los aportes del existencialismo es la integración de los sentimientos y estados de ánimo (como la angustia) al terreno de la filosofía. En suma, estos pensadores, al darse cuenta de que la razón tiene sus límites y de la despersonalización del individuo en el dominio de la técnica, optaron por revalorar al individuo y su experiencia personal, sus sentimientos y su finitud.

Al hacer objeto de reflexión la vida humana, el existencialismo habla de "vida y muerte, existencia banal y existencia auténtica, de dolor y angustia, de peligro y riesgo, de confianza y desesperación"³, y trata de esclarecer fundamentales temas filosóficos, como "la esencia de la vida humana, de la personalidad del hombre, de los avatares y valor de la existencia, del sentido de la muerte"⁴.

Los historiadores clasifican a los existencialistas ya sea por su lugar de origen⁵ o por su postura religiosa⁶, pero todos tienen un fondo común. Entre los que destacan podemos mencionar a los alemanes Heidegger y Jaspers, que enlazan su pensamiento con Kierkegaard, a los franceses Marcel y Sartre, y entre los existencialistas aislados a Buber.

En la filosofía existencialista prima la existencia sobre la esencia. De aquí parte el pensamiento de Kierkegaard, que en nuestro siglo retomaría Heidegger para llevarlo a niveles más profundos. Martin Heidegger es uno de los filósofos de mayor influencia, tanto en los filósofos existencialistas como en artistas y demás intelectuales. Hasta el mismo Sartre parte de Heidegger.

Todos los historiadores lo clasifican dentro del existencialismo y su nombre es imprescindible cuando se habla de este tema, pero Heidegger nunca aceptó que se le llamara existencialista. Se consideraba un fenomenólogo y afirmó que su filosofía siempre estuvo dentro del campo de la ontología, es decir, que su objetivo principal siempre giró en torno a la pregunta por el ser. Dijo que si se acercó al fenómeno de la existencia humana, fue porque el hombre es el único que puede preguntarse qué es el ser y por lo tanto, es el único que puede responder a esa pregunta. Si develamos el ser del ente que es el hombre, estaremos próximos a resolver la cuestión fundamental de la ontología. Sin embargo, la temática y postura de Heidegger caen dentro de lo que hoy conocemos comúnmente por existencialismo.

Martin Heidegger nació en Alemania en 1889. Vivió en Friburgo, misma ciudad donde laboró Husserl⁷, fenomenólogo de gran influencia en Heidegger. Algunos temas de Dilthey y Kierkegaard tratados desde la fenomenología de Husserl y las preguntas más originales tratadas por los presocráticos, así como las preocupaciones de nuestro tiempo, conformaron lo que sería la filosofía Heideggeriana. Sus textos vinieron a renovar la metafísica de nuestro siglo, marcando un antes y un después a partir de la publicación de Sein und Zeit (Ser y tiempo) en 1927.

Siempre ha sido atacado por bastantes críticas, pero su importancia es fundamental no sólo en la filosofía de este siglo, sino de toda la historia. Sus temas están perfectamente bien articulados unos con otros: "la existencia y el mundo, el tiempo y el espacio, el asombro, el extrañamiento, el temor, la angustia; el habla y el lenguaje, la verdad y la poesía, la totalizadora técnica y la 'noche del mundo', oscurecido por el 'desarraigo' del hombre

moderno, la identidad y la diferencia, ... la facticidad y la finitud y los carriles del nacimiento y de la muerte"⁸, todo esto analizado a partir de la existencia del hombre. Heidegger propone un nombre que denomine por su ser al hombre mismo, y lo llama Dasein que traducido literalmente significa "ser ahí", que es un estar y ser a la vez, es ser-en-el-mundo.

Heidegger siempre estuvo interesado por los temas ontológicos, en su juventud uno de sus libros de cabecera era uno de Brentano: Sobre los diversos sentidos del ente, según Aristóteles; estudió intensamente a Nietzsche y retomó temas de Kierkegaard como la angustia y el temor, además fue una autoridad sobre escolástica medieval.⁹ En El ser y el tiempo menciona que debemos ver a Kierkegaard como un pensador religioso y no como un ontólogo, pues analizó los problemas desde un punto de vista existencial, no existenciario.¹⁰

Heidegger sirvió a los nazis por espacio de diez meses, hecho que cualquier crítico nunca pasa por alto. No se le perdona que "su decisión resuelta consistió en marchar tras los jefes nazis".¹¹ En 1933 renunció a la rectoría de Friburgo y sufrió represalias después de la guerra. Se le devolvió su puesto años después, en 1950. Dio cursos y seminarios hasta su jubilación.¹²

Entre sus obras destacadas se encuentran: Qué es metafísica, Hölderlin o la esencia de la poesía, La teoría platónica de la verdad, En camino hacia el lenguaje y principalmente El ser y el tiempo. Murió en 1976 en Messkirch y ahora su filosofía es estudiada en todo el mundo.

Existe una gran cantidad de textos acerca de su obra, y encontramos también varios libros que hablan únicamente de El ser y

el tiempo como los de Gaos^{I3}, Dreyfus^{I4} y Escamilla^{I5}. Todos los libros que hablan del existencialismo lo mencionan en sus páginas. Sus críticos señalan sus contradicciones y carencias, sin embargo, a veces se contradicen entre sí. Por ejemplo: en el libro de Roubiczek El existencialismo^{I6} se afirma que la filosofía de Heidegger "se trata de una facticidad inténsamente personal; el individuo se enfrenta con el mundo a su manera y en solitario. Ya no se incluyen ni el mundo como algo objetivamente dado, ni las relaciones humanas."^{I7} En contradicción, en otro texto crítico de Jean Wahl^{I8} se afirma lo siguiente:

Cuán injusto es reprocharle [a Heidegger] el encerrarnos en nosotros mismos, si dice, por el contrario, que no hay sujeto sino frente a un objeto... En toda indagación filosófica está implicada la totalidad del mundo, ... de esta suerte vemos conjugarse sin cesar las ideas de individualidad y generalidad. Heidegger, efectivamente no habla tan sólo para un individuo. Describe la existencia humana en general."^{I9}

En cuanto a las relaciones humanas sólo basta con leer a Heidegger directamente para desmentir el comentario de Roubiczek,²⁰ o cualquier libro que exponga su pensamiento.

En conclusión, Heidegger es un filósofo de vital importancia para la humanidad. Podemos estar de acuerdo o no con su pensamiento, pero no debemos negar sus importantes aportes. Podemos leer a sus críticos, seguidores y analistas, pero nunca podrá compararse con la lectura directa de sus textos. Lo importante es crear nuestra propia interpretación, la más auténtica y propia.

La filosofía existencialista se relaciona directamente con el arte, pues los dos se centran en conocer y reflexionar sobre temas que la ciencia no siempre puede explicar. El existencialismo toca temas muy interesantes y fundamentales para cualquier ser humano, además de incluir los sentimientos y la personalidad de cada persona, es decir, que se centra primordialmente en la individualidad. Muchos de los temas que preocupan a Heidegger han sido tratados por artistas. Temas como la angustia, la muerte, el extrañamiento, aunque tal vez no con la misma profundidad o en el mismo sentido. En el siguiente apartado nos centraremos en la filosofía de Heidegger para dar una mejor idea de lo que hablamos aquí.

II.2. El ser y el tiempo

En 1927 fue publicado por primera vez El ser y el tiempo, libro con el que se dio a conocer Martin Heidegger y es considerado como su obra principal. Como dijimos anteriormente, es un texto muy estudiado. Fue traducido al español por José Gaos y se publicó por primera vez en México en el año de 1951. En las siguientes líneas trataremos de exponer brevemente el contenido de la primera sección de este libro, con el fin de crear un panorama introductorio para la comprensión del estudio ontológico de la muerte y la importancia que tiene ésta dentro de la filosofía de Heidegger.

El libro está dividido en dos partes. Pero sólo se realizó la primera, pues según Heidegger no fue posible la realización de la segunda parte por insuficiencia del lenguaje. En la parte publicada²¹, tenemos la introducción, que es un planteamiento del método fenomenológico que siguió para intentar resolver el planteamiento y la respuesta de la pregunta por el ser. Existe además una división en dos secciones: La primera es un análisis fundamental y preparatorio del "ser ahí"; y la segunda es la explicación y el estudio de la relación del "ser ahí" con la temporalidad.

+ + +

La ontología es una disciplina filosófica que trata del ser. El término ontología no surge hasta el siglo XVII, pero la pregunta ¿qué es lo ente?, se remonta hasta los griegos ("ente significa lo que es")²² y ocupó un lugar primordial entre estos filósofos. La respuesta que se dio a la pregunta provocó el abandono de la pregunta misma y toda nueva respuesta. Se creyó que el concepto de ser es indefinible y que además no era necesario de-

finirlo, pues no hay nada que no sea, todo es, por lo que resultaba perfectamente comprensible la idea del ser, pues todo mundo entiende: el pasto es verde, yo soy una persona honrada, etc. Como consecuencia los filósofos abandonaron la ontología y la pregunta por el ser, hasta desaparecer prácticamente de las disciplinas filosóficas.

Se debe volver a preguntar "¿qué es ser?", pues las respuestas anteriormente dadas no son claras y mucho menos satisfactorias. Además esta pregunta es la más fundamental de todas las preguntas. Es necesario volver a replantear la pregunta, estructurarla, pues no es una pregunta como cualquier otra.

El hombre es el único que posee una comprensión del ser, una comprensión no en el sentido intelectual, sino en un sentido más básico y decisivo. Nuestro ser consiste en tomar en nuestras propias manos, nuestro ser mismo para poder ser. Así el hombre comprende su ser "preontológicamente" y tiene que esforzarse para comprenderlo "ontológicamente", preguntandose "¿qué es ser?"

Heidegger hace una distinción que es importante aclarar para la comprensión del libro: "lo propio de los entes y los conceptos y términos relativos a ellos son 'ónticos'; lo propio del ser y los conceptos y términos relativos a él son 'ontológicos'. El ser mismo concebido en cuanto ser de un ente, es óntico; concebido en cuanto ser, aunque sea de un ente es ontológico."²³ "Existencial" y "existenciario" son términos de alguna manera paralelos a éstos, cuando Heidegger menciona existencial el término tiene relación con lo óntico y cuando menciona existenciario se relaciona con lo ontológico.

En el libro, Heidegger da al hombre un nombre que lo denomina por su ser: Dasein, que traducido literalmente al español se escribe "ser ahí" y es un infinitivo alemán que significa existir.²⁴ Así

expresa el miembro central de la constitución del ser del hombre, la existencia. El "ser ahí" es entre el hombre y la existencia, y su esencia. "La esencia del "ser ahí" está en su existencia."²⁵ Al "ser ahí" le es esencial "ser en el mundo" como condición de posibilidad de que, para él, se den entes "intramundanos", entre ellos los entes cuya forma de ser no es la del "ser ahí". El hombre lejos de estar encerrado en su cuerpo, sale al encuentro de un mundo que a su vez se abre hacia él, está "fuera de sí, salido de sí, más allá, ser-en-el-mundo. Delante de sí, ante sus posibilidades, el hombre está en el modo de la existencia."²⁶

El "ser ahí" siempre es en algún "modo de ser", hay dos modos de ser del "ser ahí" fundamentales: el modo de la "propiedad" y el modo de la "impropiedad". El "ser ahí" que es en el modo de la propiedad, es él mismo, es dueño de sí mismo, y se comprende a sí mismo en lo que es más peculiarmente. El "ser ahí" que es en el modo de la impropiedad, no es él mismo, es "uno" como los otros, es como los demás y los demás son como él, por lo que no es dueño de sí mismo. Pero también existe un modo en el que el "ser ahí" es "inmediata y regularmente", el término medio de la vida diaria, este es el modo de la "cotidianidad media". Dentro de este modo se da el "ser en el mundo", y éste nos da el punto de vista para comprender los modos de la "propiedad", la "impropiedad" y la "cotidianidad" o la indiferencia.

Dentro del mundo en el modo de la "cotidianidad" se dan entes intramundanos que no tienen la forma de ser del "ser ahí", y se dan como útiles que se manejan. Cuando el "ser ahí" maneja útiles lo llama "curarse de". Un útil es para algo, por lo que no se concibe aisladamente, siempre tiene relaciones o "referencias" que constituyen su ser mismo. El martillo es para martillar, pero martillar es para colgar el cuadro en la pared, colgar el cuadro

en la pared es para adornar la habitación y la habitación es para habitarla. Todos los útiles nos refieren a otros, por lo que los útiles nos refieren en suma al "mundo circundante" como un todo de útiles y a la naturaleza que también forma parte del mundo (la naturaleza también puede ser vista como un útil, por ejemplo: la montaña vista como cantera, el río como fuerza hidráulica, etc.). El "ser ahí" toma en cuenta la naturaleza para curarse de ésta, "un andén cubierto tiene en cuenta el mal tiempo; las instalaciones públicas de alumbrado, la oscuridad, es decir la específica alternación de la presencia y ausencia de la luz del día"²⁷, el "ser ahí" toma en cuenta la oscuridad y la lluvia y se cura de ellas.

El "conformarse" va del "ser ahí" al útil, es decir, el "ser ahí" se conforma con el útil y la "conformidad" es la conformidad del útil con que se conforma el "ser ahí", por lo que el "conformarse" es del "ser ahí" y la "conformidad" es del útil. Las referencias forman cadenas (como en el ejemplo del martillo) que van de un "curarse de" a otro "curarse de" y acaban en un término que no es ya ningún "curarse de" ni ningún "conformarse, sino el ser mismo de un "ser ahí". La habitación en la que colgamos un cuadro ya no nos lleva a ningún otro "curarse de", el "conformarse" con la habitación al curarse de habitarla es "por mor" de habitarla, de vivir, de existir en ella.²⁸

El "por mor" de un útil es el para de éste (el martillo para martillar), y el todo de referencias del "para" de un útil es la "significatividad". Las referencias se reducen a un significar, se agotan en él, "es el 'significarse' el 'ser ahí' a sí mismo su 'ser en el mundo'"²⁹, ser en el mundo es constituyente del "ser ahí". "El 'en' del 'ser en el mundo' resulta definido por lo pronto por las referencias de la 'significatividad' o por 'ésta'"³⁰.

Las señales y referencias pueden ser útiles naturales o artificiales, "las señales son anunciadoras, prospectivas o retrospectivas, indicadoras siempre de algo o de alguien. Van desde la huella y la reliquia, pasando por el documento, hasta testimonio y el símbolo."³¹ Heidegger menciona que en los museos se guardan testimonios de un "ser ahí" que ya no es y de su época desaparecida.

El "ser a la mano" es el ser mismo de los útiles, y es a su vez el conjunto de referencias del "para" de los útiles. Los útiles pueden llamarse también "entes a la mano" y "el 'ser a la mano' es lo que hace que sean los entes que son."³² Este ser a la mano de los útiles y el "curarse de" de la conformidad y del conformarse es decir, la significatividad, constituyen el ser mismo del mundo, que Heidegger llama "mundanidad". El mundo no es un ente a la mano, es un ente integrante del "ser en el mundo" del "ser ahí", es un existencial, por lo que es ontológico y no óptico como un útil. El "ser ahí" no puede ser sin el mundo, o mejor dicho sin ser en el mundo, por lo tanto, el mundo y el "ser en el mundo" son partes constitutivas del "ser ahí".

El "ser ahí" y su significatividad o mundanidad es la condición para que puedan darse los útiles como entes intramundanos, sin el "ser ahí" no podrían existir los útiles como el martillo. El "ser ahí", al ser inmediatamente, es en el mundo y le es inherente "curarse de" los entes intramundanos que no tienen su forma de ser, sino la del "ser a la mano".

Al "ser a la mano" le es inherente una espacialidad, ésta no es la espacialidad del espacio objetivo, la espacialidad de los útiles tiene por condición una espacialidad del "ser ahí". Las referencias de un todo de útiles y de un "curarse de" también implican una cierta espacialidad, "El sitio de un útil tiene por condición

de posibilidad el todo de 'sitios' del todo de útiles a que lo refiere",³³ a su vez el todo de sitios del todo de útiles tiene "a priori" un "paraje". Unos espacios están en otros y por eso decimos que "el cuarto está en la casa, la casa en la ciudad, la ciudad en el país y el planeta en el espacio cósmico."³⁴ De esta manera observamos una vez más que un útil nos refiere a otros y a una totalidad.

Los parajes y los sitios no son lugares geográficamente determinables, son una conformidad espacial de los útiles determinada por el conformarse con éstos al curarse de ellos de un modo u otro. Por ejemplo: el colgar el cuadro en la pared donde no le dé el sol, es darle al útil un sitio.

