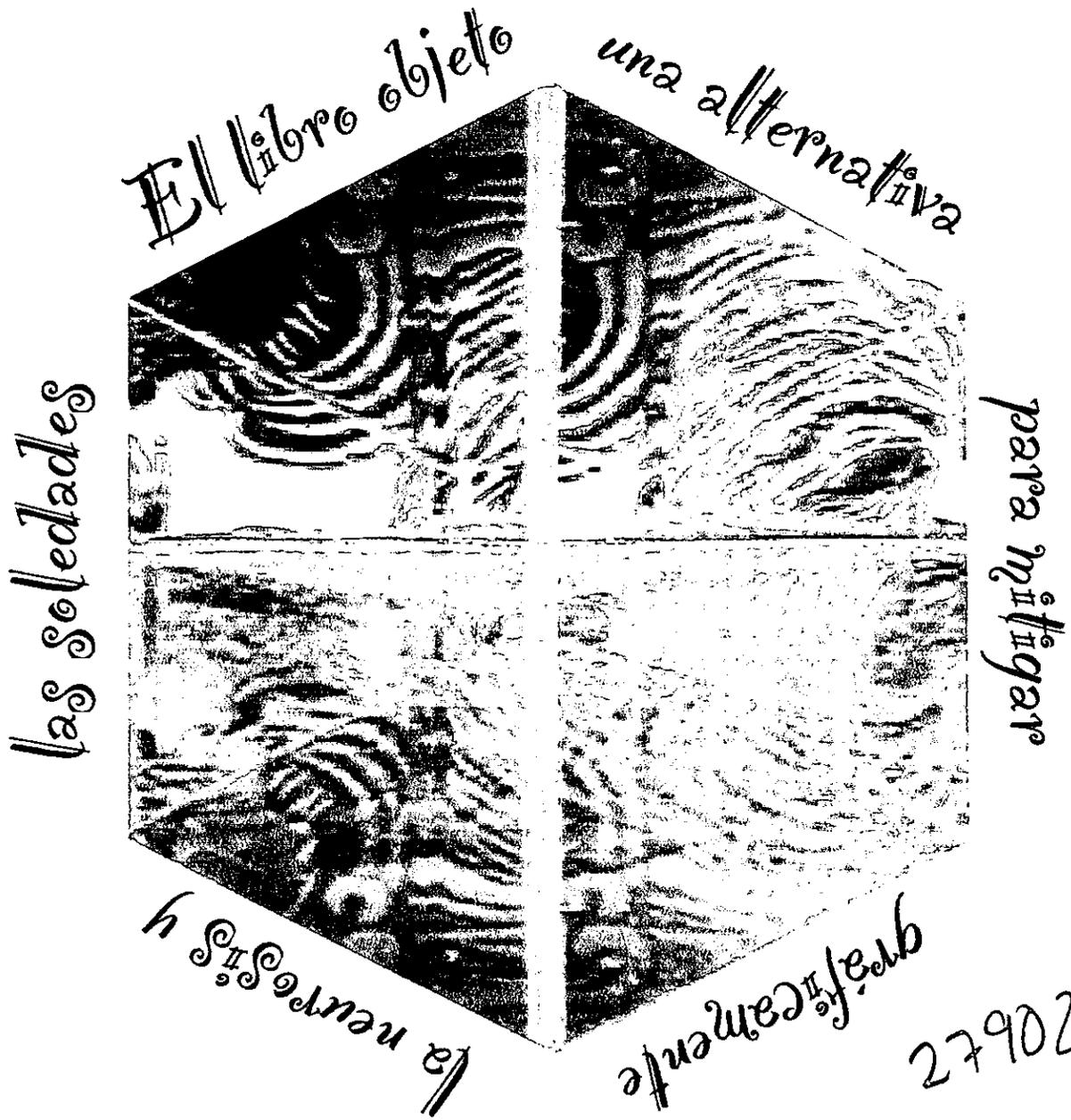


ENAP

20
Lej



Comunicación Gráfica

279020

1999
Razo Rodríguez, M^e del Carmen



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

20
Lcj



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

~~EL LIBRO OBJETO UNA ALTERNATIVA PARA MITIGAR
GRÁFICAMENTE LA NEUROSIS Y LAS SOLEDADES~~

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN GRÁFICA
PRESENTA

MA. DEL CARMEN RAZO RODRÍGUEZ

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. DANIEL MANZANO AGUILA

México, D.F., 1999

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINATION

DISCONTINUA

a
2
mis
Madres

Carmen Rodríguez Ramírez

Rosalina Gutiérrez López

Por todo su amor sin límites y por enseñarme a
buscar permanentemente la superación luchando
toda la vida y no un sólo día.

Agradezco

*A la Escuela Nacional de Artes Plásticas, por ser el recinto donde aprendí a tribnar cada instante ante la emoción de percibir y expresarme visualmente;
a todos mis profesores por su interés y por compartir sus conocimientos y experiencias;
a mis hermanos, Verónica y Ramón, por su apoyo;
a mis amigos, eternos idealistas imposibles de olvidar, por su amistad
y a todos quienes que con su invaluable ayuda logré concretar este trabajo.*

*A todos ellos con mi más sincero agradecimiento
les dedico este trabajo como testimonio
de lo que de ellos he podido aprender.*

Í N D I C E

1	INTRODUCCIÓN
	CAPÍTULO I
	EL LIBRO Y SUS ALTERNATIVAS
4	1.
6	El Libro...¿qué es?
	1.1.
10	El Libro Ayer y Hoy...o antecedentes históricos
	1.1.2.
11	De Qué Manera está Formado un Libro
	1.1.3.
16	Elementos Funcionales del Libro
	1.2.
21	Antecedentes del Libro Alternativo ...¿cómo y dónde nacieron?
	1.2.1.
24	Los Libros Alternativos en México
	1.2.2.
26	Taller de Producción de Libro Alternativo en la ENAP
	1.3.
29	Los Libros Alternativos ...¿qué son?
	1.3.1.
30	Los Libros Ilustrados
	1.3.2.
33	Los Libros de Artista
	1.3.3.
35	El Libro Objeto ... o el objeto como el libro de hoy
	1.3.4.
36	El Libro Híbrido
	1.4.
38	Elementos que Constituyen un Libro Alternativo
	1.4.1.
42	Secuencia Espacio-Temporal
	1.4.2.
43	Estructura
	1.4.3.
48	Lenguaje
	1.4.4.
48	Poesía
	1.4.5.
49	Página
	1.4.6.
50	Imagen
	1.4.7.
52	Lectura
	1.4.8.
53	Demás Elementos
	1.4.9.
55	Lo Múltiple en el Libro Alternativo
	1.5.
63	Como lo Conciben, Lo Hacen ... la experiencia habla, diferentes apreciaciones de artistas
	CONCLUSIONES

CAPÍTULO II

DIVERSIDAD EMOCIONAL DE LA NEUROSIS

64	2.
	Pensamiento y Lenguaje... o cómo pensamos decimos.
65	2.1.
	La Esencia de la Poesía ... o cómo sienten, escriben.
67	2.1.2.
	La Poesía de Sufrir, Amar y lo demás ... o necesidad de decir cómo siente escribe.
68	2.2.
	La Ansiedad, la Melancolía y lo demás ... o un doloroso estilo de vida.
72	2.2.1.
	Diversidad de las Emociones ... o yo siento, tú sientes, él ...
77	2.2.2.
	El Sufrimiento del Amor ... como sufrir es enfrentar al alma y al cuerpo en uno mismo.
81	2.2.3.
	La Simpatía y la Empatía, la Proyección Sentimental ... o tú eres mi espejo y en ti me reflejo.
82	2.3.
	La Psicología en el Arte.
85	2.3.1.
	Los Sentimientos y el Arte
86	2.3.2.
	La Expresión y la Creación Artística
89	2.3.3.
	La Melancolía y las Emociones como Motivo que Llevan al Camino de la Creación
92	CONCLUSIONES
93	NOTAS

CAPÍTULO III

ELABORACIÓN DEL LIBRO OBJETO ¿CUÁNTO TARDARÉ...EN VACIARME?

94	3.
	El Devenir de la Propuesta
99	3.1.
	Estrategia de Comunicación en el Libro Objeto
102	3.2.
	El Por Qué del Título del Libro Objeto ¿Cuánto tardaré ... en vaciarme?
103	3.3.
	Descripción y Elaboración del Libro
107	3.4.
	Análisis del Libro
120	3.4.1.
	Relación de Imágenes y Texto
128	3.4.2.
	La Técnica de la Xilografía
132	3.5.
	Clasificación del Libro Objeto ¿Cuánto tardaré ... en vaciarme?
133	3.6.
	El Libro Objeto ¿Cuánto tardaré ... en vaciarme?
135	CONCLUSIONES
136	BIBLIOGRAFIA

las formas que llevan a un sufrimiento interno, ya sea por las emociones, pasiones o deseos; el cómo las emociones tienen efectos en los seres que nos rodean y cómo se desembocan en simpatía.

Para completar la información de este capítulo, en la tercera parte, se muestran las opiniones y concepciones de la psicología que existen dentro del arte; se subraya también los procesos creativos, sobre el carácter complejo que los envuelve y cómo son parte de una necesidad de expresión por parte del creador.

En el tercer y último capítulo se presenta la integración de los dos anteriores, es decir, la forma en que involucró el libro literario "sufrir, amar y lo demás...", el libro alternativo y el tema, la neurosis y sus emociones no placenteras, es por tanto la creación y desarrollo de la propuesta "¿Cuánto tardaré?...en vaciarme"; en este capítulo también se encuentra una referencia del título, los motivos que me llevaron a desarrollarlo; y se proporcionan paso a paso los puntos y los detalles más relevantes de su elaboración; se ilustra la relación de las emociones no placenteras con el texto literario y las imágenes; además se consideran los métodos del bocetaje; se hace una descripción del desarrollo y las características de las imágenes que están contenidas en el libro alternativo; así como también la distribución de la lectura; y por último se presenta la técnica con las que fue elaborado el contenido del libro.

La conjugación de los tres capítulos nos llevan a lograr la última parte de este trabajo, las conclusiones; en ellas se analizan las ventajas, los inconvenientes, la experiencia y las perspectivas que tiene, dentro del desenvolvimiento del libro alternativo, un comunicador gráfico.

Confío en poder despertar inquietudes que lleven a mis lectores a rebuscar y encontrar a través de esfuerzos adicionales, un conocimiento más pleno y una práctica más eficiente del proceso de comunicación gráfica por medio del libro alternativo. Y dejo al criterio del lector, el convencimiento de que sin una comunicación Gráfica eficaz, no se logra la asimilación del mensaje.

~~CAPÍTULO I~~

EL LIBRO

CAPÍTULO I



los años 1339
y 1200 a. de J.C.,
época de la XIX dinastía, una
de las más brillantes de la historia de
Egipto, a la que perteneció el reinado del
faraón Ramsés II, se escribió una obra de autor
anónimo, en la que se hace un cálido elogio del libro, el
cuál no ha perdido actualidad:

*"El hombre perece, el cuerpo se convierte en polvo, todos sus con-
temporáneos vuelven a la tierra; gracias al libro, su recuerdo se transmitirá
de boca en boca. Vale más un libro que una cosa bien construida o un templo en
el occidente, más que una fortaleza o que una estela erigida en un santuario". 1*

"Libro", como palabra, se deriva del latín "liber", que significa "corteza de árbol". Se define al libro como:
"el conjunto de escritos reunidos con el propósito de presentar, comunicar o conservar una serie de hechos,
pensamientos, conocimientos y sentimientos". 2

4

Al libro siempre se le ha visto como un objeto contenedor de conocimientos, con características bien determi-
nadas y por tanto identificables en todo el mundo, donde el lector puede acrecentar o modificar su
visión del mundo y de él mismo, donde se pueden encontrar o despertar intereses por infinidad
de temas y cosas, donde se puede viajar, sentir, etc.

El libro es un gran amigo que nos ayuda a vivir mejor; un consejero, que nos
acompaña resolviendo nuestras dudas o contestando preguntas
de difícil solución. Este texto lo confirma:

*"Los Libros"
Tengo amigos cuya compañía me es en extremo
agradable. Son de todas las edades y de todos
los países es fácil de llegar a ellos,
porque siempre están a mi servi-
cio, y los admito a mi lado,
o los despido cuan-
do me place.*

1.- *Enciclopedia de Conocimientos*, tomo 4, p. 78.
2.- *ibid.*, tomo 18, p. 20.