El todo de sitios de los útiles sobre el fondo de los parajes, constituye lo "circundante" de estos entes, y la espacialidad de los útiles se la da el "ser en el mundo" del "ser ahí" a éstos. "El curarse de un ente intracircummundano entraña un 'desalejamiento' en alguna dirección dentro de un paraje, del ente 'de' que se 'cure'."³⁵ Este des-alejamiento no es un acercar los útiles objetivamente, materialmente, es un desalejamiento en un sentido existencial, es el curarse de un ente intramundano y hacerlo presente en el primer término de nuestro interés, es destacarlo de todo lo demás; por lo que no son distancias que se puedan medir matemáticamente, son distancias que el "ser ahí" mide a ojo, por ejemplo: decir que un pueblo está a media hora de distancia. Al ver un cuadro con los lentes puestos está más cercano el cuadro que los lentes mismos, pues aunque objetivamente están más cerca de nosotros, es primero el cuadro que los lentes. Tenemos objetos tan cerca y cotidianamente que ya no los percibimos, cuando caminamos por la calle (nuestro útil para andar), la tenemos más alejada que la persona que tenemos enfrente, a trein-

ta pasos. El "ser ahí" nunca podrá evitar la lejanía. Por más que desaleje un útil, siempre habrá una mínima lejanía entre él y el útil. El "ser ahí" "es 'en' el mundo en el sentido de ser conformándose 'con' los útiles al curarse de ellos, 'desalejándolos' en una 'dirección'." ³⁶

El "ser en el mundo" es un darse de útiles cuya forma de ser no es la del "ser ahí" y un darse de entes intramundanos cuya forma de ser es la del "ser ahí" o "ser ahí con". Los útiles nos refieren a los otros "seres ahí", por ejemplo: el libro de, un carro estacionado refiere a. Este "ser en el mundo" esencial al "ser ahí", significa que también le es esencial un "ser con", ser con los otros, hasta en la soledad se "es con", pues el "ser solo" es un modo deficiente del "ser con".

Así como se presentó el "curarse de" los útiles, ahora se presenta el "procurar por" los otros, y de este "procurar por" son modos de ser: "el ser uno 'para' otro, uno con 'contra otro', uno 'sin' otro, el 'pasar de largo' uno 'junto a otro', el no 'importarle nada' uno a otro" ³⁷

El "ser ahí" no es inmediatamente en el modo de ser de la propiedad, no es un yo mismo diferente a los otros, sino como "uno" de éstos. El "uno" es quien es en el mundo en el modo de la cotidianidad, el "ser con" es "ser uno con otro". El "uno" es un existencial. ³⁸

El "ser uno con otro" nos muestra 'como el "uno" está sometido al señorío de los otros, por lo que "disfrutamos y gozamos como se goza, leemos, vemos y juzgamos de literatura y arte como se ve y juzga". ³⁹ Este ser uno con otro tiende a la "medianía", la mediocridad y el aplanamiento del "ser ahí" y éstos a su vez constituyen la "publicidad". La "publicidad" regula toda interpretación del

mundo y del "ser ahí" y es la que tiene siempre en todo la razón, lo oscurece todo y nos brinda siempre lo que encubre por lo sabido y accesible a todos.

El "uno" es todos en general y nadie en particular, es en y por todas partes y le quita la responsabilidad al "ser ahí" de su ser propio, perdiéndolo en el anonimato y la colectividad. El "uno" sale al encuentro del "ser ahí" y lo descarga de su ser auténtico, con el uno "todos son el otro y ninguno él mismo".⁴⁰ Por último, la distanciaci3n, el término medio, el aplanamiento, la publicidad y el descargar del ser, que son la sustancialidad del "uno", nos llevan al modo de ser impropio.

Ahora ya sabemos qué es el mundo en que el "ser ahí" es y también sabemos que el "uno" es en el mundo en el modo de la cotidianidad impropia. Pero sabemos muy poco de cómo es en el mundo el "ser ahí", por lo que es necesario seguir adelante.

El "ahí" del "ser ahí" no se refiere a un lugar en el espacio en donde está su cuerpo. El "ahí" del "ser ahí" es su abrirse mismo, su abrirse al mundo, es donde su ser se abre al mundo y sale al encuentro de los entes que lo integran. El abrir es la verdad, es des-velar, descubrir. Hay dos "existenciarios fundamentales que constituyen el ser del 'ahí',... el 'encontrarse' y el 'comprender'".⁴¹

Los hombres siempre nos hallamos en un estado de ánimo, en todo momento. El sentimiento nos hace sentir el hecho de que existimos, de que somos arrojados al existir. Este estado de ánimo nos hace preguntarnos de dónde somos arrojados al mundo y hacia dónde se nos arroja, ¿cuál es el sentido de nuestra existencia?, y estos enigmas nos hacen huir ante el ser. Este sentimiento es el "encontrarse". Este término tiene un doble sentido, el de encontrarse en el espacio y el de encontrarse bien o mal. Las expresiones

encontrarse y sentirse alegre o triste son equivalentes. "El sentimiento abre como le va a uno, y a uno le va, radicalmente como a quien su ser le va éste"⁴²; y al hecho de ser arrojados en el ser, se le conoce como "estado de yecto".

El "encontrarse" cae sobre el "ser ahí" en el momento en que está más ocupado en otras cosas, irreflexivamente. Emerge del "ser ahí" mismo y le descubre los entes intramundanos que pueden afectarlo, como lo amenazador y lo temible; pero en cuanto siente el "estado de yecto" se desvía de él lo más pronto posible.

Lo que al "ser ahí" le va es su "ser en el mundo". El "ser ahí" sabe existir, puede existir, y este "poder ser" es el "comprender". El "ser ahí" es "ser posible, 'posibilidad,' que se despliega en las diversas posibilidades de la vida de cada hombre".⁴³ Siendo el "ser ahí" su posibilidad y posibilidades a cada instante, descubre los entes intramundanos como utilizables o inutilizables, servibles o inservibles.

El "ser ahí" es el ente que puede decir que su ser es suyo, que le pertenece, y se encuentra con la posibilidad de ser él mismo o no. Para elegir entre estas posibilidades elige activamente, por lo que el "ser ahí" elige siendo, existiendo. En el "comprender", siendo posibilidad y nuestras posibilidades, somos arrojándonos hacia adelante, nos pro-yectamos, de tal manera que, el ser posibilidad es "proyección". Somos siempre en una u otra posibilidad, siempre estamos entre posibilidades, ya sea en el modo propio o impropio del ser y siendo o existiendo somos posibilidad.

El habla es anterior al lenguaje. Es la condición de posibilidad del lenguaje, y el lenguaje es una forma de ser del habla. La significatividad del mundo le habla al "ser ahí", las cosas le van diciendo lo que son y articulan el sentido del "comprender", así el habla es primero que el lenguaje.⁴⁴ Oímos ruidos y sonidos que

tienen significación antes de que se articule el lenguaje, un cielo nublado nos habla; y entendemos su significado también antes de que el lenguaje sea.

En el habla hay algo de lo que se habla, lo hablado o la comunicación del "ser ahí" que habla a los otros y el expresarse del "ser ahí".

En otras palabras, el ser en del "ser en el mundo" no es en el sentido de estar dentro espacialmente, sino " 'encontrarse' 'comprendiendo' o 'comprender' encontrándose, en la articulación significativa del sentido que es el habla".⁴⁵

El habla es una coparticipación del "ser ahí" y aquello de lo que se habla. Pero independientemente de esta relación, se suma un ser en relación con lo hablado y repite lo que uno oye decir, así lo hablado se convierte en "habladurías". Las habladurías son una simulación en la que el "ser ahí" parece comprenderlo todo, pero no es así, pues se ha perdido la primera relación, la relación con aquello de lo que se habla. El "ser ahí" que se pierde en las habladurías pasa al modo de ser impropio. Las habladurías encubren a los entes intramundanos y cierran el "ser en el mundo", desligando al "ser ahí" del deber de comprender auténticamente. Entonces el "ser ahí" cesa de curarse de útiles y el ver en torno queda libre para poder ver por ver, ver sin comprender las cosas y así cae en lo que se llama la "avidez de novedades".

La "avidez de novedades" se caracteriza por no demorarse en lo que se ve, por la disipación de posibilidades siempre nuevas y por una falta de paradero que deja el ser en en todas partes y en ninguna.

Las "habladurías" que simulan comprenderlo todo y la "avidez de novedades" que aparentemente todo lo ve, le dan el "ser ahí" la impresión de que vive auténticamente, con plenitud, y llega el

Momento en que no puede distinguir entre lo que ve y comprende auténticamente y lo inauténtico de las "habladurías" y la "avidez de novedades", creándose así una ambigüedad que lleva al "ser ahí" al desarraigo total.

Esta ambigüedad se extiende por el mundo, al "ser uno con otro" y al ser del "ser ahí" en relación consigo mismo. Todos saben y dicen no sólo lo que es, sino lo que debe ser. Todos han sospechado de antemano lo que los demás sospechan, se sospecha por sospechar y se culmina con habladurías como: eso también pudiera haberlo hecho yo, pues ya lo había sospechado.⁴⁵ Así se vive demasiado rápido y todo lo que se hace siempre llega demasiado tarde, pues las habladurías y la avidez de novedades ya lo conocían o lo habían visto, ya lo sospechaban. El ser "uno con otro" se vuelve "uno contra otro".

Habladurías, avidez de novedades y ambigüedad integran una unidad que permite comprender la forma de ser de la cotidianidad. El "uno" integrado por éstas acosa y absorbe al "ser ahí" produciendo una "caída" de sí, una caída que va de su ser mismo a su no ser él mismo propiamente. El "ser ahí" cae en un extrañamiento que lo arroja al modo de ser impropio, donde es lo que no es, en el modo de la cotidianidad impropia. Sin embargo este derrumbamiento del ser pasa desapercibido y oculto por el "uno", "que lo hace pasar por vida ascendente y plenitud de vida."⁴⁷

La angustia es un encontrarse comprensor que abre la estructura del "ser en el mundo". Esta se confunde con el temor pero no es lo mismo. La angustia y el temor entrañan una fuga a algo, al igual que la "caída" que es una fuga del "ser ahí" ante el poder ser sí mismo propiamente, pero a lo que huyen estos dos es algo muy distinto.

Lo que atemoriza es siempre un ente intramundano y amenazador. Amenaza desde un paraje y cada vez se desaleja más, pero hay la posibilidad de que se quede en el camino o que se siga de largo (este desalejar no es necesariamente material en el espacio, se acerca en el sentido del interés vital). En cambio el que se angustia no sabe de qué se angustia y cuando pasa ésta, se da cuenta de que se había angustiado de nada. Para el "ser ahí" en el modo de la cotidianidad la angustia no es nada determinado, pero es ahí, y sin embargo en ninguna parte. Esto quiere decir que lo que angustia no es ningún ente intramundano. En la angustia no se sabe qué hacer, es más, ni siquiera se quiere hacer nada, se pierde toda significación del procurarse, del conformarse, de todo. La pérdida de toda significación abre el mundo como mundo o en su mundianidad.

Lo que angustia al "ser ahí" es el por qué puede haber entes intramundanos, por qué existe él. El "ser ahí" se angustia siempre y únicamente por su "ser en el mundo", por su ser mismo, por él mismo. ¿Cómo es que pueden ser los entes intramundanos?, ¿cómo es que puedo ser yo? Esto es lo que angustia al hombre.

Aquello ante lo que huye la caída y la angustia es lo mismo, pero la relación con ello es opuesta en cada uno. La angustia abre el "ser en el mundo" en el modo de la inhospitalidad, sin ésta el "ser en el mundo" tenía el sentido de habitar. La inhospitalidad es ante lo que huye la caída, esta no huye de los entes intramundanos sino hacia ellos, huye hacia el "uno" que es donde se siente seguro. Lo que la caída cierra la angustia lo abre, surge en las situaciones más inesperadas, lo que revela la angustia siempre está latente en el interior del "ser ahí".

Se siente la angustia por el "ser ahí" en cuanto poder "ser en el

mundo" sí mismo. El poder ser implica proyección, lo que quiere decir que el "ser ahí" es siendo más allá de sí, es decir, siendo un pre-ser-se.

Para Heidegger la formula que describe la unidad del "ser en el mundo" es: "el 'ser ahí' es 'ser en el mundo' como un pre-ser-se-ya-en(el mundo)-cabe(el mundo)"⁴⁸, y describe el ser mismo del "ser ahí". A este ser le viene bien el nombre de cura, pero en el sentido existenciario y ontológico rigurosamente, no en el sentido óntico, existencial: cuidado, solicitud, etc.⁴⁹

Respondiendo a la primera parte de la pregunta constitutiva de la ontología fundamental: ¿cuál es el ser del "ser ahí"? Concluimos entonces que es la cura, y lo que la ha abierto es la angustia.

+ + +

Aquí concluye la primera sección que es el análisis del ser del hombre. En la segunda sección se analiza el sentido de este ser. No podrá negar el lector que se trata de una filosofía interesante, pues trata temas fundamentales para el hombre. Cómo somos, nuestra relación con los objetos (útiles), nuestra relación con el mundo y la naturaleza, y más aún, el por qué estamos arrojados a la existencia, son cuestiones que nos invitan a la reflexión. El modo de ser inauténtico es algo que en cuanto leemos este texto se nos hace evidente. Pero, ¿acaso siempre nos preguntamos por lo que decimos y hacemos auténticamente? ¿Qué es lo que surge del fondo de nuestro verdadero ser, como individuos? ¿Cuántas personas hemos visto que viven en el modo de ser impropio sin darse cuenta? Viven con una gran satisfacción por sus logros materiales y superficiales, creyendo que el verdadero fin de la existencia es la acumulación de capital y el comportarse como la sociedad nos dice que

es correcto. Ahora se nos presenta otra cuestión: ¿cómo debe ser el ser que es propiamente? Además, ¿cómo puedo llegar al modo de ser propio? Las respuestas las veremos en el siguiente subcapítulo.

A continuación nos tomamos la libertad de ilustrar algunos de los temas de los que se habló aquí con imágenes que, desde el punto de vista de quien escribe estas líneas, se relacionan de alguna manera con esta filosofía. Tal vez los artistas visuales creadores de las imágenes que a continuación mostramos no vean los temas en el mismo sentido o con la misma profundidad de Heidegger, pero creemos que los acompañan bien.

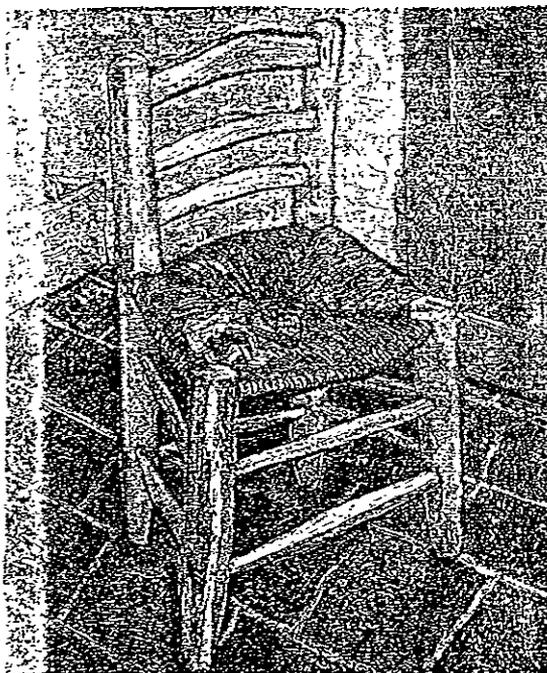


Fig. 17 Los útiles nos refieren a los otros "seres ahí", por ejemplo la silla de van Gogh. En Van Gogh, 1990.



Fig. 18 "Ser en el mundo" curándose del hambre. Los comedores de patatas, en Van Gogh, 1990.

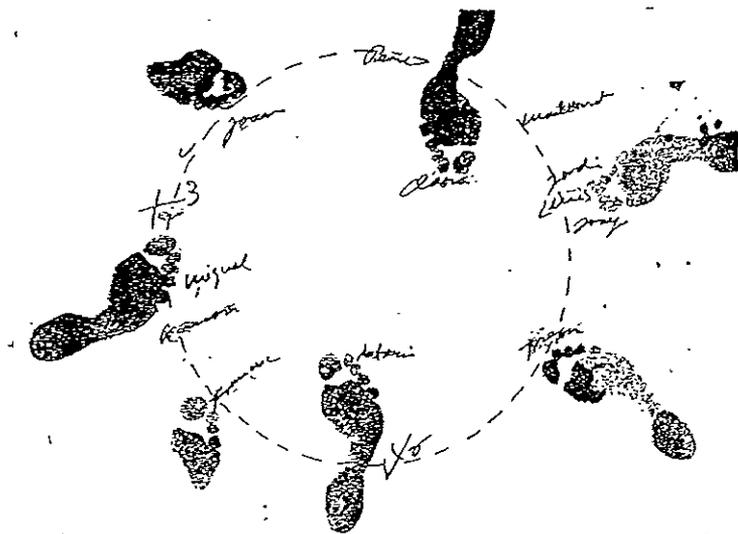


Fig. 19 Heidegger nos dice que los museos guardan testimonios de un "ser ahí" que ya no es y de su época desaparecida. Lámina 2 de la Suite Catalana, en el catálogo de la exposición Antoni Tàpies, 1991.