*Jamás
son inopor-
tunos, y responden
a todas mis preguntas
inmediatamente. algunos me
refieren los hechos de otros tiempos,
otros me revelan los secretos de la naturaleza.
Estos me enseñan a vivir; aquéllos a morir. Unos, con
su jovialidad, destierran mis preocupaciones, alegran mi
espíritu; otros me dan la fuerza del alma, y me enseñan la impor-
tante lección de no contar sino conmigo mismo. Rápidamente me abren
los variados senderos de todas las artes y de todas las ciencias, y puedo fiarme
de sus informes tranquilamente, en todas las circunstancias. En cambio de todos estos
servicios, solamente me exigen que les preste una habitación conveniente en un rincón de mi
modesta morada, donde puedan descansar en paz, porque a estos amigos les seduce más la paz de
un tranquilo retiro que todo el ruido y bullicio habituales del mundo. 3*

5

El libro ha sido la puerta que nos ha permitido el acceso al mundo de la cultura, es en sí una fuente inagotable de conocimiento, es un fenómeno de comunicación; pues el acervo cultural y los niveles de avance logrados por cualquier cultura han sido vaciados en este objeto llamado libro; por medio de él, estamos al corriente de los avances y sucesos que constantemente surgen en todas las profesiones y ramas del conocimiento humano.

La función del libro y su lectura se han convertido en un sedante intelectual y espiritual del ser humano, que apartan al pensamiento de las preocupaciones que atormentan nuestro sistema nervioso.

1.1. EL LIBRO AYER Y HOY ...

O ANTECEDENTES HISTÓRICOS



h o m b r e

como ser pen-
sante ha desarrollado
infinidad de formas de comuni-
cación, una de ellas ha sido el libro;
pero, para que existiera el libro primero tuvo
que originarse la escritura; así, hace miles de años los
babilonios y asirios comenzaron a utilizar signos que simu-
laban objetos, letras, palabras o ideas completas; los signos lle-
garon a veces a ser pinturas que equivalían a una expresión escrita. Los
individuos de esa época, al igual que nosotros, tuvieron que aprender a escribir y
a leer sus propios signos.

El hombre primitivo no conocía el papel y la pluma, pero sí tenía una imperiosa necesidad de plasmar sus ideas, hechos históricos, concepciones metafísicas y experiencias de trabajo, a través del tiempo. La historia nos habla de grandes intentos por crear, descubrir y experimentar con medios que fueran propicios para este fin, así que, el hombre comenzó a desarrollar diferentes objetos y formas para plasmar sus conocimientos.

Por ejemplo, los babilonios utilizaban la arcilla blanda, le daban forma de ladrillos o tabletas y en estos objetos escribían sus ideas con un punzón hecho de concha de ostra u otro tipo de herramienta que les sirviera para dibujar los perfiles cuneiformes de su peculiar escritura. 4 Los bloques de arcilla eran posteriormente introducidos en una especie de horno, o los exponían al sol para que se endurecieran. En los escritos que tenían más trascendencia, como lo eran sus leyes, utilizaban instrumentos de metal para hacer sus símbolos en columnas de piedra. Un ejemplo de esta técnica es el código de Hammurabi (rey de Babilonia en el año 2000 a. de J.C.), fue escrito en una columna de roca de 2.44 mts. de altura. 5

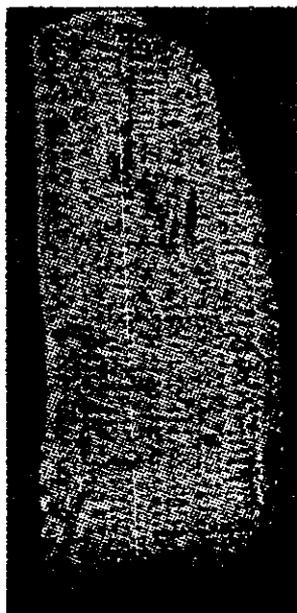
Para darnos una idea de cuán antiguo es este afán del hombre por perpetuar sus ideas, los investigadores que han descubierto estas tablillas o ladrillos aproximan una antigüedad de 2500 años a. de J.C.

4.- *ibid.*, tomo 8, p. 139.

5.- *ibidem.*

Fragmento de un cilindro babilónico con una inscripción con caracteres cuneiformes. Metropolitan Museum of Art, N.Y.

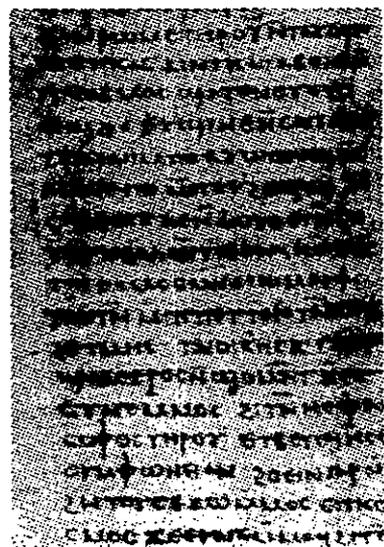




Tablilla "Atua Matariri" de la isla de Pascua, en la Polinesia, con ideogramas esculpidos en líneas dispuestas en bustrófedon. American Museum of Natural History.

7

Posterior a estos intentos, los egipcios descubrieron el "papiro" -planta de tallos largos, de los que se sacaban láminas para escribir- el cual fue considerado como material sobre el que se podían escribir. El sistema de los egipcios consistía en grabar sobre el papiro los signos, que constituían su escritura, con una herramienta muy parecida a lo que hoy conocemos como lápiz, también lo hacían con tinta de nuez de agallas y sulfato de hierro, y plumas fabricadas con caña.⁷ Estos utensilios fueron conocidos en Europa por medio de los griegos, y constituyeron por muchos siglos los principales elementos con los que contaban y de los que se valieron los hombres de esa época para escribir y conformar sus libros; los cuales se les denominó como "rollos" o "volúmenes" porque eran enrollados en varillas de madera o marfil; éstos tenían longitudes enormes, desenrollados en posición de lectura eran llamados "liber explicitus" ⁸; pero, esta posición dificultaba su manejo y lectura, por ello sufrieron una modificación, se subdividieron y a cada una de sus partes se les llamó "tomos" -vocablo griego que significa cortar-. ⁹ Los rollos eran ilustrados con el retrato del autor; estas ilustraciones dieron origen al frontispicio y demás imágenes artísticas o científicas que se incluían a lo largo de la obra. Los rollos eran protegidos por cubiertas de metal o pergamino en forma cilíndrica; en la parte exterior de la cubierta se introducían y se les colocaba una etiqueta con el nombre del autor de la obra y de la obra misma, a esta etiqueta se le llamó "titulus" -título-.¹⁰ Más adelante en la Edad Media, los volúmenes



Papiro en lengua griega, hallado en el sur de Luxor, es un fragmento Evangelico, escrito en el año 125 y atribuido a Sta. Tomás.

fueron sustituidos por códices, los cuales eran una serie de hojas dobladas y protegidas por cubiertas de madera. En la antigua Roma, el "codex" -códice- se utilizaba para nombrar una porción de madera, y más aún, a una especie de libretas formadas por delgadas hojas de madera que eran revestidas

con una capa de cera y se les unían por medio de anillos; estas libretas

eran escritas con

6.- *Diccionario Larousse*, 1994, p. 486.
 7.- *Enciclopedia de ...*, *op. cit.*, tomo 8, p. 139.
 8.- Raúl Renán, *Los Otros Libros*, 1988, p. 18.
 9.- *Enciclopedia de ...*, *op. cit.*, tomo 18, p. 21.
 10.- *Ibid.*, tomo 18, p. 20.

un
punzón o
estilo.

Aunque las libretas
romanas conservaron su
forma y sus dos cubiertas como
exteriores, con el tiempo las tablillas de
madera se cambiaron por el pergamino. El
pergamino fue descubierto en la ciudad de Pérgamo,
localizada en Asia Menor; a esta ciudad se le debe su nombre;
el pergamino eran pedazos de cuero muy fino, alisado por ambas
partes, aún hoy en día es utilizado.

En la Edad Media se dio una escasez de este material, entre otras razones porque
resultaba muy costosa su elaboración, pero el fervor de los monjes, que copiaban Biblias y
demás obras religiosas, los llevó a raspar los textos ya escritos para poder utilizar nuevamente los
pergaminos. A estos libros los llamaron "palimpsestos", porque en griego significa "arañar de nuevo". 11
Los manuscritos medievales empezaban directamente con el texto y le llamaban "in script" -aquí comienza- a
éste le seguía una breve descripción del contenido y al terminar se escribía "explicit" -aquí termina- estas expresiones
fueron copiadas de los volúmenes egipcios. 12

Los capítulos o secciones de cada códice iniciaban con letras de tipo ornamental y servían como guía para
el lector; las ilustraciones para los códices eran de suma importancia, pues eran rea-
lizadas con colores brillantes sobre un fondo de oro.

Los temas de los códices eran generalmente de carácter religiosos; pero, a partir del
siglo XIII, la función del libro medieval cambió y se dio paso a infinidad
de temas tanto científicos como literarios.

Los libros de una misma obra se reproducían con el aumento de
gentes capaces de leerlos y sobre todo de escribirlos.

En el siglo XV, la invención de los tipos móviles, la
impresión, fue un acontecimiento para la histo-
ria del libro; gracias a la nueva técnica
de impresión, el libro sufrió mo-
dificaciones en cuanto a
su producción,

aunque

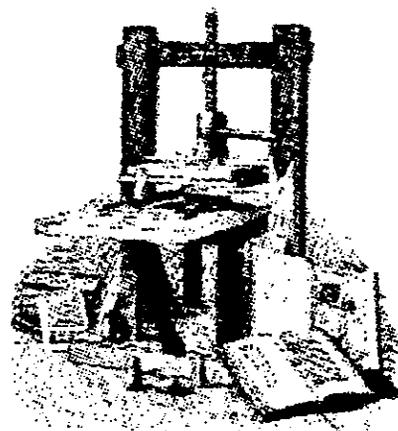
tuvo

11.- *ibidem*.

12.- *ibid.*, tomo 18, p. 22



Detalle del Libro de los Muertos, ambienta una escena en la que el dios Anubis, con cabeza de chacal, pesa el alma de un muerto. Estas inscripciones están hechas en papiro en escritura hierática.



Prensa Gutenberg, basada en la prensa de vino de la época. La rosca operaba con palanca hacia descender la platina para presionar el papel contra los tipos.



Confección industrial de libros.
Cortesía de Hachette.

que
pasar más
de un siglo para
que su reproducción
fuera por este medio y comen-
zara a popularizarse; los libros rea-
lizados en este periodo se les llamó "incu-
nables", del latín incunabulum -cuna- porque de
esta manera se indicaba que su producción fue durante la
infancia de la imprenta. 13

De esta manera se puede decir que el libro, desde el siglo XVI, con algu-
nas variaciones en cuanto a su confección y reproducción, por el desarro-
llo de nuevas técnicas de producción e impresión, como lo son la linotipia, la
monotipia, por mencionar algunas, y los avances tecnológicos, ha dejado de ser un pro-
ducto artesanal para ser un producto netamente industrial, tal como lo conocemos hoy en día.

1.1.2. DE QUÉ MANERA ESTÁ FORMADO UN LIBRO

Desde

que se

comenzó a desa-

rollar el libro como medio

de comunicación, su evolución ha

sido tan rica como las diferentes culturas

que existen y han existido en el mundo, siempre

se han elaborado bajo condiciones determinadas, tanto

sociales, como técnicas, culturales, políticas y económicas; el

libro como tal, ha tenido mil y una formas diferentes, éstas han

abierto de manera específica las necesidades de cada cultura y época, de

igual manera los materiales utilizados para su elaboración han sido parte de

la cultura y lugar geográfico al que han pertenecido.

Las formas de los libros nunca han sido materia de discusión, se le ha dado mayor importancia al

contenido, por tal razón, los hay de diferentes dimensiones y materiales, pero aún así, guardan ciertos

parámetros y elementos que los caracterizan, el libro está conformado de la siguiente manera:

El exterior del libro está constituido por dos elementos llamados tapas, éstas generalmente son de papel más grueso que el del interior, pueden ser de cartón o cartón recubierto por piel, tela o pergamino, etc.

En ocasiones las tapas llevan una especie de forro, éste es separable de las tapas y se les denomina sobrecu-

bierta, su función es la de proteger al libro y al mismo tiempo adornarlo; las solapas son parte de la

sobrecubierta, y generalmente quedan en el interior del libro por medio de un doble que sirve

para que la sobrecubierta no se separe de las tapas.

Cuando el libro está encuadernado, sigue la guarda, la cual consiste en una hoja

de papel que se pega en el interior de la tapa, se podría decir que es la

primera página, sin embargo no se cuenta como tal; posteriormente,

aunque no es generalizado, aparece una hoja llamada pági-

na de respeto, constituyen la primera y segunda del

libro, pero en ellas no se imprime nada.

A la página de respeto le sigue la portadi-

lla, en ella se encuentran el título

del libro -la letra es de

mayor puntaje-, el

nombre del

autor o

caso editorial; en la parte posterior de la misma página se imprimen las autorizaciones, derechos de reproducción y propiedad, números de registro y depósito legal.

En seguida de la portadilla, están las demás páginas de texto, en ellas se insertan, si es necesario, ilustraciones que ayudan al lector a comprender el texto; las ilustraciones pueden ser parte integrante de las hojas que contienen el texto del libro o estar impresas en páginas diferentes.

El resumen del contenido de la obra o índice es colocado según la cultura o país de producción, pues en algunos casos, se encuentra impreso en las primeras páginas, después de la contraportada, en otros, el índice va al final, detrás de él se encuentra el colofón, el cual contiene información de la impresión. Estos serían en sí los principales elementos que constituyen ese objeto llamado libro.

11

Existe una gran variedad de contenidos temáticos en los libros, estos los diferencian y les dan una funcionalidad específica, de tal suerte que tenemos: libros de texto, libros religiosos, libros de caja, libros de inventarios, libros de ritual, libros de coro, libros infantiles, etc., los cuales ya han sido reconocidos y aceptados popularmente. Pero el libro tradicional, por su entidad literaria y su monotonía visual, nos ha sugerido desde siempre valores tranquilizadores y unitarios, pues siempre se nos han presentado como herramienta de información que nos ayuda a adquirir mayor experiencia.

1.1.3. LOS ELEMENTOS FUNCIONALES DEL LIBRO

En este siglo donde todas las concepciones han sido revolucionadas o revaluadas por las diferentes necesidades de la humanidad, el concepto y significado

del
libro no
han escapado
de las nuevas formas
de concepción con las que el
hombre moderno enfrenta su
mundo, por lo que podría decirse que el
libro se ha recreado como tal.

Actualmente nuestros sentidos y nuestra percepción se encuentran sometidos dentro de lenguajes autónomos, que han tenido que traducir a pesar de que son lenguajes tradicionales por su cotidianidad; estos lenguajes han hecho a los libros sumamente intencionados y de igual modo los han limitado en cuanto a sus funciones, pues ahora sólo se limitan a transmitir un mensaje, ya sea de tipo ideológico, científico o emotivo.

A pesar de esas limitaciones, al libro hoy en día, se le considera como un medio de expresión con nuevos códigos de comunicación, pues en él se combinan o colaboran dos mensajes distintos, cada uno de ellos corresponde a dos formas de comunicación diferentes, uno de ellos es el texto y el otro la imagen; estos lenguajes han sido utilizados según las necesidades de la información, se pueden presentar de forma individual o bien interrelacionados, uno con otro para incrementar y apoyar un mensaje.

La redacción del libro contemporáneo está elaborada bajo otro sistema, en él el autor del libro trabaja en colaboración con el documentista, el ilustrador, e incluso con el psicólogo; esta estructura de redacción se asemeja a una estrategia de enseñanza programada que no coincide con la argumentación que se conocía, es decir, el fin de la estructura es proporcionar y facilitar la retención y la representación de la información, busca en sí, una lógica interna y psicológica para el lector.

Los libros contemporáneos con textos acompañados de imágenes y valiéndose de la retórica visual de éstas buscan una armonía o un contraste, que en realidad son articulaciones de un discurso "bi-media", es decir;

el desarrollo de una eficaz comunicación a través de dos mensajes totalmente diferentes (el texto y la imagen), pero que trabajan de manera simultánea y que al ser decodificados, cada uno por separado, coinciden y se apoyan mutuamente en la mente de cada receptor; el discurso bi-media es utilizado para garantizar una impresión cuantitativamente duradera y a su vez una mejor y mayor retención de ideas. 14

Esta teoría de comunicación, fue formalizada por Jakobson, y es tomada como unidades secuenciales, es decir, emisor-mensaje-receptor, o bien, codificador-mensaje-decodificador. El mensaje al ser estructurado por un código y determinado por un contexto, se convierte en un proceso de comunicación vectorizado en un solo sentido, de esta forma el mensaje se reduce a una comunicación simple en el cual el emisor y el receptor no se intercambian. A este respecto Barthes señala la no reciprocidad en la literatura: "Nuestra literatura está marcada por el divorcio implacable entre el fabricante y el usuario del texto, entre su propietario y su cliente, entre su autor y su lector. Este lector se halla entonces sumido en una especie de ociosidad, de intransitividad, y para decirlo todo, de seriedad, en lugar de jugar por sí mismo, de llegar plenamente al encanto del significante..., no le queda más que la pobre libertad de recibir o rechazar el texto: la lectura no es más que un referéndum". 15

Bajo este sistema bi-media, todos los elementos que constituyen al libro como medio de comunicación, se evalúan y se equilibran para que satisfactoriamente emitan un mensaje. Tanto los textos, como las figuras, diagramas, fotografías y principales esquemas son elementos que forman estructuras autónomas que aseguran una legibilidad. En este sentido los científicos han coincidido en que la doctrina de la congruencia es la más válida para este fin, por ello se ha extendido por todo el mundo. Esta doctrina considera que tanto el texto como la imagen tienen el mismo valor, por que

14.- Abraham Moles, Luc Janiszewski, *Grafismo Funcional*, 1990. p. 31.

15.- *Ibid.*, p. 31.

están
situadas en
el mismo nivel y al
mismo tiempo son mate-
rias de contemplación. Estos dos
elementos tienen características que les
permiten alcanzar el privilegio de llegar al
receptor y lo hacen según la impresión que le causen
al mismo. 16

Por medio del grafismo funcional, los actuales hacedores de libros
buscan una enseñanza programada, transmitir ideas, conocimientos e
información y sobre todo hacer que se comprendan éstos, para ello se valen de
los elementos que constituyen al libro y que a la vez funcionan para este fin, estos son:
la página, la imagen y el texto.

La página es una superficie plana expuesta ante nuestros ojos en la que se ordenan y combinan dos
lenguajes (el texto y la imagen). El espacio sin imprimir de la página es un espacio vacío, no uti-
lizado, pero por medio de éste se busca el equilibrio entre los dos lenguajes, de esta forma el espacio no utilizado
se convierte en un reposo visual, su elección varía de acuerdo al tipo de texto y su colocación, de
igual modo varía de una cultura a otra.

La imagen es, en general, un sistema de representación de figuras visuales, es un fragmento visual plasma-
do en una hoja o en cualquier soporte, es en sí misma, un mensaje de dos dimensiones, cuales quiera
que sean sus características, hace que el ojo se traslade en el papel libremente por el espa-
cio que ella misma sugiere. La imagen, como lenguaje visual, busca dentro de los libros
fórmulas de asociación y crea con formas propias nuevos códigos de comu-
nicación; la imagen con fines funcionales se presenta de una manera
fuerte en su estructura, ya que es inmediatamente codificable;
ejerce un impacto que generalmente se impone al
espectador.

El creador de una imagen para un libro, sabe
que sus características deben de ser
principalmente funcionales,
porque la imagen tiene
que hacer com-
prender

o
repre-
sentar algo,
tiene que convencer y
seducir al lector (receptor), a
través de una retórica visual. Aunque
es un elemento autónomo, la imagen de un
libro casi siempre está acompañada y comentada
por un texto que mantiene una complicidad con
ella para seducir al lector.

El texto es un sistema alfabético totalmente definido por signos que lo forman y por reglas que normalizan su uso. La principal función del texto es reducir la multiplicidad de interpretaciones que puede tener una imagen dentro del libro. La esencia del texto es lineal, porque está construido en una estructura secuencial, es decir, las letras se disponen unas tras otras, cada una de ellas está determinada, pues le antecede otra que a la vez influye en la siguiente, esto siempre se da a lo largo de una línea rígida, porque el texto es generalmente presentado con una composición y una justificación, esto es, los cortes de párrafos, cortes de palabras al término de las líneas, distribución de columnas, y sobre todo una excelente legibilidad tipográfica; a la tipografía se le presta demasiada atención, puesto que ella es el medio por el cual el mensaje llega al receptor, de tal suerte que se escoge de acuerdo a la información que se presenta para que de una idea global de la misma, por tal razón desde hace siglos ha constituido casi una ciencia.

15

El texto por sus características requiere de una lectura; la acción de leer significa "discernir o estar advertido" 17, pero al realizar una lectura es necesario decodificar los signos, así que la información es en realidad menos significativa que el contenido específico, estas características hacen del texto un elemento débil en comparación de la imagen.

1.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL LIBRO ALTERNATIVO...

¿CÓMO Y DÓNDE NACIÓ?



historia del libro alternativo se ha desarrollado de una forma fragmentada, pero determinada, tanto por el tiempo, como por los diferentes acontecimientos, manifestaciones y necesidades que se han desarrollado a través del siglo XX; esta cualidad histórica-evolutiva, le ha enriquecido, pues antes que afectarlo, le ha permitido una lenta pero muy acertada evolución, tanto en su concepto, como en su confección.

El arte es un método de levitación que apunta a librarnos de la esclavitud a que nos somete la tierra.

Anais Nin

El libro alternativo se empezó a desarrollar a finales del siglo pasado, en Europa, cuando la poesía se comenzó a manipular visualmente, para lograrlo se recurrió al juego tipográfico y al espacio de la página, desde entonces al espacio páginal se le dieron cualidades dimensionales y se le ha considerado como tridimensional. Este cambio poético visual tuvo lugar simultáneamente en varias ciudades de Europa, pero los más destacados poetas vanguardistas de aquella época (1896-1910), como Guillaume Apollinaire, Mallarmé y Albert Birot, fueron quienes iniciaron estos cambios. 18 Posteriormente, de acuerdo al contexto social y político de los primeros años de este siglo, surgió el movimiento Futurista, estos artistas lanzaron su Manifiesto, el cual fue publicado en la revista "Le Figaro", en el año de 1909. En este Manifiesto Futurista, Filippo Marinetti utilizó por primera vez la página como espacio plástico, esta forma de utilizar la página tuvo tanto éxito que se le reconoció como tal y se le aceptó dentro del arte plástico, a tal grado que se extendieron por toda Europa.

19 Tanto el movimiento futurista como sus artistas requerían y proclamaban un medio por el cual comunicarse, libre de censuras políticas, visualmente efectivo y económico; y fue en el libro donde lo encontraron, pues resultaba un producto de fácil acceso para todos, y de esta forma iniciaron un movimiento editorial que reclamaba su tiempo.

La práctica y uso de la tipografía creativa y el diseño de los libros, así como de sus páginas, fueron

activi- 18.- Martha Hellion, *Cuatro Décadas y más de Libros de Artista*, 1999
19.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, p. 7

Título: Teoría e Invenzione, autor: F.T. Marinetti, impreso en Italia, editado por Arnaldo Mondadoro, técnica: Pasta dura y forro.





Carlo Carrà. Celebración patriótica, 1914, detalle, collage sobre cartón, 38.4x 30 cm., Milán, colección del Dr. Gianni Mattioli.

dades
que los artis-
tas futuristas rusos
también desarrollaron y
continuaron durante el periodo
de 1912-1920; Kamensky, Zdanevich,
el Lissitsky y Rodchenko, encontraron que la
tipografía creativa constituía una experiencia visual que
le daba una mayor expresividad a las opiniones políticas, de
tal forma que rápidamente fueron llevadas de un país a otro.

Así fue como se dio origen a las primeras muestras del libro alternativo como
medio de expresión y comunicación; posteriormente con el paso del tiempo, los artistas
de las vanguardias constructivista, cubista, dadaísta y surrealista utilizaron al libro como elemen-
to plástico y como medio de comunicación, con su mundo artístico y entre ellos mismos. Los artistas que
integraban estas vanguardias se propusieron utilizar todos los medios, tanto plásticos como intelectuales y tec-
nológicos que tenían a su alcance para desarrollar un arte que llegara a un público más amplio.

La poesía visual, como propuesta de una nueva forma literaria, causó un inmediato y profundo impacto en los artistas
cubistas, a tal grado, que se lanzaron a colaborar con escritores; unas de las mancuernas artista-escritor fueron
Picasso y Max Jacob, Picasso y Apollinaire, Braque y Satie.

De izquierda a
derecha y de arriba
hacia abajo. Título: Angel
head Hipster, autor: Steve
Turner/Jack Kerouac, E.U. Memoria;
título: El corno emplumado, 1 era. Revista
bilingüe internacional, impresa y editada en México,
números de colección, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, y 26;
título: Return ticket, 1927-28, autor: Salvador Novo, edición
limitada, ejemplar del autor, México.



Posteriormente, durante el periodo de la postguerra, los sentimientos desilusionados fueron expres-
sados por las ideas nihilistas y anárquicas de los artistas dadaístas, ellos utilizaban el lengua-
je irracional, el antiarte y el caos para proclamar un cambio social. Así el Dadaísmo
influyó y contribuyó al desarrollo de la poesía visual, por medio de los artistas
Schwitters, Francis Picabia y Tristan Tzara. 20

En la década de los 30s. la vanguardia Surrealista reunió, tanto
a escritores, como a artistas plásticos, Max Ernst y Dalí,
Andre Bretón, Luis Buñuel y Arogon, ellos se
apoderaron de las estrategias de van-
guardia como lo eran los ensambla-
jes y fotomontajes. Las pro-
ducciones de los artis-
tas surrea-
listas

des-
cribían las
obras escritas y
visuales. Un ejemplo, fue
la llamada revista VVV, editada
por André Bretón. 21

De esta forma los artistas del Dadaísmo y
Surrealismo fueron quienes hicieron las primeras
publicaciones significativas de libro alternativo. Los artistas
que colocaron los primeros cimientos para el desarrollo de este
tipo de libros fueron Marcel Duchamp, Alfred Steiglitz y Man Ray, de igual
forma los artistas Paul Eluerd y Joan Miro, Matisse, Chagall, produjeron
ediciones limitadas de libro alternativo con estampa y poemas. 22



Título: Poems,
autor: Roseadler,
encuadernación.