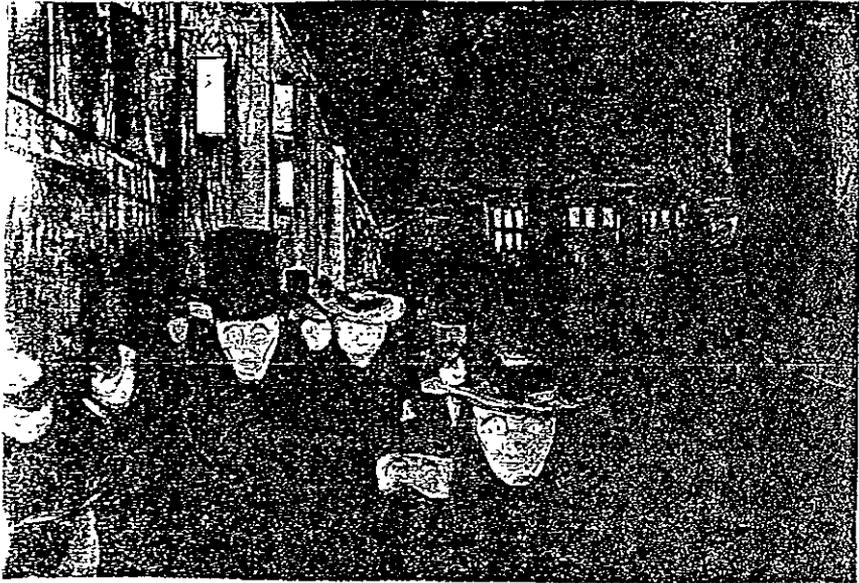


Fig. 20 El uno es todos en general y nadie en particular. Con el uno todos son el otro y ninguno él mismo. "Atardecer en el paseo Karl Johann", en Edvard Munch, 1990.

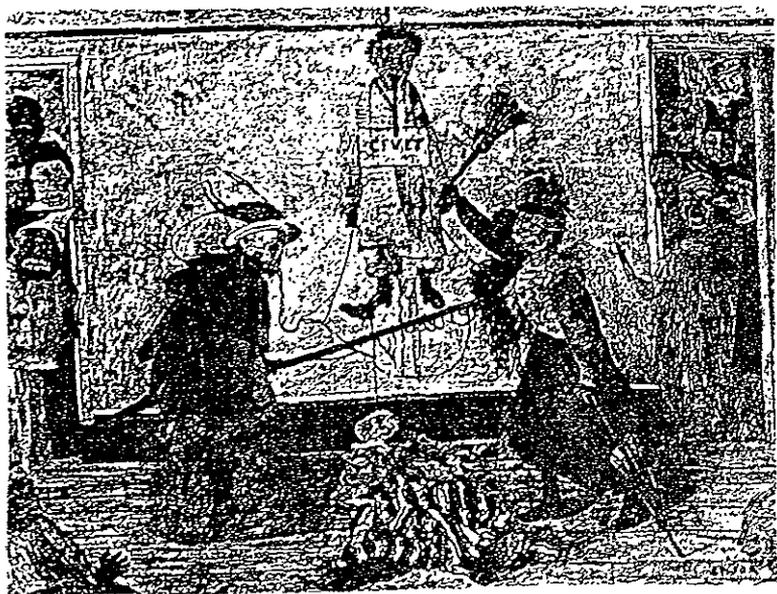


Fig. 2I El "ser ahí" que es absorbido por el uno sufre una caída al modo de ser impropio, en donde es lo que no es. El "ser uno con otro" se vuelve "uno contra otro". "Enmascarados peleándose por un ahorcado", James Ensor, en Expresionismo, 1991.



Fig. 22 En la angustia no se sabe qué hacer, es más, ni siquiera se quiere hacer nada, se pierde toda significación. "Autorretrato," en Francis Bacon, 1987.

II.3. "El ser relativamente a la muerte"

En el apartado anterior expusimos el modo de ser impropio del "ser ahí". A continuación hablaremos de cómo la interpretación ontológica de la muerte nos puede llevar al ser auténtico en el modo de la propiedad. De lo que se habla aquí y específicamente del primer capítulo de la segunda sección de El ser y el tiempo titulado: El posible "ser total" del "ser ahí" y el "ser relativamente a la muerte"⁵⁰, dan como resultado el contenido de los dibujos que conforman el libro alternativo que acompaña a esta investigación.

El "ser ahí" mientras existe, aún no es lo que será, le falta algo, y en ésto está implicada su muerte, es decir, su fin. Cuando el "ser ahí" es todo lo que no era, cuando fina, inmediatamente deja de "ser en el mundo", deja de ser. Si con la muerte obtiene la "totalidad", en lugar de obtener una ganancia obtiene una pérdida, la pérdida de la existencia.

Mientras no muere o aún muriendo no puede comprender su totalidad de ser en el mundo. Como una salida tiene la comprensión de la muerte de los otros. Así podría comprender la totalidad del "ser en el mundo", pero comprender la muerte ajena no equivale en absoluto a comprender la muerte propia. Un "ser ahí" puede sustituir a otro en el curarse de objetos o en el procurar por, pero nadie puede sustituir a otro en su muerte misma. Esto quiere decir que "no experimentamos en su genuino sentido el morir de los otros, sino que a lo sumo nos limitamos a asistir a él."⁵¹ Así que por este medio no podemos comprender la muerte propia de cada "ser ahí" en particular.

El "ser ahí" no fina como los entes intramundanos que no tie-

nen su forma de ser. Por ejemplo: cuando se debe y se paga una suma de dinero a plazos, pago a pago se suma el dinero hasta que llega a la cantidad total, cuando fin la suma es (a la mano) totalmente. En la vida del "ser ahí" no se suma lo vivido como una cantidad hasta que suma su muerte. Cuando madura un fruto y fina la maduración, el fruto es en su plenitud, pero cuando el "ser en el mundo" fina, el "ser ahí" puede estar lejos aún (en una muerte prematura) o después de ser en su plenitud. El "ser en el mundo" no puede finar así porque no es a la mano ni es objeto. Por esta razón no puede finar ni como suma de dinero, ni como fruto, ni como cualquier otro ente que no sea como el "ser ahí".

Es necesario además, hacer una delimitación del estudio ontológico de la muerte. Aquí no interesa el fenómeno desde un punto de vista biológico, tampoco teológico; no nos interesa la cuestión de si el "ser ahí" es posible después de la muerte, también caen fuera del análisis existencial las cuestiones de cómo y cuándo vino la muerte y si es un mal o un castigo impuesto al hombre. El análisis ontológico-existencial es antes que todas estas cuestiones y se limita a ver la muerte como el "puro desaparecer, pero también por respecto a un 'sólo finalizar' y finalmente por respecto a un 'vivir' el dejar de vivir."⁵²

El "ser ahí" no es en relación con la muerte al dejar de vivir, es en relación con ella desde que vive. En el momento en que es arrojado a la existencia es también arrojado a su posibilidad de morir. Ser en el mundo es ser en relación con la muerte, ser en relación con el fin, es "ser relativamente a la muerte".

La muerte es su posibilidad de no ser ahí más, es la posibilidad de la imposibilidad, del dejar de existir. El ser relativamente al fin es ser relativo a la "posibilidad más peculiar, irreferente e

irrebasable" del "ser ahí". Esta es la posibilidad que no puede rebasar, ir más allá de ella; es la más peculiar porque sólo le pertenece a él en cada caso, y es la más irreferente porque singulariza al "ser ahí". La muerte como posibilidad hace posible el "comprender el "ser en el mundo" en su totalidad por el lado del fin. El ser para la muerte es la condición de posibilidad de la existencia.

El "ser ahí" no tiene la muerte como posibilidad accidental, es ya desde que es, arrojado a ella. Existe arrojado a la muerte inmediatamente en el modo de ser de la cotidianidad, en la "caída". El "ser ahí" perdido en el "uno" y las habladorías comprende la muerte en el modo de ser impropio.

El "uno" comprende la muerte encubriéndola con la habladoría: "al fin y al cabo también uno morirá, pero por lo pronto no le toca a uno."⁵³ Como el uno no es nadie y el aún no le quita la posibilidad de ser posible a cada instante, el "ser ahí" se cierra a esta posibilidad. Se le dice al moribundo que no morirá, que seguirá vi- viendo, se le ayuda a cerrar aún más su posibilidad más extrema de la existencia. El público o la "publicidad" ve incluso un tema del que es inconveniente hablar y le quita a la muerte la certidumbre y la indeterminación de ésta. El "ser ahí" se "cura" (cuida) de tranquilizarse y se quita la angustia que le causa la muerte.

En el "uno" el "ser ahí" huye a lo inminente de su muerte, cierra lo que la angustia abre: su inexorable fin y la inhospitalidad del mundo. Evita pensar en la muerte perdiéndose en la colectividad de la cotidianidad, donde se siente seguro curándose de lo inmediato para no estar inactivo y evadir así, la angustia ante la muerte.

El "ser ahí" es "relativamente a la muerte" aun en su modo impropio, pues evadiéndola está en relación con ella. Pero si existe un "ser relativamente a la muerte impropio" también existe la posibi-

lidad de un "ser relativamente a la muerte propio".

La posibilidad de morir no es como las demás posibilidades, por que morir no es ningún ente a la mano, ni ningún objeto para curarse de él. Ser en relación con una posibilidad es esperar algo posible, es esencialmente esperar su realización, se introduce lo posible por vía de la espera. El dejar de vivir hace imposible el "ser relativamente a la muerte". Ser en relación con la muerte propiamente es un correr al encuentro de ella, abriéndola como "la posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable del 'ser ahí'".⁵⁴ Es el proceso mismo de la vida como posibilidad de que ésta, deje de ser.

El correr al encuentro de la posibilidad más irreferente quiere decir que el "ser ahí" es él mismo propiamente. Estar abierto a su posibilidad más peculiar, la que le pertenece únicamente a él y que es su muerte misma. Lo sustrae del "uno", adquiere existencia propia y este poder ser le muestra hasta qué punto está caído en la impropiedad. El "procurar por" y "curarse de" proyectándose su posibilidad más peculiar y no la del "uno", lo hace ser en sí mismo y por sí mismo. Correr al encuentro de la posibilidad más irrebasable es no huir de ésta (como en el modo impropio), sino librarse a ella, evitando todo aferramiento inútil a la existencia. Librarse a esta posibilidad evita perderse en las posibilidades que se le adelantán, haciendo comprender y elegir propiamente las posibilidades determinadas desde el fin. Evita incluir en sus posibilidades las ajenas que lo rebasan y lo desatienden de la suya más peculiar. Como posibilidad irrebasable, abre todas las antepuestas a ella. Es la posibilidad de tomar por anticipado al "ser ahí" en su totalidad o de existir como un "poder ser total".⁵⁵

En cuanto al cuándo de la muerte, es una amenaza constante que surge de su "ahí" mismo y el encontrarse capaz de mantener paten-

te la amenaza es la angustia. En ésta, se encuentra ante la nada posible de imposibilidad de su existencia.

El "ser relativamente a la muerte propio" que es la vida desde su nacimiento, significa que no uno sino yo vivo, esto es, puedo finar como el mortal que soy, voy curándome de lo que sea y procurando por quien sea; aunque lo angustiosamente cierto es que voy proyectándome sobre mi muerte, sin certeza alguna de cuándo no me proyectaré ya más. La muerte es el final.⁵⁶

La propiedad la atestigua el fenómeno llamado "la voz de la conciencia", ésta invoca al "ser ahí" que se encuentra caído en el "uno" y lo atrae al modo de ser propio. La voz de la conciencia surge del mismo ser del "ser ahí" y así el hombre que escucha esta invocación llega al "estado de resuelto" que lo mantiene en la autenticidad. De tal manera que "yo no seré mi propia autenticidad a menos que, por el influjo de la conciencia..., me lance hacia la muerte, con decisión-resuelta..., como hacia mi posibilidad más propia. En este momento me develo a mí mismo en la autenticidad y también elevo a los demás conmigo hacia lo auténtico."⁵⁷

Aquí concluye nuestra exposición. Se mostró cómo el "ser en el mundo" es regularmente en el modo de la impropiedad, pero a partir de abrírnos hacia nuestra posibilidad más propia que es la muerte, seremos auténticos y viviremos propiamente, sin aferrarnos inútilmente a la existencia y eligiendo nuestras posibilidades de una manera propia.

Se hizo la observación de que desde el momento en que nacemos estamos ante la posibilidad de morir. Esta posibilidad nos acompaña siempre durante toda nuestra existencia. Algunas veces olvidamos ésto o evitamos pensar en ello, pero es la realidad. Si tenemos presente nuestra muerte y su posibilidad de hacerse real en cualquier momento podemos elegir y determinar auténticamente nuestras

otras posibilidades, cómo utilizar nuestro tiempo y las actividades que queremos realizar. Saber que podemos morir ahora mismo nos obliga a gozar con más intensidad la vida, nuestra vida. A tomar en nuestras manos la responsabilidad de nuestra propia existencia.



Fig. 23 "Gran fandango y francachela de todas las calaveras". EN Posada, 1978.

Conclusión

A todo libro le es inherente un contenido. En este capítulo tratamos de fundamentar y aclarar el contenido de nuestro libro alternativo, el cual se verá con más atención en el siguiente capítulo. La temática es la muerte en El ser y el tiempo de Heidegger. Para poder hablar de la muerte en la filosofía de Heidegger fue necesario exponer otros temas que están relacionados con nuestro tema, con el fin de facilitarle una mejor comprensión al lector de esta tesis.

Como ya se vió, todos los temas que conforman El ser y el tiempo están íntimamente relacionados unos con otros. En este capítulo dejamos fuera algunos temas importantes, como la temporalidad y la historicidad, pues los límites de nuestra investigación no nos permitieron seguir más adelante. Sin embargo, se recomienda al lector interesado que lea El ser y el tiempo en su totalidad para obtener mayor profundidad en los temas aquí expuestos.

Si a partir de esta lectura analizamos el modo de ser impropio o inauténtico del hombre en la cotidianidad, nos damos cuenta de que hay mucho de verdadero en la filosofía de Heidegger. Inclusive en una reflexión más profunda podemos ver qué tan inauténticos somos nosotros mismos, personalmente. ¿Hasta qué punto repetimos lo que oímos sin conocer realmente de lo que hablamos?, ¿cuáles son nuestras ideas y decisiones propias y cuáles nos son impuestas por los demás?, ¿por qué evitamos estar inactivos por un momento y reflexionar sobre el origen y sentido de nuestro "ser en el mundo"?, ¿por qué pensamos que a nosotros no nos toca morir aún?, y concretamente en cada caso: auténticamente, ¿quién soy yo?

Por otra parte, nuestra existencia fáctica en el mundo nos lleva inevitablemente a relacionarnos con los entes que lo conforman.

Heidegger nos invita a reflexionar sobre la significatividad de los objetos, y nos muestra que por el hábito de la cotidianidad ya no le prestamos atención a algunos de ellos. Es más, los vemos pero ya no nos preguntamos por sus diversos significados y referencias, nos quedamos en la apariencia de las cosas y olvidamos su ser mismo.

Al reflexionar sobre nuestra existencia nos topamos de frente con el fin de ésta, es decir con la muerte. Los mexicanos, desde que nacemos, estamos en una relación muy peculiar con ésta. Por tradición histórica, desde nuestros antepasados prehispánicos, la muerte siempre ha estado muy relacionada con el ser del mexicano; y esta relación con la muerte es inherente a la formación cultural de cualquiera de nosotros. Año con año, desde niños, ofrecemos culto a nuestros muertos un día del año en especial, y se nos inculca una relación de humor y sarcasmo ante la muerte. Jugamos con nuestra muerte y con la de los demás, teniendo presente casi todo el tiempo nuestro inminente fin. Martin Heidegger le da a la muerte una importancia fundamental y la lleva a una reflexión filosófica que le da sentido a su pensamiento. Al encontrarse el autor de esta tesis con el texto de Heidegger y su reflexión sobre la muerte, surgió una identificación plena con esta filosofía. Una preocupación constante por el tema de la muerte y el encuentro con el "ser relativamente a la muerte" de Heidegger dieron origen a la presente investigación y a la producción del libro alternativo que se ilustra en el capítulo III.

El "ser relativamente a la muerte" significa estar vivo, teniendo siempre presente que nuestra muerte es posible en cualquier momento, que es nuestra posibilidad irrebasable por que no podemos ir más allá de ella, y que es nuestra posibilidad más peculiar en cada caso concreto, es decir, que mi muerte sólo la puedo morir yo,

y que no puedo experimentar la muerte por el simple hecho de presenciarse la muerte de los demás.

Teniendo siempre presente nuestra muerte, ya no nos aferraremos inútilmente a la existencia, no nos preocuparemos por las posibilidades que nos rebasen o por los problemas que pertenecen a los demás y no a nosotros mismos. Eligiremos y seremos propiamente, auténticamente, viviendo cada momento intensamente, como si fuera el último momento de nuestra existencia. Heidegger menciona que el hombre que es auténtico se vuelve tolerante, dejando ser a los demás como quieran ser, y que siendo él mismo propiamente, está consciente de su individualidad y de la de los demás.

Por último, cabe aclarar que el "ser relativamente a la muerte" en el modo de la propiedad y el "correr hacia la muerte" de Heidegger, en ningún momento están negando la vida o invitándonos a "correr hacia la muerte" como un querer morir. Al contrario, "ser relativamente a la muerte" significa vivir auténticamente, viendo de cara hacia nuestro fin y curándonos propiamente de las posibilidades que anteceden a éste. En el momento en que finamos dejamos de "ser relativamente a la muerte", por lo que ser para la muerte es existir.