En los 50s., el libro alternativo tomó mayor apogeo y definición, gracias al artista alemán Dieter Rot,
pues fue quien comenzó a hacer reflexiones sobre los elementos del libro tradicional, el formato, las pági-
nas, sus materiales, tipos de impresión, etc., consideró que constituían materiales plásticos que, por su estructura,
resultaban flexibles para los fines del nuevo sistema de comunicación. Rot, tomó en cuenta cada uno de ellos y experi-
mentó con los mismos, los dobló, cortó y los pegó; utilizó fotografías, relieves, dibujos y varios sistemas de repro-
ducción como: la prensa de copiar, el offset, etc. Experimentó con todo tipo de papel y las características
propias de cada uno de ellos, pesos, tamaños, texturas, etc.; no descartó ningún elemento, todos los
utilizó como artificios de comunicación. Dieter Rot al explorar los elementos que forman al
libro tradicional y Edward Ruscha al analizar conceptualmente también al libro,
abrieron las puertas al infinito mundo de posibilidades que se encuentran en el
libro alternativo. Confeccionados a mano y con varios materiales, los
primeros ejemplares,, fueron expuestos en la ciudad de Milán, en
la librería de "El Salto", en el año de 1950. 23

A principios de la década de los 60s. se con-
tinuó trabajando sobre lo ya desarro-
llado en los años anteriores,
pero en 1962 se dio ini-
cio al movimien-
to Fluxus;
este

- 21.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y
Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op cit.*, p. 8
22.- Martha Hellion, *Cuatro Décadas y ...*, *op cit.*, 1999
23.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y
Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op cit.*, p. 12



Título: Libro, autor: Marcos Kurtiez, libro acción, Performance, ejemplar único, México.

movimiento
 nace como reac-
 ción del imperialismo
 crítico, por tal motivo se carac-
 terizó por tener una posición crítica,
 esta posición aunada a la influencia dadaísta
 que tenían, fueron las bases para que los artistas fluxus
 propusieran abolir la distinción entre el arte y la vida coti-
 diana y para que también cuestionaran la idea de jerarquizar los
 modos de expresión. Así se volvieron a los objetos cotidianos, porque para
 ellos lo más importante era el objeto y no el sujeto que lo creaba.

El libro alternativo se ha formado bajo la esencia del arte pluralista de los años sesenta,
 en donde el cine, el video, la poesía, el teatro, la pintura, la escultura y las instalaciones se
 fundían e interactuaban para darle un carácter interdisciplinario al libro. Este carácter lo tiene desde que
 comenzaron a trabajar escritores y artistas, desde que se combinó el lenguaje escrito con el lenguaje visual.

Dick Higgins, en 1965, hace circular un ensayo titulado "Intermedia", esta palabra es tomada para denominar la
 función de dos disciplinas artísticas, sin ningún integrante predominante. 24 Basándose en estos conceptos artísticos, los
 artistas fluxus hacen una relación entre el performance y el libro alternativo, pues encuentran en ellos la misma
 cualidad, "los dos intentan transformar un soporte cuya re-putación no es artística (el libro, el cuerpo, en
 un medio de creación cuyo valor no radica en la naturalidad del material de la técnica utilizada,
 sino en la originalidad del proyecto que la anima; por el contrario, resultaría mejor, si la
 invención se apoderara de las vías más banales de comunicación social, incluso al
 costo de su eventual desviación". 25

Los artistas fluxus encontraron en el libro alternativo las cualidades neces-
 sarias para declarar, proclamar y difundir su tesis, además de que
 el bajo costo de su producción les dio la posibilidad de
 realizar la producción de libros, revistas, tarjetas y
 postales. 26

Posteriormente, el Minimalismo
 y el Arte Conceptual, ten-
 dencias que pusie-
 ron especial
 atención
 en

24.- *Ibid.*, p. 39.

25.- Daniel Manzano A., *Introducción*.

26.- *Libro de Artistas en España, op. cit.*, p. 42

e l
lenguaje
y en el análisis
de ideas porque con-
sideraban que eran el vehícu-
lo y materia por el cual podían hacer
vibrar los espíritus, tomaron al libro alterna-
tivo para presentarlo de acuerdo a su naturaleza,
de forma pedagógica y crítica. El Arte Conceptual hizo
propuestas y exploraciones lingüísticas en las que decían que "la
lengua y el arte son mejor presentados en un libro que sobre la pared".
Esta forma le dio una significación al contenido y a lo múltiple, a lo que los
primeros hacedores de libros aspiraban. 27 Desde entonces la demanda del libro
alternativo ha propiciado la creación de talleres de impresión, editoriales e imprentas inde-
pendientes en varias latitudes del mundo, esto a permitido el desarrollo tanto del medio como del
trabajo artístico.

Es así como los libros han dejado de ser libros paginados y compaginados, ahora los libros alternativos son toda una
estructura estética, son una nueva opción de la obra artística que cobra cada día mayor relevancia y valorización
tanto en la industria editorial como en las formas de comunicación y difusión especializados entre artistas,
especialistas y público en general. 28

La tecnología de nuestra época también ha contribuido al desarrollo del libro alternati-
vo por medio de la "inforgrafía", es decir, la utilización del CD-Rom, el correo
electrónico, el telefax, el world wide web, entre otras; toda la tecnología
se presenta como una nueva forma de producción, interacción,
distribución y sobre todo de comunicación abierta,
la que anhelaba Mallarme.

20

27.- Daniel Manzano A., *Introducción*.

28.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo
y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op cit.*, p. 9



1.2.1. LOS LIBROS ALTERNATIVOS EN MÉXICO



libros alter-
nativos nacen en
México por las "fuerzas
que los generan", o sea sus autores,
como dice Raúl Renán: "Hay mucho de
perentoriedad en los autores que encuentran
en el otro libro su forma de expresión en
condescendencia con la vida y su ciclo temporal". 29

Se comenzaron a desarrollar de forma independiente y clandestina,
durante el movimiento estudiantil de 1968. En este movimiento se utilizaron
los medios impresos como volantes, circulares, boletines y proclamas para infor-
mar a la comunidad estudiantil y a la sociedad sobre el movimiento, de igual forma, eran
utilizados como medios para difundir protestas en contra de la prensa que mal informaba a la
sociedad y difamaba a los estudiantes; las herramientas con las que se contaba para imprimir estos
medios eran la máquina eléctrica y el mimeógrafo.



De izquierda a derecha. Título: Siete propuestas para artes contemporáneas 1999, autor: Manuel Marín, gráfica digital 7 hojas, P/A.; título: Humo, autor: Yani Pecanins, mixta/plencha, ejemplar único, México.

En la década de los 70s, en México, se iniciaron pequeñas editoriales independientes como "La Máquina Eléctrica" de Raúl Renán y asociados, actualmente sigue publicando, "El Taller de Martín Pescado"; éstas en un principio sólo publicaban poesía, posteriormente con la colaboración de artistas plásticos integraron imágenes a sus publicaciones. Uno de los artista que inició la utilización del libro alternativo en México y que además ha sido importante precursor de él, ha sido Felipe Ehremer, desde que en colaboración con Martha Hellión editó "Beau Geste Press".

El libro alternativo toma relevancia, en México, cuando aparecen los otros editores, los que producen distintas concepciones de los medios impresos, esto ocurre entre 1976 y 1983, periodo que es llamado la "Edad de Oro", este movimiento de la pequeña prensa se le llamó marginal y generó un fenómeno editorial. El Archivero fue la primera galería en México que convocaba a los artistas nacionales y extranjeros a exponer; fue creado

por

De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.
Título: Verde, blanco y rojo, 1998, autor: Adolfo Patiño, título: Etiquetas, 1998, México; título: Poemínimo visual al estridentismo, 1981, autor: Adolfo Patiño, título: Best Seller, 1979, autor: Maris Bustamante, No-Grupo, México; título: Serpientes y escaleras, fotografías a destiempo, 1979, autor: Paulo Gori; título: Cocina impresos en mimeógrafo: 5 Estaciones, de Gabriel Macotela, D.F., 1983, de Paulo Gori; Don Julián Traga Fuego, 1978, de Gabriel Macotela; El beso de la Muerte, 1980, edición 100 ejemplar, de Yani Pecanins; Poemas Visuales, 1981, edición 100 ejemplar.

29.- Raúl Renán, *Los Otros...*, op. cit., 1988, p. 14





De izquierda a derecha. Título: Mirror box, autor: Ulises Carrión; título: Tell me what sort of wall paper your room has and I will tell you who you are, 1974, autor: Ulises Carrión, In Out Productions; título: Robert and Martha, 1983, autor: Ulises Carrión; título: 6 Plays, 1976, autor: Ulises Carrión, Kontex Publications y Other Books and So, 100 copias, ejemplar núm. 46; título: In alphabetical order, 1978, autor: Ulises Carrión, Cres revista bimestral, edición especial de 400 copias.

Yani
Pecanins y
Armando Sáenz
en los primeros años de
los 80s.

Al hablar del libro alternativo en México no podemos dejar de mencionar al mexicano Ulises Carrión (1949-1989), que aunque radicó en Europa, aportó información para el desarrollo del libro alternativo, tanto de forma conceptual, como en la forma de concebirlo, de igual manera abrió y enriqueció las puertas de su producción visual. Carrión se inició como escritor con obras como "La Muerte de Miss O" (1966), y "De Alemania" (1970),

pero a partir de la mitad de los 60s. hasta los primeros años de los 80s, se dedicó en cuerpo y alma a animar "Other books and So" (Centro de distribución y exhibición de libros de artista en

Holanda); Carrión se caracterizó porque además de "crear cosas concretas como un libro, creaba una obra

inasible; no eran objetos sino situaciones, contextos y posibles acciones. En 1972 estableció relaciones con In-Out (uno de los primeros espacios alternativos en Europa), esta relación provocó que integrara a su creación li-teraria un

lenguaje visual, como una forma diferente de atacar no sólo el fenómeno de lo literario, sino también las estructuras subyacentes en lo social". 30 Gracias a su trabajo y su afán por dejar testimonio escrito de sus

investigaciones, podemos contar hoy con un texto que nos permite la comprensión del libro alternativo, así como también tener una idea de lo que podrían ser sus parámetros.

Actualmente los libros alternativos se hacen de forma individual y su producción sigue siendo independiente. La mayoría de las publicaciones han sido manuales,

porque además de cumplir en esta forma las finalidades del libro alternativo, los presupuestos son bajos; uno ejemplo de lo que actual-

mente se publica en México, bajo estos parámetros, es la revista "La Jicara", producida por el Taller Leñateros,

que es una sociedad artesanal integrada por mujeres y hombres mayas y mestizos,

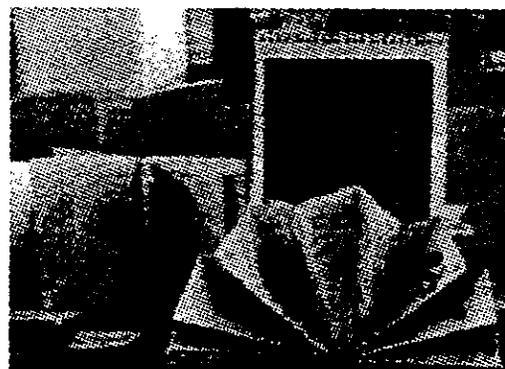
es un espacio de experimentación y creatividad,

donde desarrollan

Revista "La Jicara", 1995, dirección: Ambar Past, Taller Leñateros, publicado por Casa de las imágenes, el papel del sello fue hecho a mano con rastrojo y hollín, interiores: papel para envolver de tres varas, salpicado de atol agrio con escobetilla de raíz e impreso en serigrafía solar.



nuevas ideas todos los días; la revista es, como ellos la llaman, códice rupestre, revista-objeto de arte, que presenta lo mejor de la literatura actual inédita, testimonios y cantos del pueblo, impresa en serigrafía y con grabados originales. Las cualidades de confección y materiales han convertido a los libros y a las publicaciones alternativas mexicanas en objetos únicos y de colección. Una de las colecciones más grandes e importantes de libro alternativo es la del Sr. Richard Kemp, quien es coleccionista de arte desde hace 54 años, tiene el gusto por coleccionar sólo libro alternativo mexicano; su colección de libros alternativos se integra por una gran cantidad de artistas, entre ellos se encuentran: Felipe Ehreberm con publicaciones impresas en mimeógrafo sobre papeles, cartones, unos a manera de sobres, otros encuadernados y uno más como caja-objeto; Yani Pecanins, también con publicaciones realizadas en mimeógrafo, sellos, gran cantidad de tintas y objetos; José Luis Cuevas con libros de artista, utilizando el dibujo y el grabado para elaborarlos, todos ellos con textos de diferentes escritores; Magali Lara con libros acuareleados sobre distintos papeles con la aplicación de suajes; Luciano Toscano, con un libro-objeto único confeccionado con acrílico y otros materiales, con un texto de Otto Facus; Asceves Navarro, con una publicación en mimeógrafo; Felipe Posadas, con libros de artista realizados con dibujos sobre diferentes papeles, cartones y con un libro-objeto; casas editoriales independientes como Cocina, El Archivero, La Máquina Eléctrica, Revista la Jicara, entre otras. Esta gran colección hace constar y demuestra la gran cantidad y calidad de hacedores de libro alternativo que hay en México; los libros son de gran variedad, tanto conceptual, como en cuanto a formas y materiales; unos están encuadernados, otros pegados; unos vienen en sobre o en bolsas de papel estraza y otros en hojas sueltas o en cajas; unos son de artista y otros objeto o cajas-objeto; unos están impresos y otros están intervenidos directamente.