Notas

1. Paul Roubiczek, El existencialismo, 1974, p.17.
2. Ibid., pp. 15-16.
3. Francisco Larroyo, El existencialismo, sus fuentes y direcciones, 1951, P. 18.
4. Ibidem.
5. Ibid., p. 18-19.
6. Paul Roubiczek, op. cit., p. 113.
7. Los datos biográficos concretos, como fechas, traslados de un lugar a otro y algunos otros pormenores fueron tomados de Oswaldo Díaz, Los existencialistas mexicanos, 1982, p. 235-245.
8. Oswaldo Díaz, op. cit., p. 238-239.
9. Ibid., p.240.
10. Sobre la diferencia entre existencial y existenciario ver a Martin Heidegger, El ser y el tiempo, 2a. edición, 1997, introducción; o, José Gaos, Introducción a el ser y el tiempo de Heidegger, 1951, capítulo I.
11. Jean Andre Wahl, Historia del existencialismo, 1971, p.39.
12. A nosotros más que sus tendencias políticas, nos interesan sus aportes filosóficos y si mencionamos estos datos biográficos, es sólo para contextualizar y aclarar generalmente quién fue Martin Heidegger, además de señalar sus influencias y objetivos.
13. José Gaos, op. cit.
14. Hubert L. Dreyfus, Ser-en-el-mundo, 1996.
15. Manuel Luis Escamilla, La metafísica de El ser y el tiempo de Heidegger, 1961.
16. Paul Roubiczek, op. cit.
17. Op. cit., p. 128.
18. Jean Wahl, op. cit.
19. Ibid., p. 31-32, el subrayado es nuestro.
20. Además podemos citar a múltiples autores que hablan de las relaciones humanas en Heidegger para confrontar a Roubiczek. José Gaos, op. cit., capítulos III, IV, y VI; Manuel Luis Escamilla, op.cit., Jean Paul Sartre, El ser y la nada, 1993, p. 275.

21. Martin Heidegger, El ser y el tiempo, 2a. edición, 1997.
22. José Gaos, Introducción a el ser y el tiempo, 1951, p. 9.
23. Ibid., p.12.
24. Heidegger, op. cit., p. 54.
25. José Gaos, op. cit., p.14.
26. Oswaldo Díaz, Los existencialistas mexicanos, 1982; p. 253.
27. José Gaos, op. cit., p. 20.
28. Ibid., p.21.
29. Ibid., p. 22.
30. Ibidem.
31. Oswaldo Díaz, op. cit., p. 266.
32. José Gaos, Ibidem.
33. Ibid., p.25.
34. Oswaldo Díaz, op. cit., p. 259.
35. José Gaos, op. cit., p. 27.
36. Ibid., p.28.
37. Ibid., p. 30.
38. Ibid., p. 31.
39. Ibidem.
40. Ibid., p. 32.
41. Martin Heidegger, op. cit., p. 179.
42. José Gaos, op. cit., p. 36.
43. Ibid., p.37.
44. El habla y el lenguaje es uno de los temas de mayor importancia en Heidegger. Incluso este tema nos lleva hacia su estética. En El ser y el tiempo le dedica poco espacio pero hay otros textos en donde lo analiza y explica con más detalle. Para quien se interese por el tema ver El ser y el tiempo, op. cit., p. 179-185; En camino al habla, y Arte y poesía. Además, Fernando Salmerón, Lenguaje y significado en El ser y el tiempo de Heidegger 1968.
45. José Gaos, op. cit., p. 43.
46. Vid, Martin Heidegger, op. cit., p. 192-195.
47. José Gaos, op. cit., p. 46.

48. Ibid., p. 52.
49. La cura es en sentido ontológico y existenciario, el "ser ahí" es en el mundo curándose de él y de ahí vienen los términos "curarse de" y "procurar por" que son ónticos y existenciales. Vid, Martin Heidegger, op. cit., p. 200-252.
50. Ibid., p. 258-291.
51. Ibid., p. 261.
52. Ibid., p. 274.
53. Ibid., p. 276.
54. Ibid., p. 282.
55. Ibid., p. 283-291; para una mayor comprensión de este subcapítulo ver José Gaos, op. cit., capítulo VI; y A. de Waelhens, La filosofía de Martin Heidegger, capítulo 8.
56. Vid, José Gaos, op. cit., p. 61.
57. Jean Paul Sartre, El ser y la nada, 1993, p. 275.

III. PROPUESTA Y DESARROLLO DEL LIBRO ALTERNATIVO "EL SER RELATIVAMENTE A LA MUERTE"

III.I El contenido y la forma

Ahora que ya sabemos lo que es un libro alternativo y nos adentramos, hasta donde fue posible, a la filosofía de Martin Heidegger, hablaremos de nuestro libro alternativo "El ser relativamente a la muerte". A lo largo de toda la producción plástica de quien escribe estas líneas, la preocupación y el tratamiento del tema de la muerte siempre fue una constante. Se elaboraron series dentro de las disciplinas tradicionales de las artes visuales: dibujos, grabados y pinturas, en donde, si éste no es el tema principal, al menos siempre está presente o se relaciona de alguna forma. Por lo tanto, en la producción de nuestro primer libro alternativo no es extraño que la temática gire en torno a la muerte.

La elaboración de este tipo de libros nos obliga a realizar una reflexión sobre cada uno de los elementos estructurales que lo conforman, ya que todo, absolutamente todo, es parte del significado de éste. En este capítulo explicamos y registramos todos los cambios que sufrió la forma de nuestro libro híbrido hasta quedar concluido totalmente.

III.I.I El contenido

Una insistente utilización del tema de la muerte, como ya se dijo, ocupa gran parte de mi producción artística. Nunca he estado consciente del origen y sentido de esta búsqueda. Posiblemente sea el inherente interés que experimenta todo ser humano; o tal vez sea que a partir de mirar el entorno que me rodea encuentro objetos que me refieren a lo inminente e indeterminado de mi muerte. Además,

por tradición histórica, la cotidiana relación con la muerte y una peculiar actitud ante ésta, pertenece a mi ser como al de cualquier mexicano; también podrían influir los encuentros ante el fenómeno de la muerte de los demás que he presenciado en mi vida. En realidad, hoy en día no me interesa ya el origen de esta inquietud. Lo que me preocupa es tratar este tema (y cualquier otro) de manera poética y profunda por medio del lenguaje visual.

El contenido de mi libro híbrido se origina y fundamenta a partir del texto El ser y el tiempo de Martin Heidegger. Su filosofía me ayudó, entre otras cosas, a darle sentido a mi interés por el fenómeno de la muerte, tanto en mi propia vida, como en mi expresión plástica, objetivándolo en este caso en un libro alternativo. A partir de las ideas e imágenes provocadas por la lectura de "El posible 'ser total' del 'ser ahí' y el 'ser relativamente a la muerte'" (capítulo de dicho texto) se compone, de una manera metafórica, el libro "El ser relativamente a la muerte".

En el capítulo anterior se expuso toda la temática que gira en torno al contenido del libro alternativo de que nos ocupamos en este capítulo. "Ser relativamente a la muerte" significa estar vivo, existir. Una visión realista del fenómeno de la muerte y a todo lo que conlleva ésta, no es un trabajo sencillo de representar dentro del lenguaje visual y más aún desde un punto de vista filosófico (que ya de por sí es bastante complejo entenderlo en el texto mismo). La labor es metafórica. Vertir mis ideas e interpretación del libro de Heidegger a el lenguaje visual de una manera poética, es lo que se intentó hacer en este proyecto.

Para armonizar con el contenido y forma de este libro nos ape- gamos a las ideas estéticas de Heidegger^I. Para este filósofo, en la obra de arte se manifiesta la verdad. La verdad en el sentido

que le daban los griegos a esta palabra, es decir, como un develar o desocultar. Según Heidegger, en la época en que vivimos, nos hemos olvidado y despreocupado por el verdadero ser de los entes que integran el mundo, y por lo tanto nos quedamos en la apariencia y superficialidad de las cosas. La búsqueda de la verdad es como ir quitando los velos que cubren el auténtico ser de los entes hasta llegar a él, es decir, que se parte de la apariencia para llegar a la profundidad del ser.

En el arte se establece y trasciende la verdad, que nos muestra el auténtico ser de lo que éste representa. Pero además, el ser que la obra representa está manifestado de una manera poética. Lo poético en Heidegger no sólo es inherente a la poesía, sino a todas las manifestaciones artísticas. La poesía es el resultado entre la lucha del "mundo" del hombre y la "tierra" (naturaleza), establecido en la obra de una manera armónica.

De acuerdo a la conceptualización del arte que tiene Heidegger, nuestro libro alternativo busca establecer la "verdad" (en una obra de arte) sobre el fenómeno de la muerte, y aclarar así, el papel que juega ésta en nuestra existencia personal, de individuos.

Concluimos entonces, que de la filosofía y estética de Heidegger parte este libro, que a su vez, es un discurso visual en donde el creador expresa su particular punto de vista sobre el contenido de éste.

III.I.2 La forma

Para objetivar este contenido al que hicimos referencia, requeriremos forzosamente de una materia a la cual darle forma. Contenido y forma son indisolubles, dice Gramsci, y la forma que nosotros elegimos es una estructura que, en su totalidad, es un libro alternativo. Dicho libro está compuesto de 20 dibujos elaborados con tinta china sepia sobre papel de algodón hecho a mano. Estos dibujos, a su vez, estarán contenidos dentro de una mochila de piel pintada y pirograbada por el mismo autor de los dibujos.

Como en todo libro alternativo, cada uno de los elementos forma parte integral y significativa de lo que el libro expresa. Cada dibujo, la forma de la mochila, el material de que está hecha, en fin, todo, está fundamentado y planeado de acuerdo a las necesidades del proyecto. Si quitáramos o cambiáramos algún elemento el resultado ya no sería el mismo. En este apartado nos ocuparemos de los elementos plásticos que conforman los dibujos. La estructura del libro y los demás elementos y materiales serán explicados y analizados más adelante con mayor detenimiento.

El papel en la mayoría de las imágenes está trabajado de manera tal , que evocan ser dibujos muy antiguos, ayudados además por el color de la tinta sepia. Esta referencia a la temporalidad evoca la idea de que, para poder morir es necesario existir aunque sea un solo instante en el espacio y el tiempo.

La línea busca ser gestual y expresar fuerza y movimiento. Las diferentes calidades pueden ir desde una plumilla hasta una brocha. Las líneas pueden ser descriptivas o para dar volúmen, incluso algunas no se refieren a nada y adquieren valor por sí mismas; otras son utilizadas para dar forma a signos de uso cotidiano: letras, números, flechas, etc. El uso de la tipografía es parte in-

tegral de cada uno de los dibujos, pues todos llevan citas textuales de Heidegger. Así lenguaje visual y lenguaje escrito interactúan en un mismo soporte en una especie de contrapunto. Los dos lenguajes forman parte de una estructura que es el dibujo, y éste, a su vez, como página, forma parte de otra estructura que es el libro en su totalidad.

El espacio está solucionado en algunos casos de manera sencilla: fondo y figura diferenciados entre sí. Pero en la mayoría el manejo del espacio se hace más complejo y se divide y evoca profundidad por el manejo de planos geométricos, aunque nunca con una intención plenamente mimética de la realidad. También intervienen en el espacio planos sutilmente armados por medio de algunos símbolos, como las calaveras retomadas de la iconografía azteca (y que conservan su significado) que se repiten constantemente en varias imágenes (ver figs. 24 y 25).

Las formas humanas por lo regular están deformadas en busca de una mayor expresividad. También está otro tipo de formas que no representan al cuerpo humano y que por lo regular son planos, algunos de ellos no representan ninguna forma de la realidad y adquieren valor por sí mismos, es decir, que adquieren importancia dentro de la composición por su posición, tamaño, dirección, y muchas veces sirven para equilibrar y dar ritmo a la composición.

La repetición y alternancia de estos elementos nos lleva a la utilización del ritmo en cada uno de los dibujos. Los elementos y sus significados ocasionan que las imágenes sean algunas veces muy complejas, pero el proceso creativo del que surgen siempre es espontáneo y está atento a lo fortuito que puede aparecer en cualquier momento. Todos los dibujos están hechos a la primera y sin boceto previo, parten de una idea apenas esbozada en la mente y

nunca se sabe cómo será la imagen ya terminada. Convertir una idea en imagen es un proceso interesante, y si la libertad y espontaneidad están presentes en la creación, pueden surgir dibujos cargados de fuerza y vitalidad, en donde la autenticidad está siempre presente.

Dentro de la articulación de los dos lenguajes surgió un fenómeno bastante interesante. En el único tríptico que se realizó (fig. 26), se eligió una larga cita textual, por su extensión y complejidad se decidió dividirla en tres partes. Para su lectura y comprensión deberían haberse acomodado en el primer papel la primera parte de la cita, en el segundo la segunda parte, y así. Las convencionalidades y reglas del lenguaje escrito así lo ordenan. La imagen que acompaña a cada frase va de acuerdo a lo que ésta significa y, a su vez, se relaciona con las otras dos. En cuanto adquiere importancia el lenguaje visual es posible romper con este orden, resultando así, que la composición requirió alterar el orden lógico del texto. El lenguaje visual es más libre.² El orden de lectura según el texto quedó de la siguiente manera: la primera parte en el papel de la izquierda; la segunda parte en el de la derecha; y la tercera parte en el papel central. Este orden vuelve más interesante la lectura del dibujo, y como imagen, a nuestro parecer, funcionó bastante bien. En este tríptico, que fue el primer dibujo de esta serie, surgieron un par de símbolos que se repiten en todo el libro: el círculo incompleto o punteado y el círculo completo con una equis al centro. Ambos se refieren a la cita textual de este dibujo, en donde Heidegger menciona que mientras un hombre existe, aún le falta algo que no se ha hecho real todavía: su muerte. Por lo tanto, mientras vive está inconcluso, le falta finar. El círculo punteado o incompleto simboliza estar vivo aún y por lo tanto inconcluso; el círculo completo y con una equis sim-

boliza la muerte, el fin, el límite; y la equis significa aquí, la negación, y en este caso simboliza el no existir más. La explicación de estos símbolos se hace aquí, sólo porque son bastante frecuentes en toda la obra y comprenderlos puede facilitar la lectura del libro.

En lo que se refiere a la forma en términos generales, nos detenemos aquí. Para profundizar más, sería necesario hacer un análisis formal de cada uno de los dibujos. Creemos que eso no es necesario, porque si así lo hiciéramos, entonces, ¿qué le dejaríamos al espectador para el consumo artístico del libro?



Figs. "24- 37 Páginas del libro alternativo "El ser relativamente a la muerte". Fotografía del autor.



Fig. 25.