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Título: El alma del corazón, autor: Magali Lara, impreso, edición limitada, México; título: La gigante, autor: Magali Lara, impreso, edición limitada; título: Los zapatos de tacón, autor: Magali Lara, impreso, edición limitada, ejemplar No. 23/100, acordeón vista de cantos, México.



Título: Codex Bergensis

1.2.2. TALLER DE PRODUCCIÓN DE LIBRO ALTERNATIVO EN LA ENAP



la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM,

desde 1994 ha existido una gran

inquietud por la creación y producción

de libros alternativos, tanto por parte de los

maestros, como del alumnado, ya que se consideran

un medio de infinitas posibilidades creativas; desde entonces

se creó el Seminario-Taller de Producción de Libro Alternativo.

Dirigido por los profesores Daniel Manzano A. y Pedro Ascencio, en colaboración

con Víctor Hernández, Fernando Zamora A., entre otros; todos ellos,

asesoran a los alumnos y participan activamente en el Taller.

Son seis años ya, que en el Taller se ha trabajado de manera formal (teórico-práctico), todos los

aspectos del libro alternativo, de modo que se ha obtenido y acrecentado un rico trabajo de investi-

gación; lo que ha permitido, de ante mano, la retroalimentación y el enriquecimiento profesional de todos los

alumnos, aspirantes a un título de licenciatura, que en un momento participaron y participan en el Taller, ya que en él

se trabaja de manera conjunta, tanto en todo el proceso creativo de las propuestas, como en las áreas de investigación;

esta forma de trabajo hace posible que en cada una se encuentre como llevar a cabo la óptima producción de

la misma, tomando en cuenta todos los requerimientos de los libros alternativos, pero sin que pierdan su

individualidad o identidad propia.

El sin número de participantes, dentro del Taller, han ofrecido una multiplicidad de temas,

como sociales, existenciales, políticos y eróticos, entre otros, este tipo de temas han

sido tomados por los autores de los libros, en su mayoría, de textos de

escritores o poetas porque en ellos encuentran una identificación o

experiencias propias, otros son de la autoría de los mismos rea-

lizadores de los libros; gracias a la libertad temática del

Seminario se refuerza los vínculos de los autores

con sus obras, de tal manera que las pro-

puestas están cargadas de símbolos

y signos que son propios del

individual lenguaje

visual de cada

partici-

Antes que nada, la educación es la revelación de los demás, de la condición humana como un concierto de complicidades irremediabiles.

Fernando Savater.



Título: Diario Erótico, 1994, autor: J. Antonio Yarza, 11 grabados al Aguafuerte/zinc, formato variable (de 8x 22.9 cms. a 30x 23 cms., incluye textos del autor

pante
pero que no
por eso dejan de
ser posibilidades plásticas,
pues cada quien maneja dentro
de sus concepciones y necesidades de
expresión las técnicas y materiales, por lo cual
son tan diversas. La gráfica impresa es el medio que
ha tenido mayor predominio en la realización de los libros
dentro del Seminario, ya que en su gran mayoría han estado elabo-
rados en Huelcograbado, Xilografía y Litografía, aunque claro, ha
habido otros medios como el dibujo, la pintura, la fotografía, la serigrafía, la escul-
tura, el offssset y en medios digitales. Los materiales han sido igualmente muy variados, se
han utilizado plásticos, telas, papeles, madera, metales, piedra, pieles, etc. De esta manera
encontramos que el valor de los libros se encuentra tanto en sus autores, como en el propio Seminario,
ya que en él se encuentra una postura de ruptura radical en cuanto a la producción tradicional de libros, así
como también cada libro representa las nuevas formas de hacer libros. Año con año con el afán de mostrar y rendir
testimonio de los logros, tanto de investigación como de los alcances plásticos, se han mostrado las obras de los alum-
nos y maestros como el resultado de tan arduo trabajo, así como también, por un afán de dar a conocer e impul-
sar el desarrollo de esta otra opción de la plástica; las exposiciones han sido: Al abismo del milenio
(1994), que integrada por 23 libros realizados por el mismo número de participantes en el
Seminario, expuesta en el Museo de la Estampa de la ciudad de México; Página de imagi-
nería (1995), compuesta por 30 libros, 23 de alumnos y 7 de profesores de la
ENAP, expuesta en Casa Universitaria del Libro; Umbral de Objetuario (1996),
integrada por 32 libros y expuesta en la Galería Luis Nishizawa de la
ENAP, UNAM; Libro Objeto (1997), expuesta en la Galería Luis
Nishizawa de la ENAP, UNAM; Para ti soy un libro abierto
(1998), muestra integrada por 25 libros y
expuesta en La Casa de la Primera
Imprenta, México, D.F., en el Museo
de Arte Contemporáneo
"Alfredo Zalce",
Michoacán,
México.



Título: Relatos en torno a los mitos y leyendas:
una evocación poética en la imagen gráfica, 1994,
autor: Pedro Ascencio, 10 xilografías, formato del
libro 130x180 cms., empastado y armado
totalmente por el autor.



Handwritten text at the top of the collage, possibly a title or date.

Vertical handwritten text on the right side of the collage, possibly a name or location.

Handwritten text at the bottom of the collage, including names and dates.

1.3. LOS LIBROS ALTERNATIVOS ...

¿QUÉ SON?



palabra

"alternativo" signifi-

ca: Acción de sucederse

unas cosas alternando con

otras.// Opción entre dos cosas. 31

En su sentido literal el término es utilizado

como concepto para nombrar a todas aquellas

manifestaciones que no tienen que ver con lo tradicional,

con lo establecido.

*La verdadera filosofía consiste
aprender de nuevo a ver el mundo.*

Merleau-Ponty, 1945

Nuestra época, en el campo plástico, terreno que nos atañe, nos ha obligado a

buscar y crear nuevas formas, medios y materiales para decir algo nuevo; lo nuevo en

realidad es un imperioso deseo de comunicar con lo que esté al alcance. Lo alternativo tiene un

carácter temporal porque éste nos ofrece la posibilidad de decir lo nuevo con formas y cosas de otras

épocas, pero con nuevos códigos, lo alternativo es cuestionar la vigencia de los géneros convencionales y de

la concepción artística, es una forma de utilizar de manera no tradicional los medios artísticos.

También nuestra época ha generado una acumulación de deseos, miedos, angustias que están contenidos en nosotros,

los seres humanos, por medio de lo alternativo existe otra posibilidad de comunicar todo ello, de sacarlo, de ir

más allá, de expresarse, y para lograrlo se busca de una forma interna, íntima, para encontrar todo

aquello que buscamos, a lo mejor, en nuestras vidas o en nuestro trabajo plástico. 32

Con esta finalidad, el objeto llamado y conocido como libro desde hace miles de siglos, fue

tomado y reconocido, con todas sus características conceptuales, físicas y fun-

cionales, para ser revalorizado y recreado por los artistas, para actualizarlo

como medio y desarrollarlo como una nueva forma de comunicación

visual. El libro ordinario, el tradicional, fue fusionado con el con-

cepto alternativo, de esta manera es como los nuevos

libros se niegan a todo lo establecido, al sistema, al

orden, a la funcionalidad que el hombre

moderno creó y logró por medio de la

industrialización, pero que

por su afán práctico-

funcional, se

olvidó de

26

31.- *Diccionario ...*, pp. cit., p. 31

32.- *Revista Generación*, 1998, p. 30-31

su
 cualidad
 y calidad
 humana, se olvido de
 la capacidad que se tiene para
 vincularse emocionalmente con
 alguien, con algo o con alguien a través de
 algo. Por medio del Libro Alternativo se intenta
 restaurar ese olvido del hombre moderno, se intenta
 recrear y restablecer el vínculo emocional de los seres humanos.
 Para lograrlo el Libro alternativo se busca en sí mismo, en su forma, en
 su contenido, en su tiempo, en su espacio, en cada una de sus partes y en
 todas ellas encuentra.

Este nuevo código de comunicación representa todo un reto del y para el creador del libro
 alternativo porque, al igual que para el espectador, tienen que poner a prueba todas sus capaci-
 dades creativas para, en este caso, decir o transmitir algo sin utilizar el lenguaje del libro tradicional. De esta
 manera los nuevos hacedores de libros juegan y experimentan con su creatividad, integran y anulan a placer
 todos los elementos formales del libro y los que creen prudente incluir, sean del libro o no. Crean, recrean, inventan y
 reinventan todo el libro, del mismo modo lo hacen con su contenido. Satisfacen sus deseos y necesidades de
 expresión. La forma de comunicar de los libros alternativos y su factura en unos casos hecha a mano y en
 otros casi a mano, ósea, utilizando la mínima industrialización, transmiten un mensaje afectuoso,
 emotivo. Los libros alternativos se rehusan a las características y al concepto industrial, porque
 son sinónimo de individualización, de lo racional, de que todo tiene una función y que
 ésta a su vez tiene que ir hacia arriba, de que todo de alguna manera tiene que
 ser plano; se rehusan a la expresión de lo cotidiano porque son formas
 establecidas. El libro alternativo prefiere la relación colectiva,
 comunitaria como lo establece lo artesanal, lo femenino,
 exige una relación directa con cada ser, porque en él
 se encuentran todos los recursos sensitivos
 para comunicarse con el espíritu y el
 intelecto, de esta manera arte-
 sanal relacionan a un
 sujeto con un
 objeto,
 así

se
c o n -
vieren no sólo
en una propuesta del
siglo XX, sino también una
nueva forma de ver los elementos ya
conocidos y funcionales, se convierten
en un objeto de cuidado con concepto de libro.

Así es como el libro alternativo es una nueva forma de comunicación entre los seres humanos, principalmente es expresión y comunicación del creador para el creador mismo porque en él se evidencia un mundo artístico de formas y colores, de subjetividad, de la expresividad de cada artista, porque en el libro alternativo se encuentran contenidos sus sentires, emociones, inquietudes, es un reflejo y quizás el desahogo del creador; es una necesidad de comunicar de una forma personalizada, por eso el libro alternativo es intenso ya que contiene la intensidad del ser. Esta cualidad hace que quienes lo elaboran lo desarrollen casi de forma intuitiva, porque en él no importa nada más que expresarse. El libro alternativo en sí es una opción en esta época en la que todo está dado; es un dinámico medio de comunicación que pretende, hacer de la tradicional estructura del libro y de los lectores que estamos acostumbrados a ella, una nueva forma de conocimiento para abrir caminos y no se condicione la mente humana. El libro alternativo es sinónimo de rebeldía, de no conformarse con lo hecho, con lo dado; el libro alternativo nos permite saber que todo es posible.

1.3.1. LOS LIBROS ILUSTRADOS

☒ Generalmente los libros ilustrados son realizados gracias a la colaboración de un escritor y un artista plástico (casi siempre un grabador); en estos libros se valora más la creación literaria que el trabajo plástico.

El libro ilustrado es tratado en un mismo mundo en dos formas diferentes donde se disocian dos lenguajes, por una parte la obra de arte, que promueve y sostiene la otra parte, la obra literaria. Es un libro lujoso que se apega más al diseño y al grafismo funcional, convencionales de los libros tradicionales.

Sigue de alguna manera las mismas pautas conceptuales, gráficas y tipográficas de los libros clásicos de arte de Skira (creadora de este tipo de libros), porque mantiene una disociación entre la imagen, el texto, la riqueza y perfección del material con los que están confeccionados, pero se valoran en él todos los elementos; estas pautas son una constante importante de los libros ilustrados. 33

29

Estas publicaciones se reproducen meticulosamente, esto implica una estrecha relación de los realizadores que dan lugar a productos elegantemente acabados; el libro ilustrado es un producto entre lo industrial y lo artesanal, es casi un producto artístico que tiene altos costos y por tanto de difícil acceso.

Generalmente se presenta sobre papeles de alta calidad con grabados originales, tipografía hecha a mano (caligráfica), o bien, impresa en negro y perfectamente justificada, los empastados son casi siempre lujosos y rebuscados, sus características son un "ideal de conservación o de restauración del arte del libro". 34

Título: Acueductos del sueño, 1996,
textos: Carmen Nozal,
dibujos: Felipe Posadas.



- 33.- Abraham Moles, Luc Janiszewski, *Grafismo ...*, *op. cit.*, 1990, p. 213
34.- Daniel Manzano A., *Introducción*

1.3.2. LOS LIBROS DE ARTISTA

Podemos

decir, que el antecedente de los libros de artista son los libros medievales, en ellos los artistas de la época ilustraban las páginas de los libros de tal manera, que el texto e ilustración tenían la misma importancia; "William Blaque coloreaba a mano sus grabados de poemas e ilustraciones". 35

El origen del movimiento y del cambio de las cosas más mundanas parten del apetito de las pasiones.

Desde principios de este siglo surgió un fuerte interés por lo narrativo, de manera que el artista volvió a medios ya conocidos, como el libro, del que tomó todas sus características formales, para utilizarlo como medio plástico y de comunicación, en donde todas las formas visuales y físicas son componentes del significado 36, empleando todos los medios plásticos y técnicos modernos y tradicionales para llevar sus expresiones plásticas al nuevo medio expresivo.

El término de Libro de Artista se le adjudica a Denise Rene, porque consideraba que el libro producido por un artista es una obra que generalmente, por sus procesos de producción y reproducción, se reducen a unos cuantos ejemplares, de tal forma que nunca pierde su carácter de original. 37

Este tipo de libros es una necesidad del artista por comunicar sus experiencias personales; este libro es toda una serie de cargas ideológicas del autor que se vinculan íntimamente con el lector al ser leído, así que, se realiza gracias a la fusión de temas y formas que el autor decide colocar en él; se cuenta más por su contenido temático plástico visual que por las formas o materiales con los que son confeccionados, por tal razón, la mayoría combinan palabras e imágenes; algunos otros sólo utilizan palabras, o bien sólo imágenes.

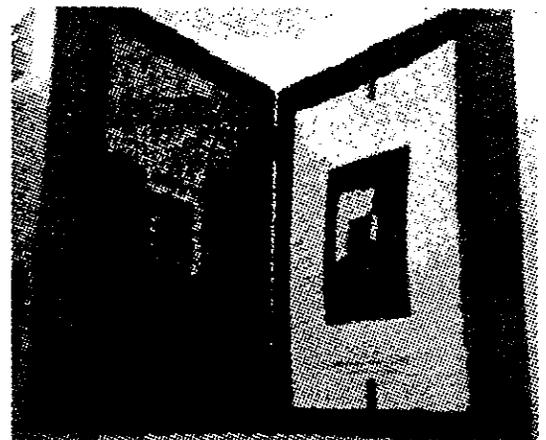
El libro de artista es indefinible y existe por sus contenidos y formas que son tan variados como las ideologías y las expresiones plásticas que tienen cada uno

de los artistas que los

35.-Martha Wilson, *Libros de...*, *op.cit.*, p. 7

36.- Daniel Manzano A., *Boletín de Prensa*, Umbral de Objetuario, *apud.*, Tannenbaum, Aspectos Formales del Libro de Artista, 1972.

37.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op.cit.*, p. 44





Título: Alacránario, 1998, autor: Francisco Toledo, pintado sobre 8 placas de madera en forma de códice, libro único, México.

realizan. Esto lo hace un medio dinámico y fascinante tanto en su lectura como en su realización. Los temas de los que echa mano el artista para realizarlos pueden ir desde sus propias concepciones y emociones más personales, hasta temas generalizados como los sociales, políticos, filosóficos y eróticos.

Algunos de los libros de artista tiene finalidades críticas o declarativas según la intención del artista.

El artista en una actitud ambiciosa por satisfacer todas sus necesidades de expresión se encarga de toda la producción y detalles del libro, él crea los contenidos, diseña y elabora el libro, es decir, desborda todas sus aptitudes y capacidades de forma conveniente a sus necesidades, pues el libro representa para él una documentación de su obra y su obra misma, es para él un medio propio de comunicación.

31 No existe una fórmula o reglas que indique el cómo hacerse, porque el artista manipula según su intención, tanto la definición del libro, como su contenido y forma. Aunque este tipo de libro puede corresponder al sistema bi-media de los libros tradicionales porque se apoya en los principales elementos de significación visual, utiliza la imagen como representación de las cosas visuales o visualizables, y el texto como medio de significación y enunciación escrita, pero no es así porque estos elementos tienen una función específicamente plástica, denotativa y connotativa, es decir, tiene aptitudes para incorporar otro tipo de informaciones independientes a cada uno de ellos, diferentes al sistema bi-media.

En el libro de artista todos sus elementos están relacionados y al unirse en un todo, lo forman, al igual que cada una de sus páginas. Tanto el tema como la forma son elementos fundamentales que forman parte del significado de cada uno de estos libros, también estos elementos los hacen distinguirse de los medios más tradicionales.

La imagen y el texto son estructuras elegidas por los artistas con relación al libro tradicional, pero sin apegarse demasiado a él.



Título: Códice Aztlan,
autor: Brian Nissen,
libro de peregrinación,
Reino Unido, E.U.

El artista previniendo la lectura del libro por el espectador; tiene que pensar en el tiempo, pues este libro tiene correspondencia con la esencia del arte narrativo; por esta razón el artista toma el tiempo como un elemento más a ser manipulado dentro del libro, por eso lo condensa, lo expande o bien lo elimina bajo los mismos elementos que forman su libro, uno de esos elementos que utiliza para este fin, es la imagen, porque está considerada en sí misma como un elemento que contiene un tiempo congelado y porque es narrativa, ya que ella sola o conjuntamente con otras, dice lo que ocurre en un espacio y tiempo determinado. 38

La función del libro de artista es específicamente plástica y es definida por la aptitud de cada elemento, la cual los hace capaces de expresar o de incorporarse al mensaje del artista, lo que en otro caso no podrían hacer por sí solos. Su principal característica es la de ser un medio comunicativo, sumamente táctil, tan solo el verlo invita al espectador a tocarlo, aunque a decir verdad, sin esta posibilidad de acercamiento físico, la información quedaría vetada por el mismo artista, de tal forma que no comunicaría nada. El libro de artista es una obra portátil.

32

1.3.3. EL LIBRO OBJETO ...

Ó EL OBJETO COMO EL LIBRO DE HOY



'Sobre a arte'

Objeto de contemplación, objeto de discusión?

Objeto ideal, objeto material?

Objeto natural, objeto histórico social?

Objeto materializado, objeto desmaterializado?

Objeto de mistificación, objeto desmitificado?

Objeto estético metafísico, objeto didáctico?

Objeto creado, objeto producido?

Objeto eterna, objeto efímero?

Anna Bella, 1976. 39

Popera, usando materiales de recuperación. 41

"Biblioclast" es un término empleado por Gilbert Lascaux, para llamar y denunciar a los artistas que se dedican a torturar; mutilar y destruir la naturaleza física, tradicional y matérica del libro tradicional. 42

La forma plástica del libro objeto es resultado de la creatividad de su realizador. Es otra concepción en cuanto a forma del libro alternativo.

El libro objeto se realiza con la aportación de dos disciplinas que se fusionan e interactúan con sus formas de expresión y comunicación, una es la literaria, y la otra enteramente visual. Estas disciplinas reeditan sus ideas y significados, con el desarrollo de una agudeza de análisis y percepción para crear al libro objeto; esta fusión de las disciplinas hace al libro más ilustrativo. Pero en el libro objeto se crean otras posibilidades alternativas en cuanto a formas, materiales y dimensiones, pues forman parte importante de su construcción. Sus formas toman el papel de comunicadoras, dicen más que su contenido, de tal forma que éste pasa a segundo término. El libro objeto da a los sentidos de cada lector estímulos vivenciales, tanto táctiles como visuales, matéricos, sonoros y térmicos. Ésta hecho para eso y para contener en él un tema, a demás de ser susceptible a infinidad de interpretaciones,

ya que es creado por un mismo lector.

39.- Anna Bella, *Sobre a arte*, 1976, texto del libro de artista, Sobre a Arte, Gerges, Brasil, Muestra de Libro de Artista, Cuatro Décadas y más de Libro de Artista., México, D.F., 1999

40.- Abraham Moles, Luc Janiszewski, *Grafismo ... op. cit.*, 1990. p. 215

41.- Daniel Manzano A., *Introducción.*

42.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982. *op. cit.*, p. 41

El
 libro
 objeto como
 espacio alternativo y
 objeto precioso, desarrollado
 por M. Wilson, ha constituido con-
 tradiciones en relación con las tendencias
 del Arte Conceptual como: Fluxus, Performance,
 video y demás expresiones multimedia. 43



Título: Elarbolibro ,1997,
 textos: Carmen Nozal,
 trabajo plástico: Felipe Posadas,
 ejemplar único,
 colección: Casa del Poeta.

Al denominarse "libro objeto" a este tipo de libro alternativo se pone de manifiesto que antes de valorar el contenido del libro y el libro mismo, el objeto es lo más importante, pues es lo que le da forma; un objeto es un elemento o producto que se ha realizado para funcionar, no es un elemento ocioso, un objeto trabaja y funciona, así como también es objeto de trabajo, como lo menciona Baudrillard, en este sentido, "todos los objetos tienen un compromiso fundamental de tener que significar ... Bajo esta determinación paradójica, los objetos son por lo tanto el lugar, no de la satisfacción de necesidades, sino un trabajo simbólico, de una producción, de una "producción en el doble sentido del término: producir, se les fabrica, pero se producen también como prueba. Son el lugar de la consagración de un esfuerzo, de una realización ininterrumpida..."⁴⁴ Otra opinión sobre lo que es, el cómo se forma y las funciones de un objeto son: "un objeto se forma bajo condiciones sociales, técnicas, culturales y política determinadas. El objeto no existe por separado pertenece al proceso de comunicación".⁴⁵

El objeto en sí no circunscribe ningún problema, sino al contrario, nos habla de una continuidad en el tiempo y en el espacio, y a la vez, de sí mismo, por que: "El observador abre los ojos y ve lo que le rodea, los cierra y borra el espectáculo. Anda entre los objetos y obtiene diferentes perspectivas de ellos; descubre que puede tocar la mayoría de los objetos accesibles, y los comenta con los demás espectadores, con quienes comparte sus previsiones acerca de aquéllos".⁴⁶

En este sentido podemos mencionar lo que Max Sauzé dice acerca de su trabajo,

43.- *ibid.*, p. 37.
 44.- *ibid.*, Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía Política del Signo*, 1995.
 45.- René Berger, *Arte y Comunicación*, p. 7
 46.- Richard Held, *La Estructura en el Arte y en la Ciencia*, p. 42



Título: Limbo,1996,
 textos: Carmen Nozal,
 trabajo plástico: Felipe Posadas,
 colección: Víctor Manuel Banda.

El arte es maravilla y magia.
En él se unen la visión, el contenido, el diseño
y la técnica para formar una unidad inseparable.
D. T. Suzuki

"El
hacer
engloba mi
idea, mi placer, mi
pensamiento, después viene
la reflexión". 47 De esta

forma podemos entender lo que
nos dice Catherine Coleman, "... el libro objeto
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 investigación. El libro no está tratado como un mero
soporte de información, transformando la idea del libro asociado con un con-
tenido semántico. El libro comunica a través de su forma, estructura y textura". 48

Es así como el objeto es tomado por el realizador de este tipo de libros, como parte de la
información y a la vez como evidencia del mismo. De esta forma el libro objeto es: "ya la forma de
un objeto, ya el contenido específico el margen de la forma, y algunas veces las dos cosas". 49

La diferencia entre Libro de Artista y el Libro Objeto es que, en el primero predomina más el significado y la idea
que los materiales, y en el segundo, es el material y su forma lo que predomina, estas alternativas se alejan totalmente
de la forma del libro real.

35

1.3.4. EL LIBRO HÍBRIDO

Existen también otra denominación y forma de crear libros, a estos se les llama Libros
Híbridos, ellos son la fusión de los libros ilustrados, los libros de artista y los libros obje-
to, contienen las tres características. A estos libros se les da una nueva visión, ya
que sus formas y contenidos motivan, estimulan y crean inesperadas
reacciones en los lectores porque se sustentan en la relación ínti-
ma que se crea entre ellos. El libro híbrido contiene pro-
puestas plásticas y de lenguaje, rompe con la idea
del libro tradicional porque experimenta con
los mensajes, ideas y emociones de los
autores y de los espectadores.

47.- Daniel Manzano A., *Introducción*.

48.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes. Archivo y
Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op. cit.*, p. 40-41

49.- *ibid.*, p. 31.