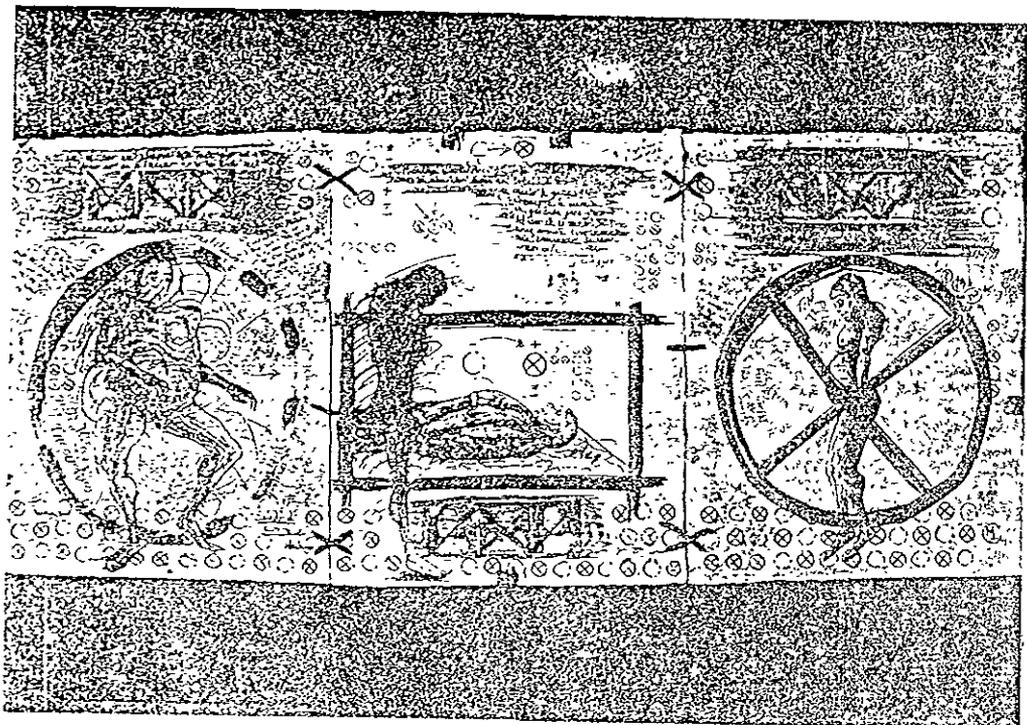
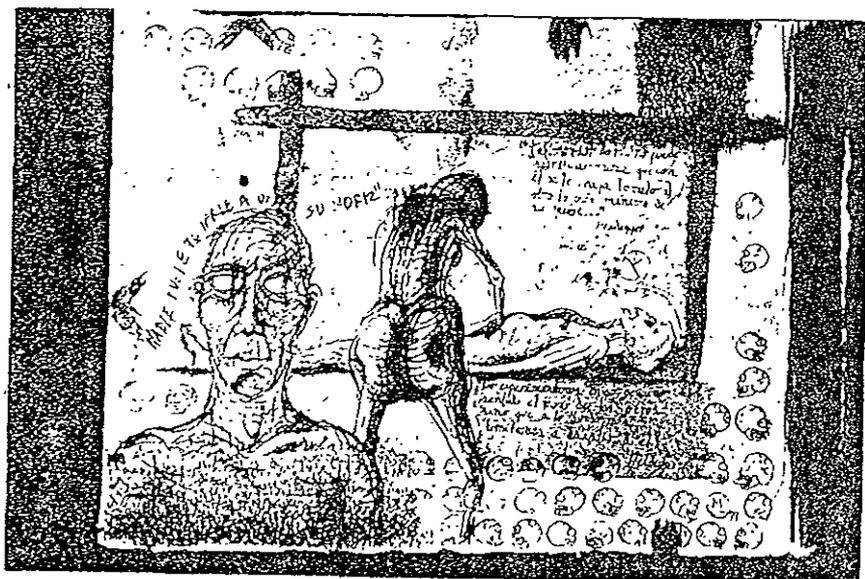
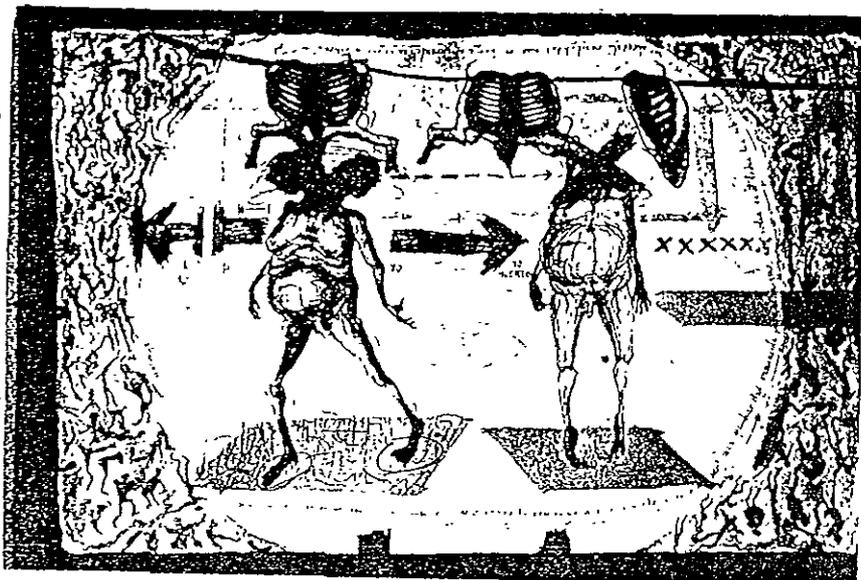
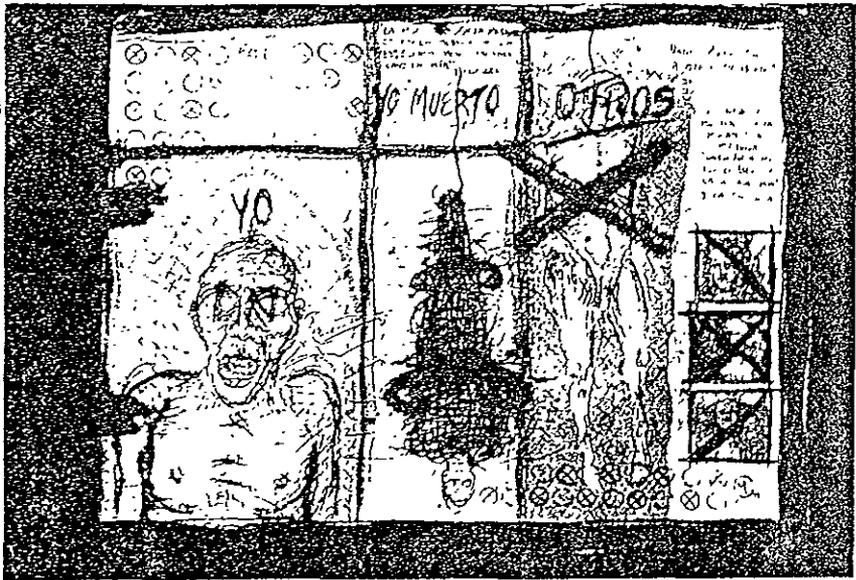
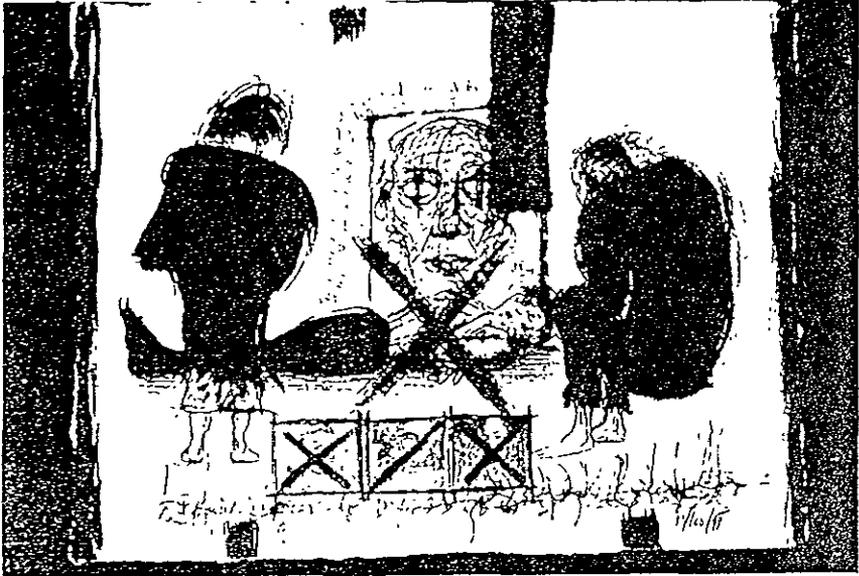


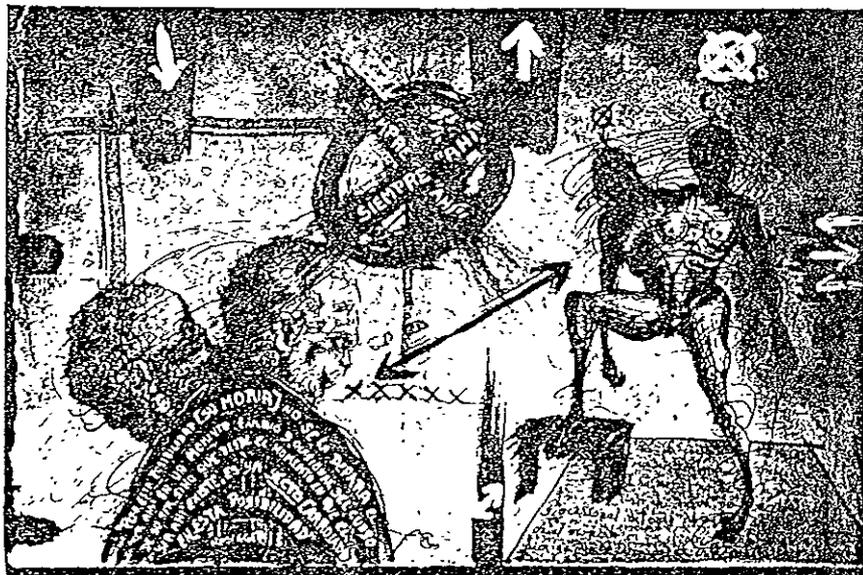
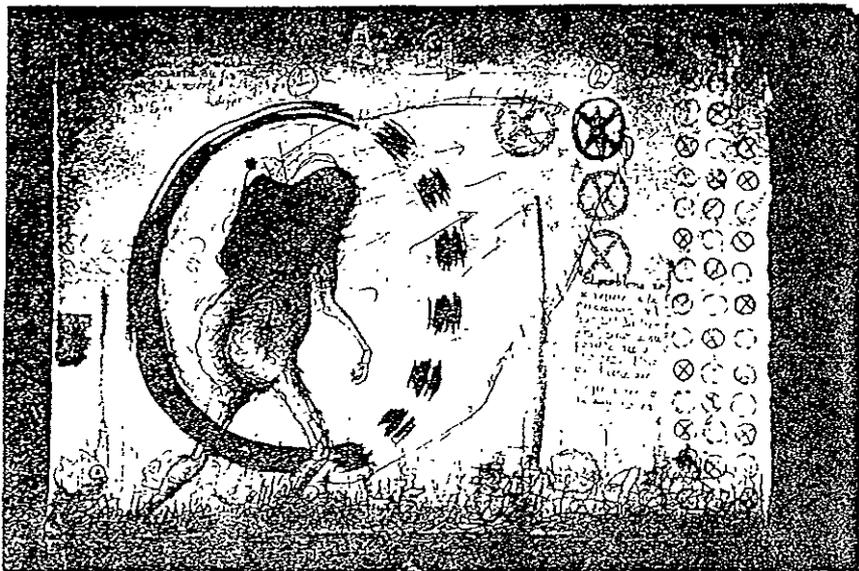
Fig. 26.



Figs. 27 y 28.



Figs. 29 y 30.



Figs. 31 y 32.



Fig. 33.

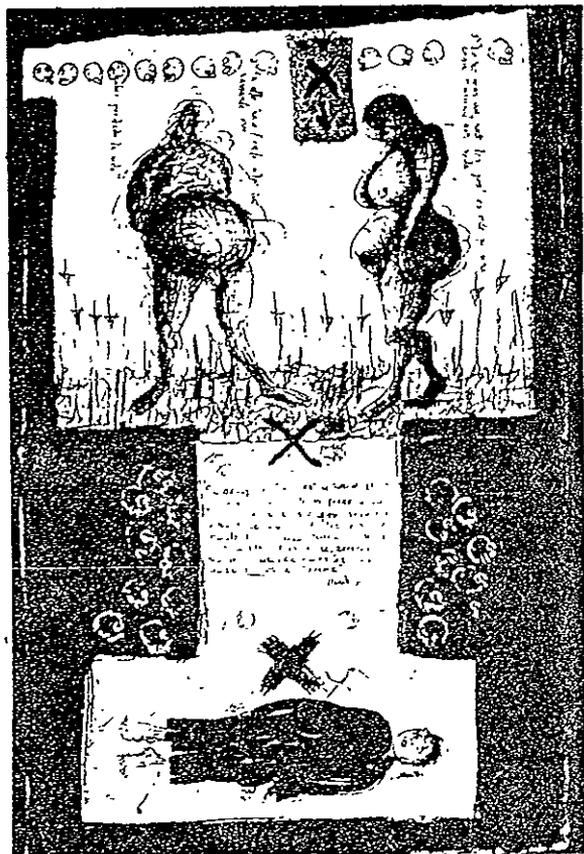
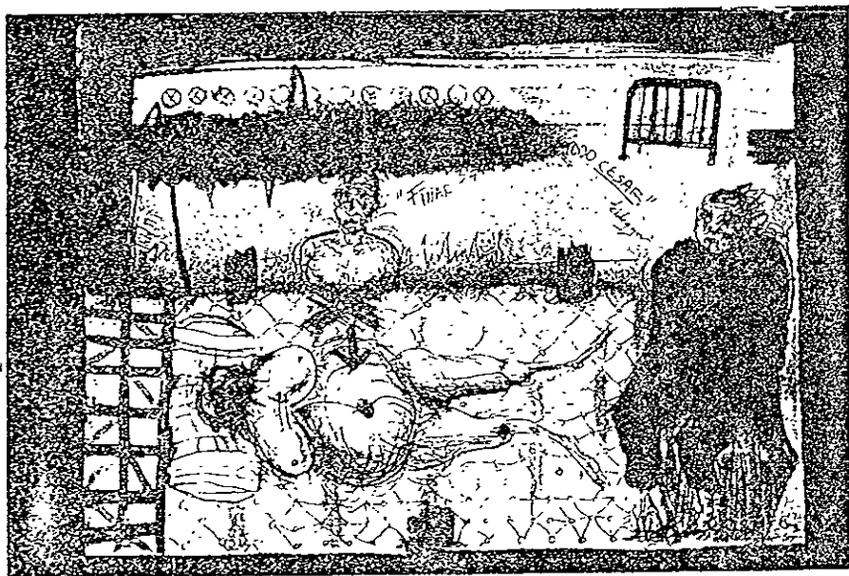
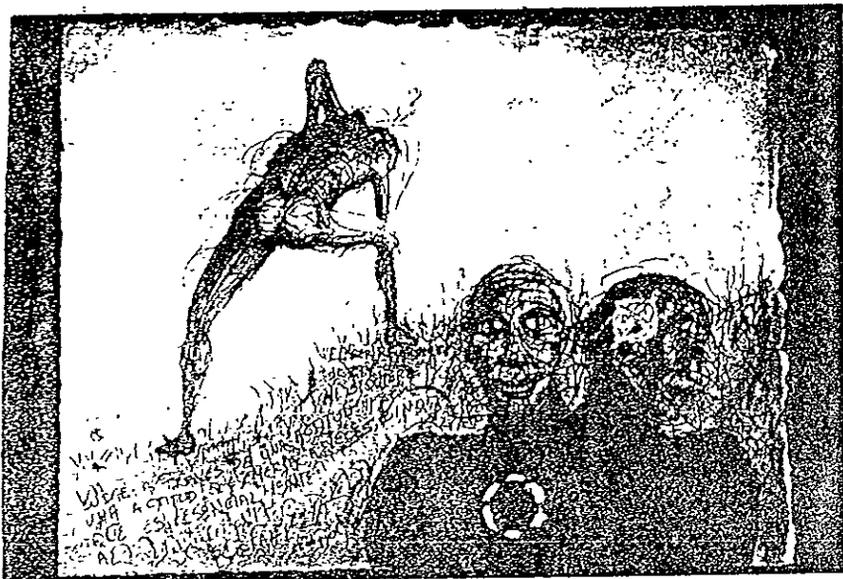


Fig. 34:



Figs. 35 y 36.

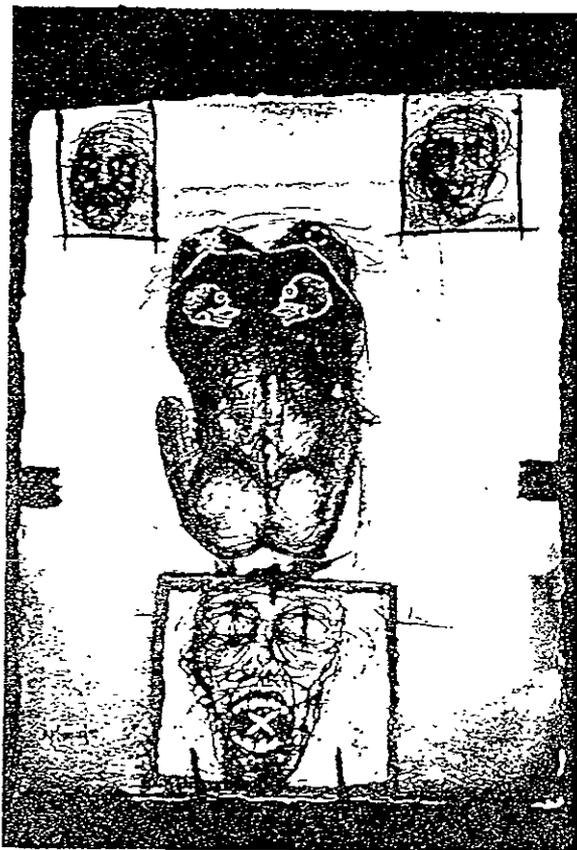


Fig. 37.

III.2 La técnica

Las imágenes se realizaron dentro de la disciplina del dibujo con la técnica de tinta china sobre papel. El formato de la mayoría es de 40 x 30 cms, pero existen, además, algunos dípticos y un tríptico; también hay dibujos doblados por la mitad con un formato de 40 x 60 cms.

Los materiales son tinta china y agua, el soporte es papel de algodón hecho a mano, y los instrumentos son plumillas y pinceles (fig. 38).

Esta es una técnica que no permite errores. Línea que se traza, línea que se queda ahí, es indeleble. El dibujo es incisivo y directo, a través de la historia, los artistas lo han usado de diversas maneras para manifestar su interpretación de la realidad y expresarse de manera inmediata dentro de la creación artística. La influencia directa de los dibujos que componen el libro son las imágenes elaboradas por los expresionistas de todos los tiempos. Los grabados de Goya, la fuerza de la gráfica y pintura de Orozco y los expresionistas alemanes como: George Grosz, Otto Dix, Max Beckman y Kirchner. La obra de otros artistas como Kokoschka, Giacometti, Bacon, Tápies, etc. Las imágenes del libro "El ser relativamente a la muerte" surgen de una asimilación, observación y reflexión de la obra de muchos artistas plásticos, no sólo expresionistas, sino de cualquier corriente artística y de cualquier lugar del mundo. Detectar influencias ahora, nos resultaría un poco complejo, lo importante aquí es la búsqueda de un lenguaje propio, movido por los intereses e inquietudes inherentes a mi ser.

El proceso de la elaboración de los dibujos no es mecánico o planeado paso a paso. La tinta fue preparada previamente en tres to-

nos: el más oscuro, preparado con tinta china sepia y un poco de negro; el segundo es un tono medio que se obtiene agregando agua al primero; y el tercero es un tono claro. Esta división de tonos ahorra tiempo en la elaboración del dibujo. Además se crean otros tonos y degradaciones directamente sobre el papel, con tinta y agua en diversas proporciones. Las líneas se hacen con plumillas y pinceles (como ya se dijo) y las manchas se hacen con pinceles de varios grosores.

En los primeros dibujos utilizamos el collage, técnica utilizada desde los cubistas. En otros, utilizamos pintura dorada (principalmente en la escritura de citas textuales) para crear un efecto de contraste en las zonas oscuras del dibujo.