1.4. ELEMENTOS QUE CONSTITUYEN UN LIBRO ALTERNATIVO

realizar un libro tradicional, los creadores de éste se olvidaban que las letras, palabras y frases, son elementos aislados dentro de un texto. Se olvidan de igual manera del equilibrio, la armonía, las proporciones, la perspectiva que contiene el libro como materia plástica, para sólo prestar atención a las leyes secuenciales del lenguaje. Utilizan el alfabeto sin buscar nuevas relaciones y funciones que le son propias. Los creadores de libros alternativos al realizarlos lo que buscan es una expresividad y una comunicación inmediata, satisfactoria y efectiva; para ello se valen de la integración de varios lenguajes, para ser asimilados por todos nuestros sentidos; utilizan además creativamente todos los recursos plásticos, medios de comunicación y expresión que nuestra época ofrece. De esta manera el conjunto de diferentes técnicas, materiales, elementos plásticos, lenguajes, etc., son utilizados en el libro alternativo para expresarse, transmitir un mensaje, brindar una información, y a la vez, se comprendan las relaciones que existen entre uno y otro elemento, así como también su individualidad. Siempre buscando un valor estético, más que una funcionalidad determinada. Así el libro alternativo nos hace prescindir de los esquemas que hemos venido asumiendo por tradición, nos brinda nuevas opciones en cada uno de los elementos con los que se constituye.

Un libro alternativo es un medio de infinitas posibilidades de experimentación, en cuanto a la comunicación visual y expresión artística. Por medio de la experimentación se pretende comprobar cómo los elementos físicos que constituyen un libro, pueden llegar a ser un medio utilizable para establecer un lenguaje visual.

Para lograr esta experimentación, el libro normal o tradicional ha tenido que ser descompuesto, desarticulado por todas sus partes, para lograr y agotar todas las posibilidades de comunicación y expresión

Proverbios y Cantares

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo ves
es ojo porque te ve.*

*Ojos que a la vez se abren
Un día, para después
ciegos tornan a la tierra
hartos de mirar sin ver.
Antonio Machado*

sivi-
dad que
tiene el libro
como medio y como
objeto. De esta forma, hoy en
día tenemos una nueva forma de
hacer libros bajo las concepciones y secuen-
cias de espacio y tiempo, muy diferentes a las del
libro común, porque desde el momento mismo en el que
se concibe tiene características muy diferentes.

En el libro alternativo cada forma, símbolo o signo, no tienen ningún significado real, cada uno se representa a sí mismo como elemento autónomo y descontextua-
lizado, no tienen una realidad iconica en el mundo de la congruencia; así que cada elemen-
to que constituye un libro alternativo tiene una valoración sólo dentro del libro mismo, cada uno es
parte de todo, de cada uno, pero también es parte de la nada, este tipo de relación los hace ir más allá de
lo que un mensaje concreto puede llegar a aspirar. Haciendo una analogía se puede decir que, el libro alternativo
es un rompecabezas, que desde su empaque o envoltura, hay que ir armando.

37

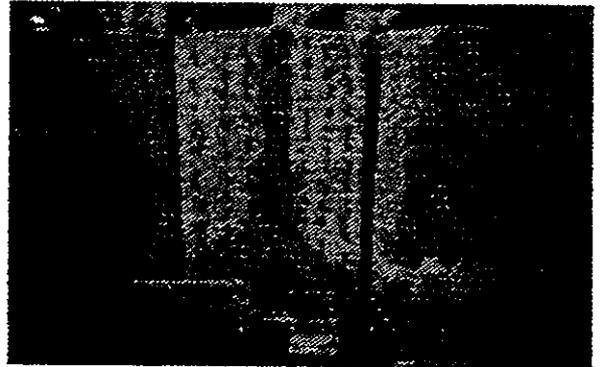
Un libro alternativo no tiene una forma definida, ni un contenido específico, mucho menos se pueden ca-
talogar las maneras de hacerse, pues ésta no tiene parámetros ni límites, porque como ya hemos
visto, intervienen en su realización factores individuales propios de su creador o creadores, es
decir, cada uno de ellos tienen formas muy peculiares de concebirlo y elaborarlo. Pero
en cambio sí podemos nombrar sus principales características como son su
tactibilidad, su potabilidad, su seriación, progresión y dirección, y la
memoria que se requiere para descifrarlos; 50 y hablar de los fac-
tores que se tomaron del libro ordinario y de los que se le
reconocieron artísticamente. Estos elementos fac-
tores que deben y están presentes en la elo-
boración de un libro alternativo y en
los cuales me baso principal-
mente en las aporta-
ciones de Ulisés
Carrión.

- secuencia (s) espacio-temporal (es),
- estructura (s),
- lenguaje (s),
- poesía,
- página (s),
- imagen (es),
- lectura,
- demás elementos.



1.4.1. SECUENCIA ESPACIO-TEMPORAL

libro tradicional se le reconocieron secuencias espacio-temporales contenidas, tanto en cada una de sus páginas como en su estructura misma.



De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha.

Título: 5 Cuadernos de escritura, 1997, autor: Angélica Chío, diptico con hilo de algodón/papel con pasta dura, ejemplar único, México; título: Filosofía, 1993, autor: Mauro Manfredi, técnica mixta, ejemplar único, Italia; título: Storm, 1996, autor: S. Happersett, impreso en forma de acordeón, 2/50, E.U

Una secuencia es una "serie de cosas que guardan entre sí cierta relación"⁵¹; la serie son unidades múltiples dentro del libro alternativo, para formarlas se debe contar con más de un elemento y, éste a la vez se relaciona uno con otro para formar una significación que constituya al libro alternativo o a cada página de éste ⁵². En el libro alternativo la secuencia puede ser de imágenes, escenas, tiempos, signos, también puede contener varias secuencias, éstas pueden ser individuales, conjuntas o paralelas.

Las artes visuales se han caracterizado porque en ellas siempre ha existido una reanudación constante por medio de experimentos y estudios dinámicos de los aspectos que les atañen, uno de ellos es el espacio-temporal que se presenta como un continuo. ⁵³

El espacio constituye un complejo fenómeno que contiene en sí mismo factores científicos y psicológicos, que son determinados por la cultura y la época en la que se desarrolle.

En el siglo XX, el espacio ya no es tangible como en épocas pasadas, sino es abstracto, "una realidad sentida como pura intuición", porque el hombre de este siglo ya no reconoce límites; en este sentido el espacio se maneja de acuerdo a la teoría de Einstein, la cual dice: "no hay espacio absoluto", por lo que el hombre busca varias dimensiones en el espacio. ⁵⁴ Es por eso que, en el caso de las artes visuales, se ha creado un espacio pictórico del que se desprende un espacio plástico, éste en esencia, se manifiesta dentro de un

plano, por tanto no lo

51.- Diccionario ..., *op cit.*, p. 598.

52.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op cit.*, p. 20.

53.- Gilio Dorfles, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, p. 89

54.- Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los Elementos Plásticos*, p. 87

De izquierda a derecha.
Título: El cubo de los cambios, autor: Francisco Serrano y Arnaldo Coen, 64 cubos pintados y texto dentro del cubo de acrílico, México; título: Jaula, 1976-90, homenaje a John Cage, autor: Arnaldo Coen con pintura de Mario Lavista, suaje/papel, edición limitada; título: Incubaciones, 1976-90, autor: Arnaldo Coen, Francisco Serrano, impreso en serografía, suaje/papel; título: Mutaciones, 1976-90, autor: Arnaldo Coen, 16 págs., relieve, suaje/papel, edición limitada.



vemos,
 sólo lo intui-
 mos y es posible
 solamente si se tiene una
 intuición del espacio, la intuición
 dice Chuhurra, "nace en forma de vivencia
 interior"; de este modo, el espacio plástico es
 único porque nada más corresponde a esa experiencia.

El espacio creado por medio de la intuición representativa refleja
 "el sentimiento real del artista", en ese espacio es donde se hacen
 reales tales sentimientos y para concretarlo el artista se vale de la materia.

55 Siguiendo la intuición como creadora del espacio, podemos relacionar con
 éste al espacio subjetivo, espacio descubierto dentro de la realidad teológica y su
 escolástica, por lo que los filósofos dicen al respecto: "el espacio existe por la existencia misma
 del sujeto imaginante". Por ejemplo Kant, "el espacio debe de ser considerado como posibilidad de los
 fenómenos"; Hegel, "el espacio es una abstracción y una forma de exteriorización inmediata"; Bereson, "el
 espacio es el decaimiento, dispersión o duración real de la consciencia". Estos filósofos, al igual que otros, reconocen
 que tanto el espacio físico como el psicológico son compatibles, que coexisten como lo dice Leibniz (filósofo-
 matemático), "Yo considero el espacio como algo puramente relativo, del mismo modo que el tiempo, ósea,
 como un orden de coexistencias. Lo que el espacio señala, en términos de posibilidad, un orden de los
 cosas que existen en el tiempo". Con estos antecedentes y las teorías de los filósofos podemos
 comprender y hablar del espacio en el libro alternativo, de este modo tenemos que:

El espacio, dentro del libro alternativo, es utilizado como medio y como lugar, pues
 espacio es "una extensión indefinida que contiene todo lo existente". 56

El libro alternativo contiene un espacio real, físico y concreto, este se
 encuentra en cada página, pero de acuerdo a Leibniz, este
 espacio coexiste con un espacio subjetivo y psicológico,
 de tal forma que en el libro alternativo, el espacio
 es captado psicológica y subjetivamente,
 es vivido en la imaginación, de esta
 forma sirve como medio
 para situar los ele-
 mentos, tanto
 formas

55.- *ibidem*.

56.- *Diccionario ..., op. cit.*, pág. 272.

visuales
como formas
físicas. 57 Estas relaciones interactúan pero también son interdependientes, ya que por el significado que se adopta del espacio, afecta en el significado de los elementos, es decir, ubicar un elemento en cierto espacio le da un significado o adquiere otro. También el espacio por sí mismo se presta para ser interpretado en dos enfoques, uno interior y otro exterior; el interior como espacio íntimo, donde se encuentran los recuerdos o los olvidados, el inconsciente está alojado en el espacio interior, está en nosotros como nosotros estamos en él y, el exterior como un espacio público 58; así tenemos que el juego de lo exterior y lo interior es un juego de equilibrio.

Con lo anterior podemos concluir que los espacios subjetivo y psicológico son parte fundamental del libro alternativo y se afirma con las declaraciones de diferentes artistas como: Héctor Vázquez quien dice "el espacio físico entendido como formato se usa de la forma que lo visualizas y a quien lo diriges; el espacio psicológico es lo que apuestas, ósea, tus sentimientos, la fuerza, el odio, el amor, los resentimientos"; Anahí Cáceres, "la secuencia de espacio es el recorrido, sistema de sucesión que hace la materia por alguna razón mecánica, o manual en los lugares que va ocupando, secuencia de espacio que va desde la posesión que metódicamente el objeto hace de su entorno, hasta convertirse totalmente en él. A la secuencia de espacio le doy una característica de instalación. El espacio circundante, corporal y fenomenológico se desempeñan tal y como el artista con su libertad lo diseña, (cuando diseña un objeto lo hace en relación con el entorno, a su volumen, o lo que hace entender sensualmente; abarcando o rechazando, mimetizándose, etc."; y Raúl Renán dice con respecto al espacio que "está sujeto a las condiciones objetivas de percepción, existencia, consumo, utilización, etc." 59

En nuestra época más que en otras, la observación del tiempo como duración o como continuo espacio-temporal se ha refle-

57.- Ulises Camión, *El Nuevo arte de hacer libros*, 1988.

58.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op.cit.*, p. 39

59.- Raúl Renán, *Los Otros...*, *op.cit.*, 1988, p. 33

j a d o
 también en el
 arte, porque estamos
 dentro de una gran variedad
 de tiempos como los de la música, el
 cine, el video o el de la poesía. El tiempo es
 una de las secuencias, una de las principales carac-
 terísticas del libro alternativo, interviene en los espacios y
 en la lectura, con él se experimenta en todo momento, se
 reduce, se rompe, se alarga, se elimina etc., de esta forma al libro alter-
 nativo de se le da un ritmo y del mismo modo se puede volver atemporal. Con
 el tiempo se registra o determina la existencia del libro. El tiempo no corresponde a
 las características de las formas artísticas, pero como el libro alternativo tiene rasgos del Arte
 Narrativo, y en él el tiempo es esencial; también se apodera del libro alternativo; "un libro es una
 secuencia de tiempo". 60

41

El espacio de estos libros corresponden a un tiempo, pues son percibidos en un momento que puede estar deter-
 minado o no. El espacio es un elemento de la comunicación que se impone en ella y la modifica, pues cada espacio es
 "un momento diferente". La dirección es una cualidad formal más, con ella se crea un "itinerario intelectual", se con-
 duce al lector por el espacio y el tiempo del libro alternativo. 61

Anahí Caceres nos habla sobre el tema: "La secuencia de tiempo es transcurrir; la sucesión o serie
 ordenada de elementos relacionados al tiempo. Si la secuencia de espacio tenía característi-
 cas de instalación, la de tiempo es acción. Considero la secuencia espacio temporal
 importante porque me interesa la simultaneidad, me interesa buscar lo contrario
 aunque por el momento sea imposible, el tiempo relativo podría ser
 diseñado. (La virtualidad es "otra" realidad). La secuencia espacial
 está diseñada en forma personal, es una manera de
 apropiarse de la materia. En lo "inmaterial" es
 posible experimentar la simultaneidad
 como una realidad. Utilizo el
 tiempo como concepto
 a verificar en
 contradicciones,

60.- Ulises Carrión, *El Nuevo Arte ...*, op. cit., 1988.