Para ilustrar el proceso creativo de dichas imágenes, fotografiamos la elaboración de uno de los dibujos en diferentes momentos, desde el principio hasta el fin. Estas fotos pueden expresar mejor lo que tratamos de explicar aquí.

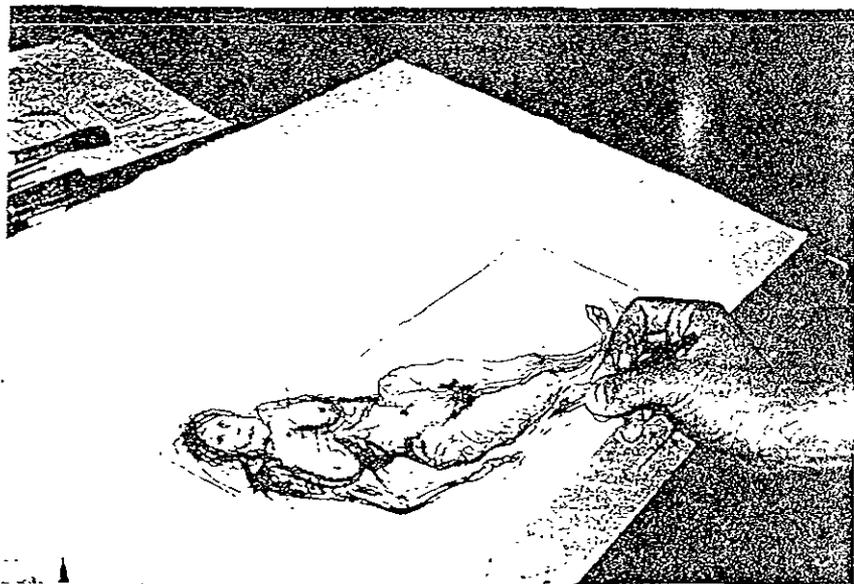
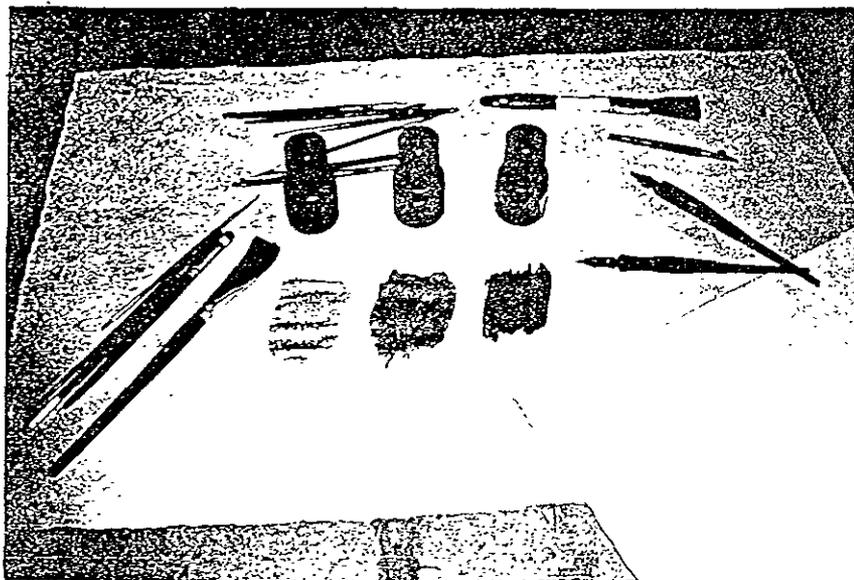
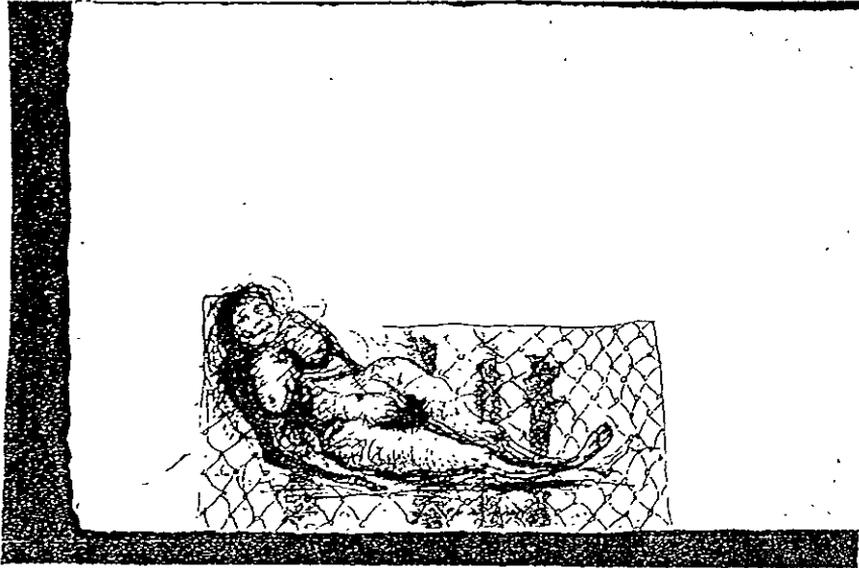


Fig. 38 Los materiales e instrumentos. Fotografía del autor, 1999.

Fig. 39 El dibujo en proceso. Fotografía del autor, 1999.



Figs. 40 y 4I El dibujo en proceso. Fotografía del autor, 1999.

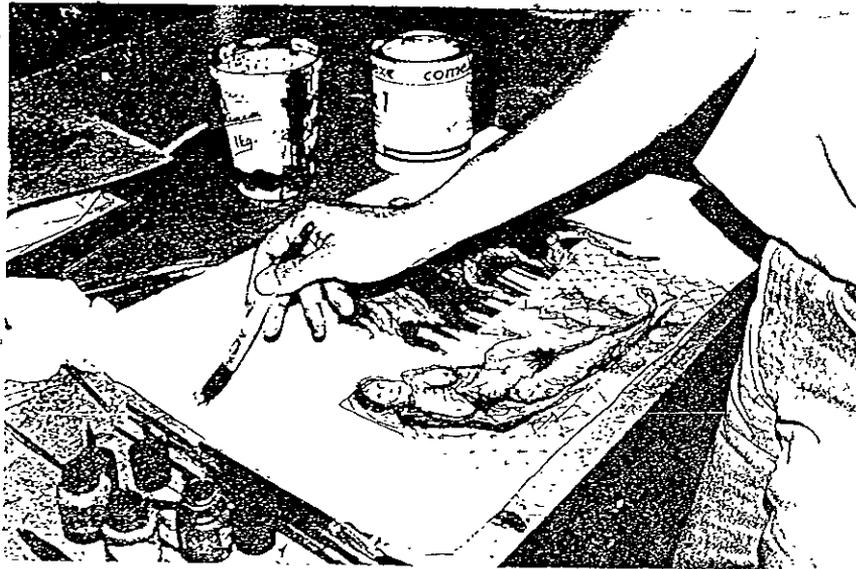


Fig. 42 El dibujo en proceso. Fotografía del autor, 1999.



Fig. 43 .El dibujo en proceso. Fotografía del autor, 1999.



Fig. 44 El dibujo en proceso. Fotografía del autor, 1999.

Fig. 45 El dibujo terminado. Fotografía del autor, 1999.

III.3 Estructura del libro

Un libro convencional contiene un texto impreso sobre un conjunto de hojas de papel, ordenadas de acuerdo al orden de lectura de dicho texto. Siempre se lee de la primera a la última página y de izquierda a derecha. La forma de un libro convencional es siempre la misma, independientemente del texto que tenga impreso y todas sus páginas, en cuanto tal, son prácticamente iguales. Aquí radica una diferencia esencial entre los libros convencionales y los otros libros: en el arte forma y contenido son indisolubles, forman parte de una unidad con la que se expresa el creador y siempre están directamente relacionados uno con otro. En un libro convencional el contenido (texto) y la forma material u objetual no tienen relación más allá del número de páginas en que cabe el texto (volumen). Un libro de filosofía y una novela, independientemente de su contenido como ya se dijo, son prácticamente iguales. Forma y contenido no están interrelacionados entre sí, como en una estructura de expresión artística, la forma no es más que un contenedor de un texto cualquiera. En un libro de artista todo es parte de la estructura. Forma-contenido conforman lo que es el libro en sí, y los materiales, formato, color, etc. forman parte de un lenguaje, de una unidad con la que el artista se comunica.

En un libro de artista el creador es el responsable de todo el proceso de elaboración de éste. El elige o escribe los textos (si los hay), los materiales, hace las imágenes, todo. Nuestro libro bien podría ser un libro de artista, pero no es así. Los textos que contiene no son de nuestra autoría, son citas textuales de Heidegger, por lo que el libro no está hecho en su totalidad por el autor. Esta peculiaridad lo hace relacionarse con los libros ilustrados, en donde por lo regular se ilustran poemas o cuentos por un

artista visual o un ilustrador. En nuestro caso no estamos ilustrando el texto, sólo estamos creando imágenes que nos provoca la lectura de ciertas frases y párrafos, además integramos estas frases en la composición misma del dibujo. Aún así, el tomar el texto de otro autor hace caer a nuestro libro en el ámbito de los libros híbridos, aunque en este caso esté muy apegado a los libros de artista.

El libro está conformado por veinte dibujos (a los que ya hicimos referencia), el apéndice (al que nos referiremos más adelante) y una mochila de piel que los contiene. La razón por la que utilizamos la piel, es porque es un material que nos remite directamente a la muerte, pues proviene de un cuerpo que alguna vez tuvo vida. La mochila tiene pintada por el frente la forma de un torax, además tiene algunos otros elementos y símbolos utilizados en los dibujos pirograbados sobre ésta, integrándose de esta manera al contenido del libro. La mochila es parte del contenido.

El motivo por el que los dibujos van en el interior de una mochila es el siguiente: en la filosofía de Heidegger se propone que veamos a la muerte como la posibilidad "más peculiar, irreferente e irrebasable" de nuestro ser, y que debemos tenerla siempre presente pues, es posible a cada instante. A partir de este "ser relativamente a la muerte propio" se puede llegar a lo que Heidegger llama el "estado de resuelto", que significa que al reconocer a la muerte como ya se dijo, y estar consciente de que condiciona todas las demás posibilidades que le anteceden, te llevará a elegir propiamente, a ser tú mismo y a no aferrarte inútilmente a la existencia, te llevará al modo de ser propio. Introducir los dibujos, que llevan este contenido referente a la muerte, al interior de una mochila que es un objeto de uso cotidiano, sugiere una metáfora a la filosofía de Heidegger, que significa el tener presente

la certidumbre de la muerte, de tu muerte y la constante posibilidad de hacerse real en cualquier momento. Cargar con este libro-mochila evocará el cargar cotidianamente con tu posibilidad más peculiar e irrebasable: tu muerte.

Los dibujos van sueltos en el interior porque no tienen un orden de lectura como en un libro convencional. En este libro el lector puede sacar la hoja que quiera, puede leer o ver una o todas si así lo desea, incluso lo pueden ver varios espectadores a la vez.

Este libro conserva un elemento del libro convencional: el apéndice. Este incluye el capítulo fotocopiado del libro donde se tomaron las citas textuales, así como otros objetos que influyeron en mayor o menor grado en la elaboración del libro y que se refieren a la muerte (fotos, papeles picados de día de muertos, postales, etc.). Los objetos que integran el apéndice van en el interior de una carpeta elaborada por el autor.

Cada dibujo es una página, pero una página en donde se maneja el espacio plásticamente. A diferencia de un libro convencional, aquí cada página es distinta de las otras (visualmente hablando). La distribución de los elementos plásticos sobre el soporte y el soporte mismo (papel y piel) forman parte del discurso del libro.

En los libros alternativos el lenguaje se centra en sí mismo, se explora, se reinventa. Las palabras escritas van más allá de su significado y pasan a formar parte de una estructura de secuencia espacio temporal en donde su forma, tamaño, posición, dirección y ritmo adquieren un valor plástico.

Un libro convencional al igual que un libro alternativo es una estructura de secuencia espacio temporal. Nuestro libro se puede consumir en una suma de instantes de lectura en que el lector así-

mila desde el encuentro físico con el objeto (mochila), y después página a página, el contenido por partes, para irlos ordenando intelectualmente en un conjunto, es decir, que el libro en su totalidad no se aprehende de una sola mirada. Un libro alternativo requiere de un tipo de lectura particular en cada caso, incluso puede no leerse en su totalidad para comprender su estructura.

El libro híbrido "El ser relativamente a la muerte" es un objeto artístico cuya lectura requiere de una secuencia en el espacio y el tiempo, que inicia por observar y tocar la mochila inicialmente, para después ir sacando los dibujos y demás objetos que se encuentran en su interior. Como ya mencionamos anteriormente, coexisten dos lenguajes, el visual y el escrito, y juntos armonizan en una unidad, en una estructura que es el libro en su totalidad.

III.4 Elaboración del libro

Durante la planeación de la forma del libro se elaboraron varias propuestas. Primeramente el libro tenía relación con los elaborados en la edad media, con cubierta de piel y con una cerradura, éste, a su vez, iría dentro de una caja de madera (fig. 46). Después surgió la idea de poner a la caja una correa para facilitar su transporte y colocar los dibujos sueltos en el interior de ésta, sujetos por una cubierta de madera (fig. 47). Finalmente se pensó en la opción de que el contenedor fuera una mochila, llegando así a la forma definitiva de nuestro libro.

Se meditó sobre varias formas de mochilas pero finalmente se decidió hacerla en forma de morral, en donde los dibujos se sacan por el frente, puesto que por el centro pasa un cierre que abre la mochila a la mitad.

Los dibujos se realizaron primero. Después con la ayuda del tapicero Felipe Velázquez y de sus máquinas y herramientas se diseñó y elaboró la mochila de piel. Esta fue hecha para portar exclusivamente los dibujos. La piel es de cerdo y se pintó y pirograbó una vez terminada la mochila. A continuación se ilustra el proceso de elaboración de la mochila, cómo se pintó con óleo y cómo luce el libro ya terminado en su totalidad.

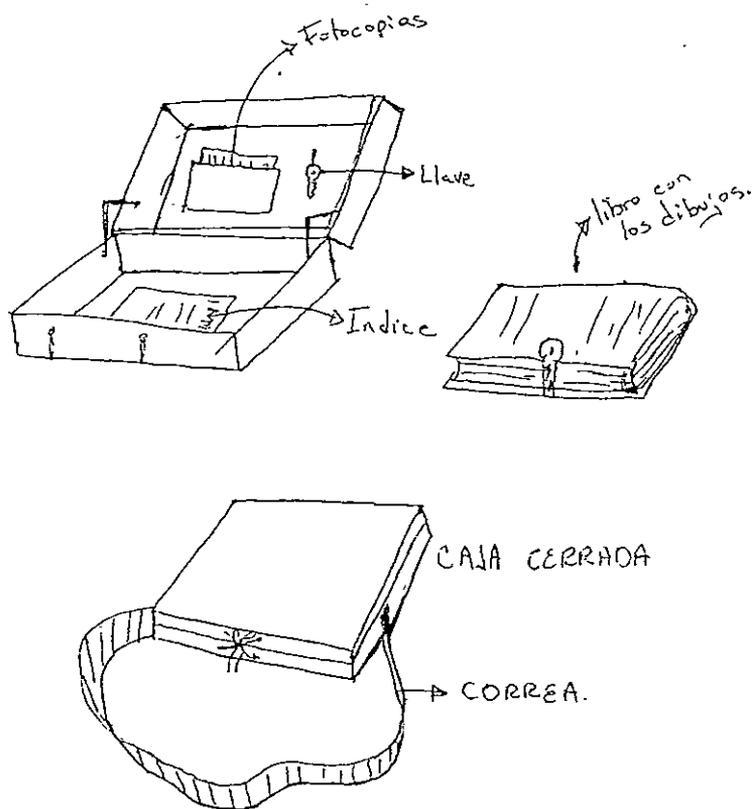


Fig. 46 Primer proyecto de la forma del libro.

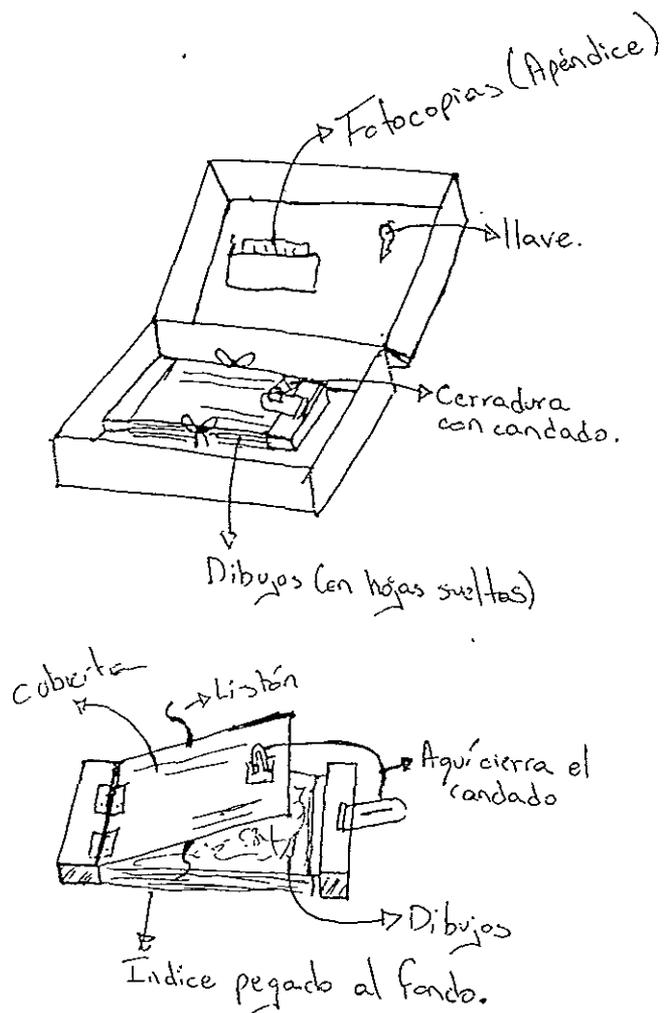


Fig. 47 Segundo proyecto para la forma del libro.

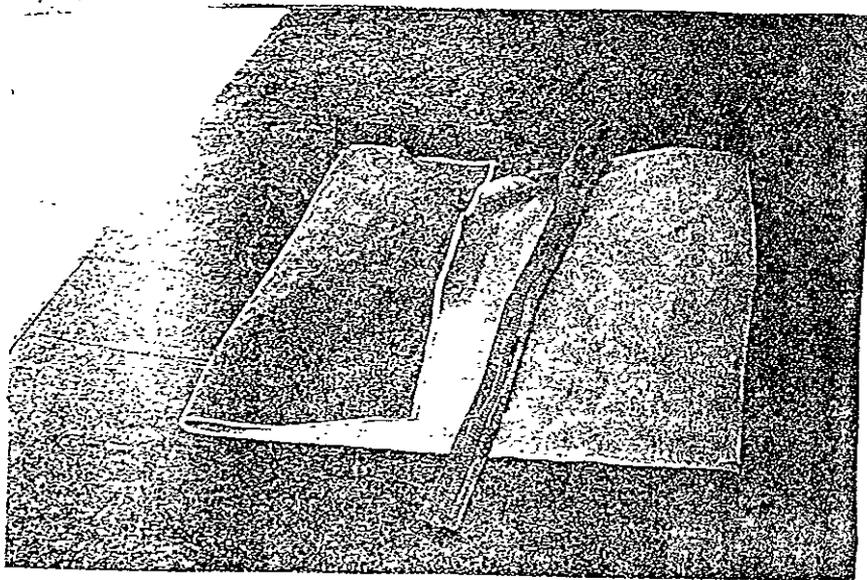
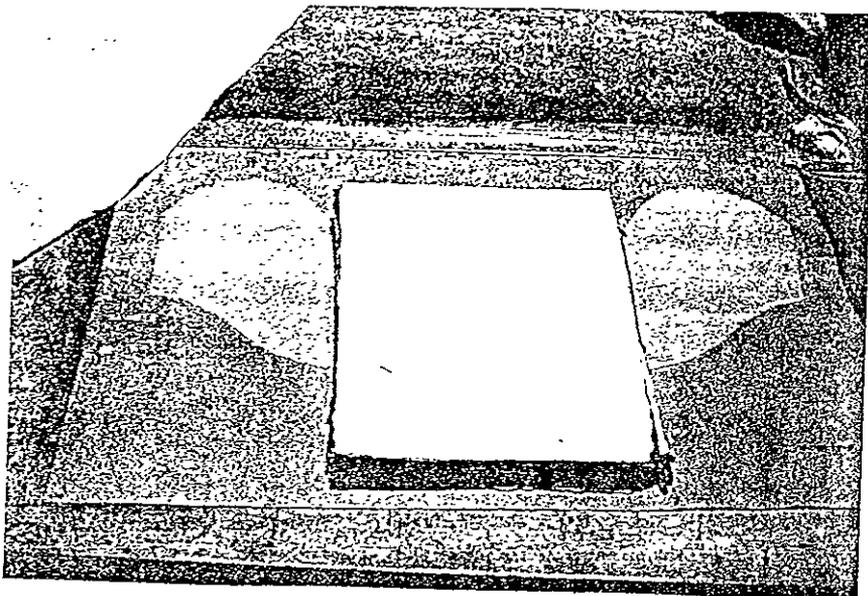


Fig. 48 (arriba) Primero se midió y cortó la piel a la medida del volúmen que ocupan las hojas del libro.

Fig. 49 (abajo) Después se cose el forro de tela a la piel. Fotografías del autor, 1999.

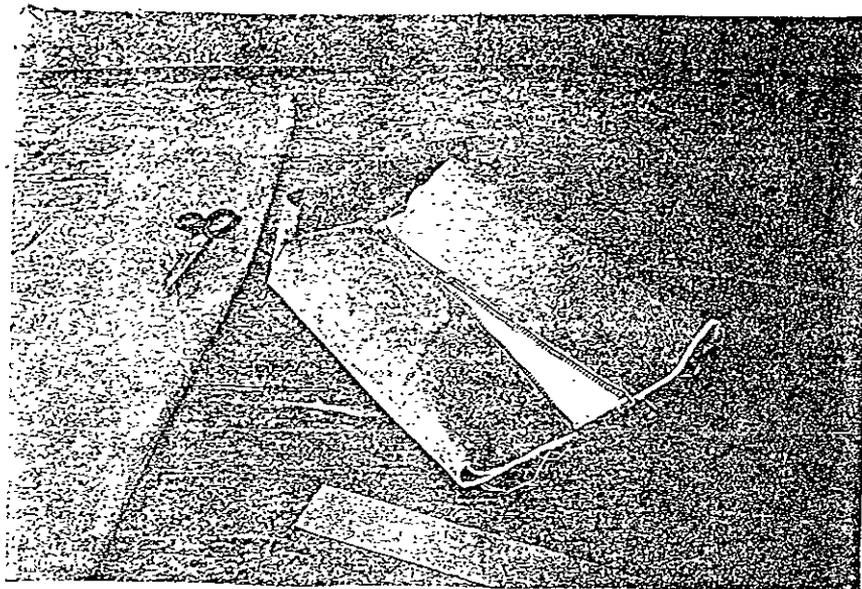


Fig. 50 Se cose el cierre que une los extremos de la bolsa, quedando éste exactamente en el centro. Fotografía del autor, 1999.



Fig. 5I Un rectángulo en la parte inferior forma una caja que es la mochila. Después se ponen los tirantes. Fotografía del autor, 1999.

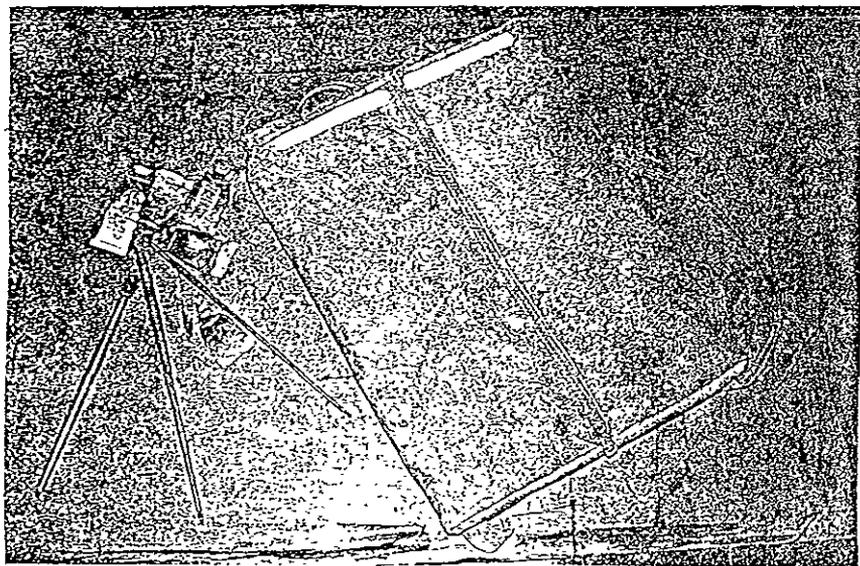
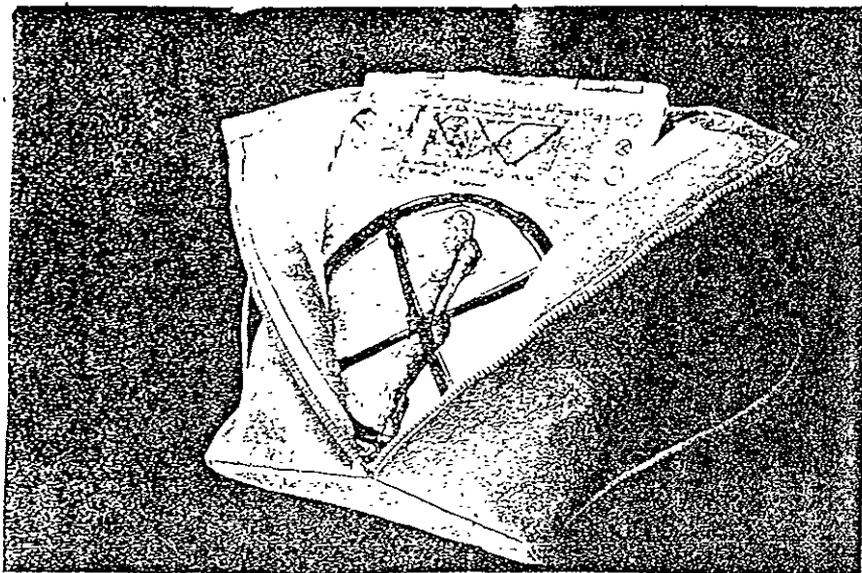


Fig. 52 (arriba) La mochila terminada.

Fig. 53 (abajo) La mochila se pintó con óleo aplicado con pinceles. Fotografías del autor, 1999.

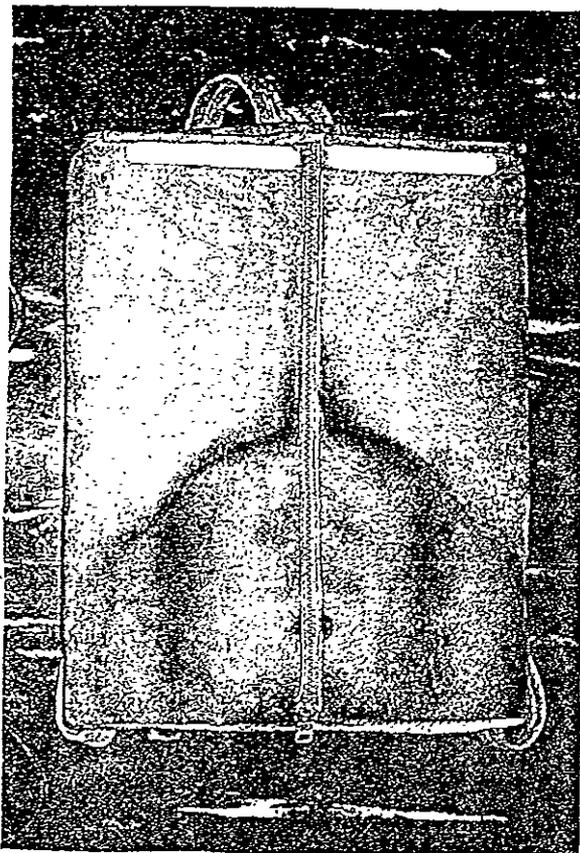


Fig. 54 La mochila en el proceso de la pintura. Fotografía del autor, 1999.

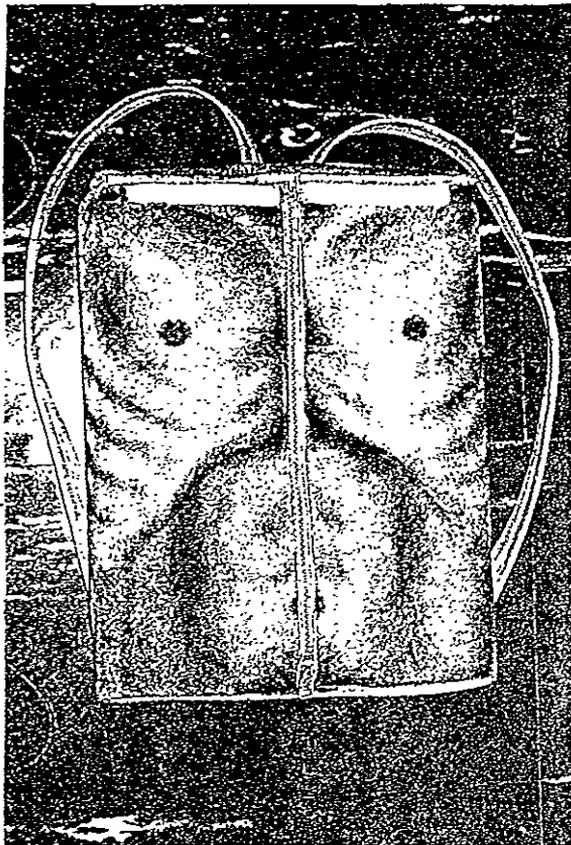


Fig. 55 El torax terminado. Fotografía del autor, 1999.

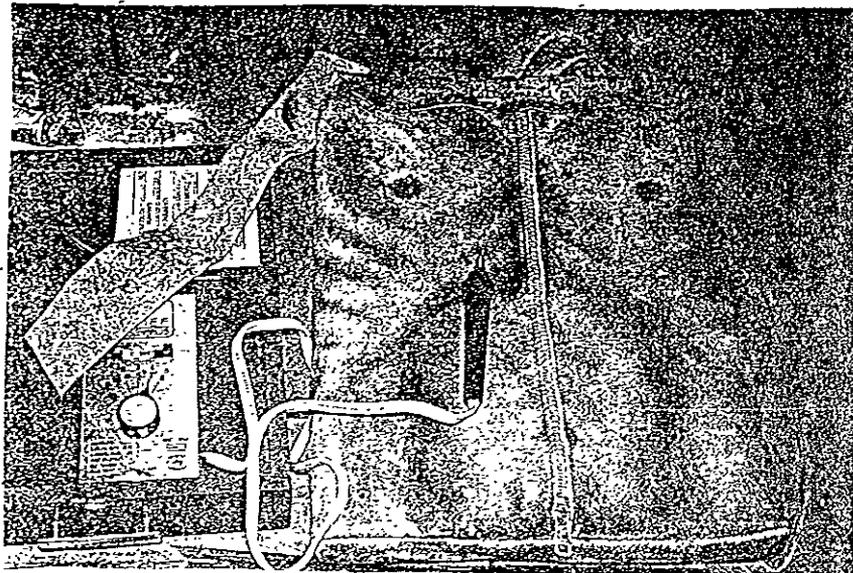


Fig. 56 Después se utilizó el pirógrafo para grabar el título del libro y otros símbolos. Fotografía del autor, 1999.

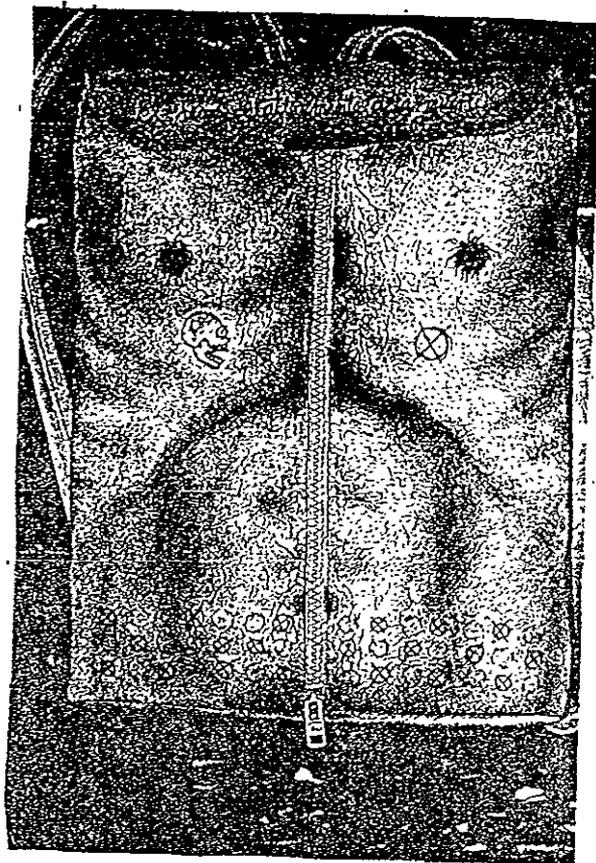


Fig. 57 La mochila terminada (por el frente). Fotografía del autor, 1999.

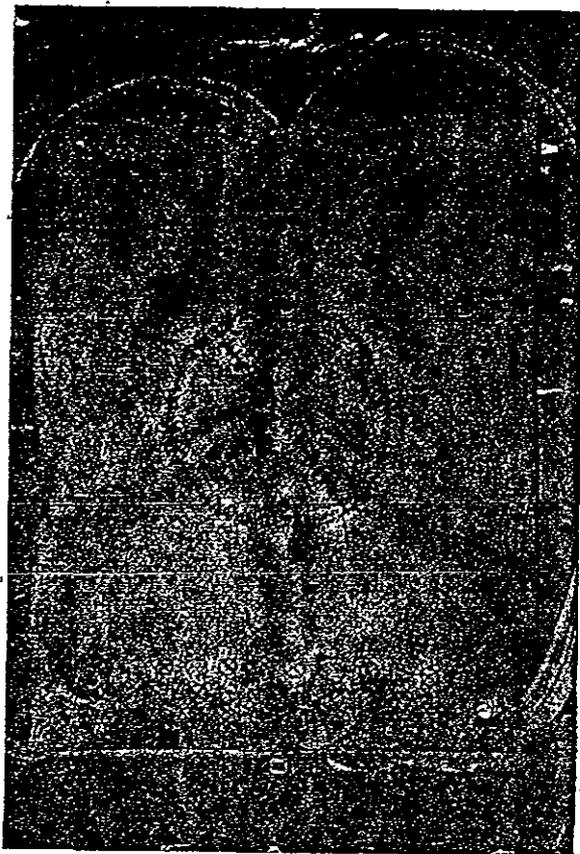
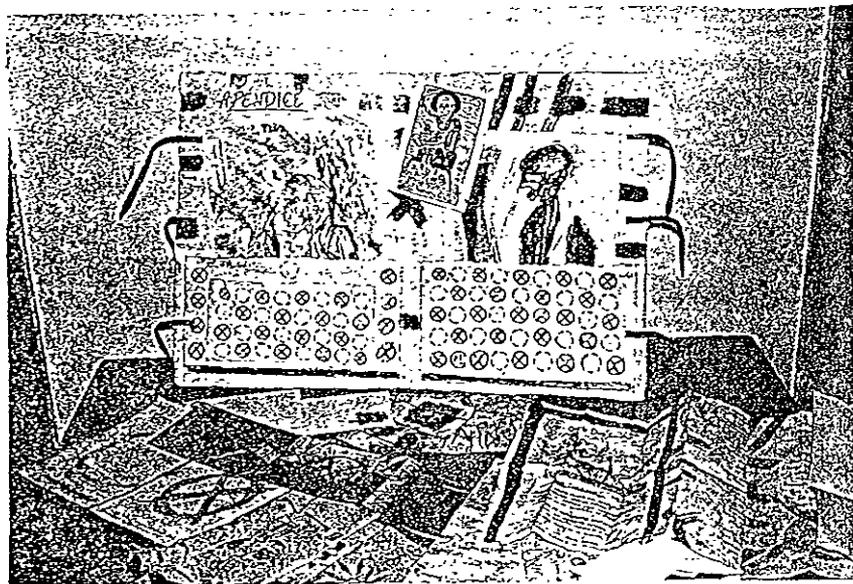
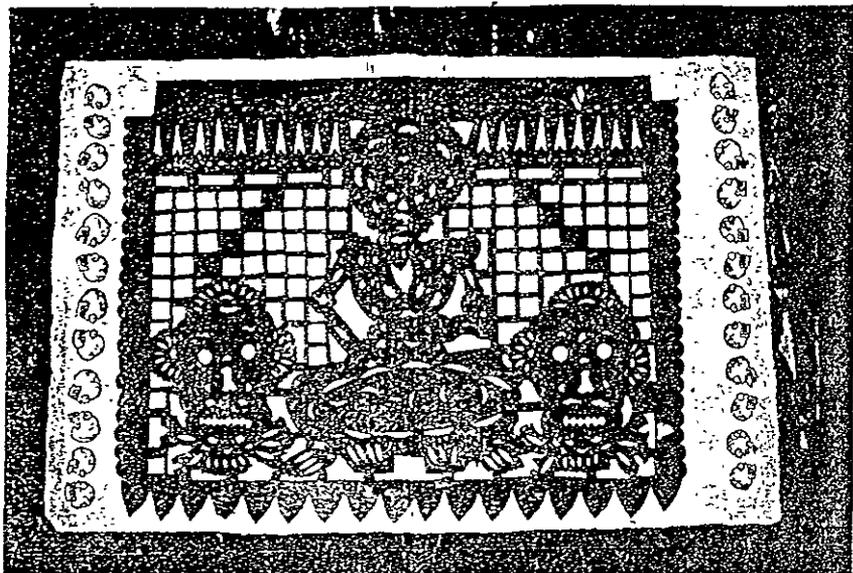
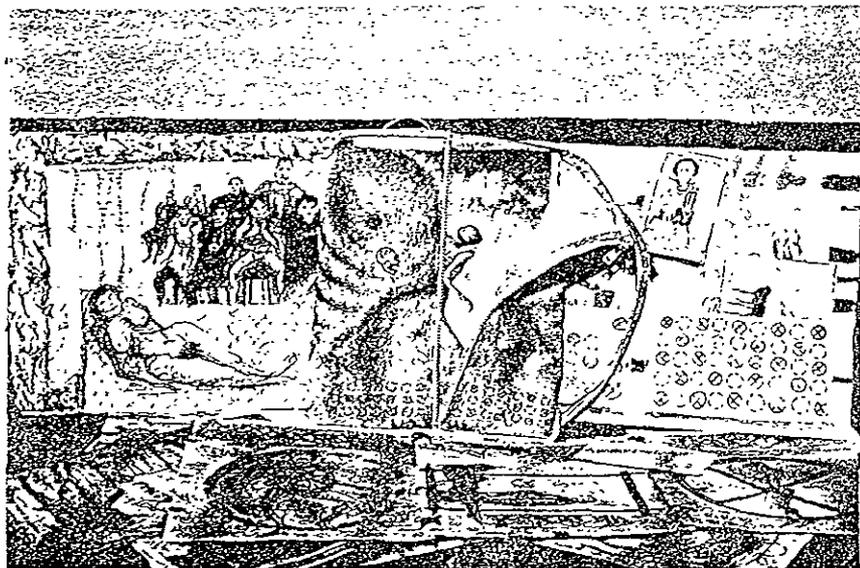


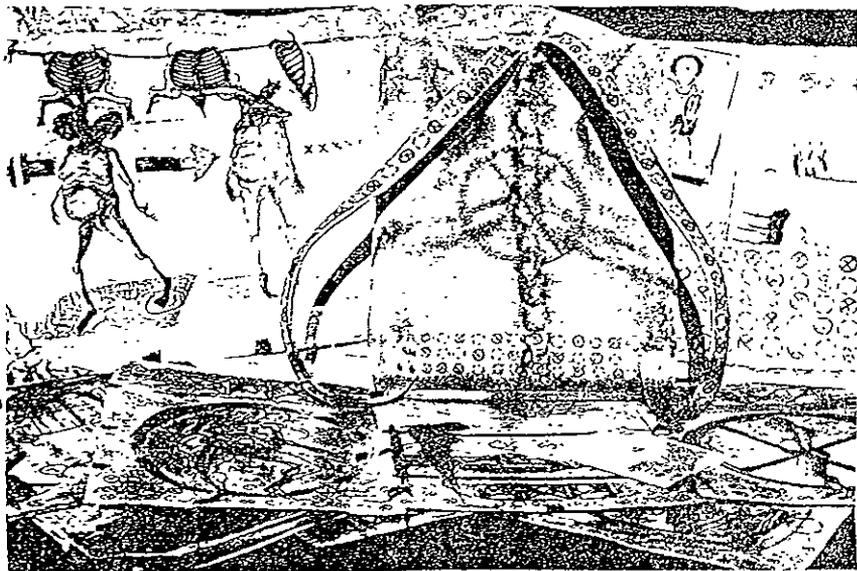
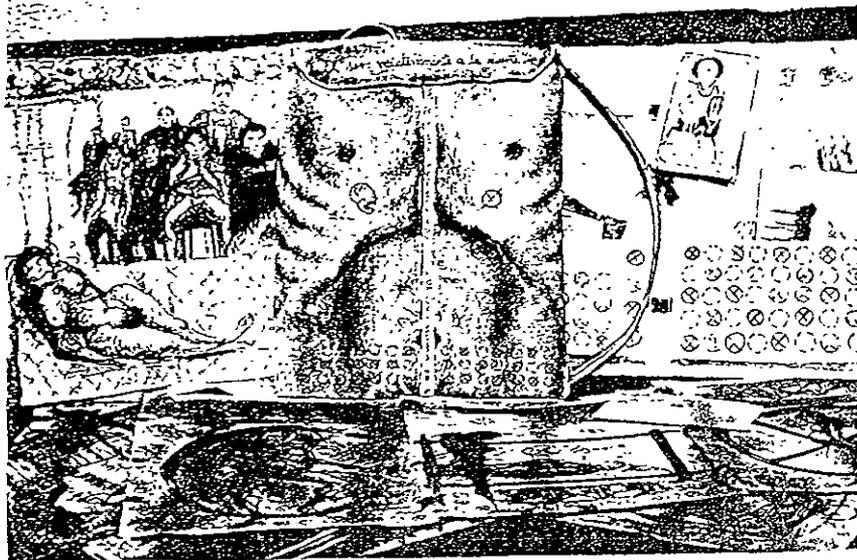
Fig. 58 La mochila terminada (por la parte posterior). Fotografía del autor, 1999.



Figs. 59 y 60 El apéndice. Fotografías del autor, 1999.



Figs. 61 y 62 El libro terminado. Fotografías del autor, 1999.



Figs. 63 y 64 El libro terminado. Fotografías del autor, 1999,

Notas

1. Vid., Martin Heidegger, Arte y poesia, 1992.
2. Respecto al lenguaje visual comparado con el lenguaje escrito existe un texto de Adolfo Sánchez Vazqu ez, La pintura como lenguaje, 1976. En él aborda algo relacionado con lo que se comenta aquí.

CONCLUSION GENERAL

Un libro, cualquiera que sea, nos remite a su autor, al lugar y al tiempo en que fue creado; nos habla de su época, de su ideología, etc. Los libros son muy importantes, transmiten conocimientos, hechos, anécdotas, sensaciones, en fin, todo lo que el hombre es y ha sido históricamente. En el presente proyecto nos dimos cuenta de que un libro y una obra de arte tienen algo en común: los dos son un medio de comunicación y expresión. Observamos que el ámbito artístico absorbió la elaboración de libros como una nueva forma de expresión artísticas.

Este proyecto surgió precisamente a partir de un libro, el cual sirvió a su vez para la creación de otro libro. La investigación que giró en torno al texto El ser y el tiempo arrojó a la luz conocimientos importantes. De una manera general conocimos lo que es el existencialismo y la vida de Martin Heidegger, pero además se llegó a una profundización en el contenido de dicho texto. En el capítulo II se logró realizar un extracto de la amplia temática de El ser y el tiempo, destacando la actitud del hombre en el modo de ser impropio sin darse cuenta de ello y creyendo, además, que la frivolidad, superficialidad e inautenticidad en la que vive es la manera en que debe vivir todo ser humano. La muerte, el fenómeno central en torno al cual gira este proyecto, da sentido a nuestra existencia y nos abre la posibilidad de pasar del modo de ser impropio al propio, a la autenticidad de nuestras acciones y decisiones.

El análisis ontológico que hace Heidegger sobre el fenómeno de la muerte dio pauta a una reflexión profunda, que se canalizó en la elaboración de un libro alternativo. Se cuidó mucho que este

libro estuviera en armonía con la estética heideggeriana, resultando así, un objeto artístico que "habla" de un fenómeno concreto de una manera metafórica, poética.

Para la elaboración del libro fue necesario hacer una reflexión sobre los elementos estructurales del libro convencional, para después adaptar el concepto de libro a nuestras necesidades. La experiencia de hacer un libro alternativo es una de las más interesantes a lo largo de la carrera y mostró, además, una gran libertad y las infinitas posibilidades que existen dentro de esta forma de expresión.

Hacer un libro alternativo nos llevó a considerar algunas cosas que no estamos habituados a planear, como el tipo de lectura que hará el espectador, el formato y materiales para la elaboración de un objeto que va más allá de realizar una serie de pinturas y colgarlas cómodamente en las paredes de una galería. La interrelación que efectúa el espectador con este tipo de libros rompe con el concepto clásico del espectador pasivo. En un libro alternativo se toca, se mueve, se usa el objeto artístico. Hacer un libro alternativo es una de las experiencias más gratificantes, digna de vivirse intensamente, y esperamos, sinceramente, que el espectador que lo consuma sienta algo similar.

En cuanto a los objetivos del proyecto obtuvimos más de lo que se pretendía al inicio. En lo que se refiere a la filosofía de Heidegger, lo que se comprendió y descubrió tras los resultados de la investigación arrojó a la luz varias posibilidades: en primer lugar, los resultados de la investigación me exigen proseguir en el manejo de los demás textos de Heidegger, así como de otros filósofos que se relacionen con éste; en segundo lugar, y de manera personal, la serie de dibujos que en este proyecto se limitó sólo a un capítulo y tema, se extenderá a una muy larga serie de dibujos

que abarcará el contenido de toda la primera parte del libro El ser y el tiempo, el cual expusimos en el capítulo II de esta tesis.

Sobre la marcha, efectuamos la lectura del texto Arte y Poesía de Heidegger que no estaba planeada al inicio del proyecto. Dicho libro contiene todas las reflexiones que hizo el autor sobre arte y estética en toda su vida. Esta lectura obligó a que se modificara tanto el libro híbrido que hicimos, como la justificación teórica que lo fundamenta. Todo se elaboró y pensó de acuerdo a la estética de M. Heidegger, haciendo, de alguna manera, más compacto y concreto nuestro proyecto.

El acercamiento a la corriente artística de los libros alternativos produjo un nuevo panorama y opción a mi expresividad artística. Hacer mi primer libro alternativo me creó la necesidad de seguir produciéndolos de por vida. Esta investigación me mostró cuán limitada era mi visión acerca de este tipo de libros. La producción de libros alternativos no tiene límites.

La realización de este proyecto en donde se estableció una relación entre la teoría y la práctica, dejó conocimientos y experiencias que me enriquecieron profundamente, provocando éstas a su vez, seguir más allá, tanto en la elaboración de libros alternativos como en la investigación y asimilación de los problemas filosóficos que se tocaron aquí.

BIBLIOGRAFIA

- Acha, Juan, Teoría del dibujo, su sociología y su estética, México, Coyoacán, 1999, 150 pp.
- Carrión, Ulises, El arte nuevo de hacer libros, México, El Archivero, 1988, 18 pp.
- Cohen, Marcel, -Tsuen-Honin Tsien y otros, De la escritura al libro, Barcelona, Promoción Cultural, 1976, 159 pp.
- De Waelhens, A., La filosofía de Martin Heidegger, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986, 330 pp.
- Díaz, Oswaldo, Los existencialistas mexicanos, México, Rafael Giménez Siles, 1982, 324 pp.
- Dreyfus, Hubert L., Ser-en-el-mundo, comentario a la división I de Ser y Tiempo de Martin Heidegger, Santiago de Chile, Cuatro vientos, 1996, 398 pp.
- Escamilla, Manuel Luis, La metafísica de "El ser y el tiempo" de Heidegger, El Salvador, Editorial Universitaria, 1961, 284 pp.
- Gaos, José, Introducción a El Ser y el Tiempo de Martin Heidegger, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 112 pp.
- García Bacca, Juan David, El existencialismo, México, Universidad Veracruzana, 1962, 289 pp.
- González de León, Silvia, "Un libro es una provocación", Revista Proceso, pp. 9-10.
- Heidegger, Martin, Arte y Poesía, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1992, 148 pp.

- Heidegger, Martin, El ser y el tiempo, 2a. Edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 478 pp.
- Jolivet, Regis, Las doctrinas existencialistas, desde Kierkegaard a J.P. Sartre, 4a edición, Madrid, Gredos, 1970, 409 pp.
- Kartofel, Graciela, -Manuel Marín, Ediciones DE y EN Artes Visuales, lo formal y lo alternativo, México, Dirección General de Fomento Editorial, U.N.A.M., 1992, 100 pp.
- Larroyo, Francisco, El existencialismo, sus fuentes y direcciones, México, Stylo, 1951, 227 pp.
- López Chuhurra, Oswaldo, Estética de los elementos plásticos, Barcelona, Labor, 1975, 151 pp.
- Manzano Aguila, Daniel, Boletín de prensa "Umbral del objetuarío", México, ENAP, 1996.
- Meggs, Philip B., Historia del diseño gráfico, México, Trillas, 1991, 562 pp.
- Moeglin-Delcroix, Anne, Livres D'artistes, París, Centro Georges Pompidou, Herscher, 1985, 160 pp.
- Munari, Bruno, ¿Cómo nacen los objetos?, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, 386 pp.
- Pilleteri, Astori, Esquemas de Compaginación, prontuarios gráficos, Barcelona, Ed. Don Bosco, 18 pp.
- Prini, Pietro, Historia del existencialismo: de Kierkegaard a hoy, Barcelona, Herder, 1992, 359 pp.
- Renán, Raúl, Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial, México, Dirección General de Fomento Editorial, U.N.A.M., 1988, 97 pp.

Roubiczek, Paul, El existencialismo, Barcelona, Labor, 1974,
175 pp.

Salmeron, Fernando, Lenguaje y significado en El ser y el tiempo
de Heidegger, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 121 pp.

Sánchez Vázquez, Adolfo, La pintura como lenguaje, 2a edición,
México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1976, 71 pp.

Sartre, Jean Paul, El ser y la nada, España, Altaya, 1993,
648 pp.

Vattimo, Gianni, Introducción a Heidegger, 3a edición, Barcelona,
Gedisa, 1995, 183 pp.

Wahl, Jean Andre, Historia del existencialismo, Buenos Aires,
La pléyade, 1971, 115 pp.

Wilson, Martha, -Catherine Coleman y otros, Catálogo Libros de
Artistas, España, Ministerio de Cultura, Dirección General de
Bellas Artes, 1982, 48 pp.

Zamora, Fernando, Catálogo de la exposición "Los libre libros",
México, U.N.A.M., 1998, s/n pp.