61.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y
 Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, op. cit. p. 21

repeti-
ciones, inver-
siones, superposi-
ciones, multiplicidad de
códigos, etc. y como secuen-
ciador de lectura. El espacio lo utilizo
para ocupar, abandonar, modelar, etc. Ambos
los utilizo en base a ideas o reflexiones científico-filosó-
ficas, estéticas y éticas. El tiempo como significante con
respecto al espacio y viceversa". 62

1.4.2. ESTRUCTURA

La estructura es la manera en la que diferentes partes de un conjunto concreto o abstracto están dispuestos entre sí, son solidarias y sólo adquieren sentido en relación con el conjunto o sistema. Con respecto a esta concepción de la estructura, Max Bill la sintetiza de esta manera: "el arte concreto tiene una característica sobresaliente: la estructura de la ordenación de la idea, la estructura de lo visual en realidad, la realidad de la estructura de la idea, la idea como estructura de la realidad. Y las leyes de la estructura son: la serie, el ritmo, la polaridad, la regularidad, la lógica interna que rige a la secuencia y a la ordenación". 63 En este mismo sentido podemos hacer alusión a lo que dijo Kant, "Sólo hay estructura que da realidad a las cosas, pero es una estructura mental".

Max Berse consideraba que la estructura es el resultado de las diferentes concepciones estéticas, porque para él la concepción estética surge en aspecto de forma o de estructura, y ésta, a la vez, tiene aspectos simbólicos; estos símbolos tienen una estructura que es parte del proceso estético integrador. Con esta teoría de los signos, pretendía ir más allá de la simple interpretación de las formas y colores para poder desarrollar un sistema de criterios objetivos de la obra plástica. De esta forma podemos comprender lo que nos dice Carrión con respecto a la estructura dentro del libro alternativo: Los libros (alternativos) están formados por "estructuras que a la vez son estructuras de otras estructuras",

e s

62.- *ibid.* Entrevistas no.1 y no. 4

63.- Margit Stabrer, *La Estructura en el ...*, *op.cit.*, p. 172, *apud.* Max Bill, Texto de Introducción en el catálogo de la Exposición, Erzo Mari, Milán, 1959, en alemán, en: *Augeblick*, IV, N.Z., 1960

decir,
un elemen-
to es todo y
todo es un elemento;
"todo es elemento de una
estructura", "comprender la estructura
es saber de que forma parte y/o elementos
que forman la estructura".⁶⁴ Esto lo podemos con-
firmar con las declaraciones de los hacedores de libros:

Anahí Cáceres, "cada libro (alternativo) tiene su propia estruc-
tura, que rompe para luego crear otra"; Raúl Renán, "empleo la estructura
para ser leída, para que tenga una lectura"; Felipe Posadas, "la estructura es la
composición del mismo trabajo"; Héctor Vázquez, "cuando termino y veo los libros me
 doy cuenta que tienen una estructura, pero es algo que no planeas, en el formato se va dando,
lo vas haciendo según lo que quisiste expresar, al final lo ves y te das cuenta que tiene un hilo conduc-
tor, que tiene una trama, que tiene una estructura visual o narrativa o una estructura visual narrativa que se
va entrelazando, que en sí, le da una estructura; pero, yo siempre lo he detectado al final".

43

 Levi-Straus insistía en que las obras de arte tienen una función de signos que son descifrados. El lenguaje
siempre ha estado presente en el arte. El Arte Conceptual hizo aportaciones al lenguaje del libro alter-
nativo; porque este arte, desde 1970, está basado en el retorno cognoscitivo ideológico y
geneoseológico. Fluxus fue un movimiento que es y representa el "intermedia", es decir, for-
mas artísticas basadas en la cooperación e intervención de medios diversos, estos
medios son expresivos y pertenecen a distintos lenguajes artísticos como la
música, acciones teatrales, la plástica, entre otros, todos ellos se mez-
clan dentro del medio; la intermedia es un afán por testimoniar
el salir de los medios tradicionales y conjugarlos con
diversas actitudes creativas dentro de nuevas for-
mas de expresión.

1.4.3. LENGUAJE

Estas aportaciones, así como otras,
han generado que en el libro
alternativo se
contenga:

"cualquier
lenguaje,
cualquier sistema de
signos", por eso el libro alter-
nativo es intermedia, multimedia
como actualmente se le nombra. Así el
lenguaje "se manifiesta en un momento y en espa-
cios aislados", ósea en la página y, de igual modo" se
manifiesta en una secuencia de espacios y momentos", es decir,
en el libro, porque el lenguaje "se distingue por secuencias de espacios-
temporales". 65

Levi-Straus relacionó el arte con la mayoría de los sistemas basados en el lenguaje, en la
capacidad que tienen algunos, en su uso de ser sistemáticamente despojados de sus poderes de
expresión. Este fenómeno se produce en la lingüística a través de los "fenómenos de la naturalización y
concordia", en los que llaman la "base del triángulo semántico"; estos procesos han reducido a una individualidad.
En semiótica este proceso representa la última palabra de actualización, la comprensión de
la palabra en un sólo signo. 66

44

De esta manera, el lenguaje del libro alternativo "no tiene intensión ni utilidad, busca la forma para que se
acople a..., de nacimiento a..., se investiga a sí mismo y "va más allá de lo que las palabras del hom-
bre pueden decir", así el lenguaje se vuelve "un enigma, una dificultad dentro de la estruc-
tura del libro", porque el lenguaje es "sólo la capacidad de querer decir algo". 67

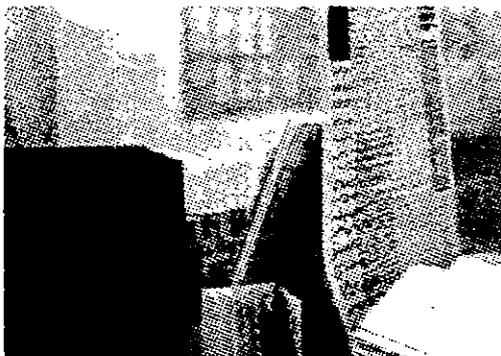
Por eso los libros alternativos son medios de comunicación bien intencionados,
honestos, pues su principal objetivo es hacerse liberar de toda intención
de transmitir un mensaje concreto, retira toda retórica e intensión,
para dejar al libre albedrío al espectador.

Actualmente está admitida la teoría de que el signo
icónico, gestual y lingüístico presentan dos
aspectos, en uno, tienen una cualidad
semiótica y en otra estética; la
cualidad semiótica o
denotativa sólo
remite a
lo

65.- *Ibidem*.

66.- *La Idea como Arte*, p. 51

67.- Ulises Carrión, *El Nuevo Arte ...*, *op. cit.*, 1988.



De izquierda a derecha.

Título: Irretire, 1991, autor: Mauro Manfredi, técnica mixta, tiraje: 12 ejemplares, núm. 12, Italia.; título: Zoom, 1990, autor: Marcelo Diotallevi, impreso, edición: 150 ejemplares firmados y numerados, No. 55/150, Italia; título: Diario No. 1, Año 1, 1995, autor: Mirtha Demisache, impreso en off-set, 5ta. edición de 1000 ejemplares, Argentina; título: Libro No. 1, 1998, autor: Mirtha Demisache, impreso dentro de bolsas de polietileno, libro único, Argentina.

45

De igual forma que son utilizados los elementos formales del libro tradicional, los realizadores de libros alternativos no descartan el lenguaje verbal o natural, hacen de él un elemento más para ser utilizado en este fin. "El lenguaje verbal o natural es empleado dándole nuevos significados, aludiendo a unas cosas por medio de otras: trucos, juegos, rodeos de lenguaje, algunos son utilizados como metáforas, transformando la información puramente semántica del lenguaje en información estética". 69 Los artistas de la palabra no pueden liberarse ni redimirse de los significados, de los contenidos y de las metáforas, porque son la médula y la razón de este arte; es por eso que las palabras dentro del libro alternativo "no pueden dejar de significar pero sí pueden ser despojadas de su intensión"; de esta forma el lenguaje dentro del libro alternativo se vuelve "abstracto porque no tiene una intensión", por lo tanto hace confrontar al lector consigo mismo, con el libro y con la realidad. Es una nueva forma de codificar un lenguaje. El crear y el dejarse seducir por este tipo de lenguaje constituye una anarquía, pues es una ruptura con lo establecido, a la linealidad a la que estamos acostumbrados. Al respecto Raúl Renán dice: "Yo si desprendo la intensión del lenguaje porque creo en el libro objeto como lo que es, lo que simplemente admira el espectador, por lo que ve y no por lo que contiene, pero lo ideal es que contenga un texto poético, un poema, eso es lo ideal. Pero existe una base del lenguaje y está basada en la combinatoria entre lo que uno sea

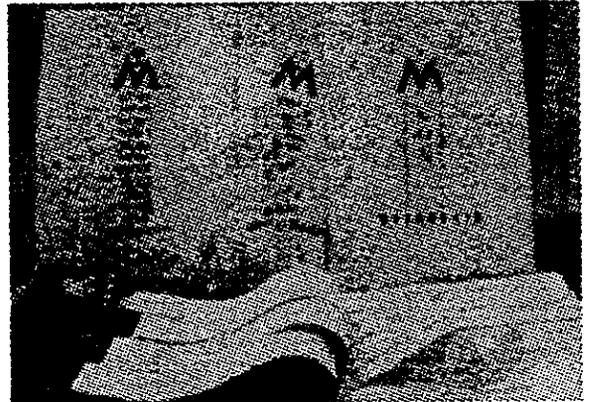
"que se dice" - por ejemplo, lo que se muestra en una imagen, lo que puede ser visto o objetivamente y a la vez ser traducido a otro lenguaje sin que se pierda al ser descrita en palabras; la cualidad estética o connotativa que se relaciona con todos los sentimientos que, de alguna manera, se describen en una imagen. 68

68.- Abraham Moles, Luc Janiszewski, *Grafismo ...*, op. cit., 1990. p. 46

69.- Antonio Gómez, *Del Lenguaje Visual al Libro*, <http://www.abaforum.es/merzamail/libro.htm>.

capaz
de hacer
con las palabras y
un campo dado, de modo
que sólo se sugiere; la síntesis del
lenguaje que nos obliga el uso diario,
nos lleva a llamar a las cosas de cierto nombre,
de manera que es muy fácil desprender el sentido de
la palabra y su intención; más bien es producto de escritores,
el que sabe escribir; el que se mete al mundo de las palabras, sabe
que puede hacer eso y más. Ulisés Carrión siempre buscó símbolos en las
entrañas de la actividad de la escritura, sumó y restó conceptos para desprender
a la tradición del concepto escritura, del libro lo que sea; conocemos libros en blanco,
conocemos libros congelados, que son libros de metal; conocemos libros impresos con el cuer-
po, el brazo, la cara, la nariz, la boca, página por página.⁷⁰ Sin embargo Anahí Caceres dice que:
"El lenguaje del artista en el libro alternativo es algo privado para ser descubierto o recreado. Para mí es como
un secreto que está a la vista. El lenguaje convencional en el libro alternativo, es un material optativo más, para
expresar algo".⁷¹

El mensaje como expresión de un pensamiento y de un lenguaje, sólo ha sido verbal (auditivo) o a base de sig-
nos (visual); pero, en el caso del libro alternativo, como ya hemos visto, el mensaje se crea en base a la
arbitrariedad de las significaciones de los lenguajes, que se encuentran en el mensaje mismo, arti-
ficialmente unidos o reunidos y artificialmente aislados, son el contenido y tienen como
objetivo transmitirlo; para ello son utilizados, la tipografía y el texto en formas dife-
rentes: la tipografía en su estructura independiente - por carácter - es utiliza-
da sólo como signos vagos y cambiantes, sumergidos en la abstrac-
ción que sólo se limita a sugerir en el campo de la sensibilidad y,
el texto por su estructura y carácter semánticoo denota-
tivo se utiliza como lenguaje concreto, porque
sólo remite a lo que dice, así corresponde a
una secuencia de espacio-temporal
autónoma, según el orden en
el que sea distribuido
en el libro obe-
decerá y



Título: Un albero di pagine, 19892,
autor: Mirella Bentivoglio,
impresos seccionados, edición limitada, Italia.

mani-
festará su
secuencia 72; estas
estructuras son elementos
visuales que se suman a la globali-
dad del libro alternativo porque comple-
mentan, enriquecen o amplifican el mensaje del
libro, además de sintetizar y clasificar las percepciones y
sensaciones visuales y auditivas. Así, dentro de los niveles de la
teoría de la lingüística, cada signo está dividido en un significante y un
significado, y dentro de su aislamiento o reunión arbitraria, están también,
asignados el uno al otro, cada uno en diferentes posiciones y en diferentes niveles,
pero siempre comunicando el mensaje. Esto hace posible que a pesar de sus distinciones
de significado y significante, se puedan intercambiar simbólicamente como sucede en el
lenguaje poético. 73

47

El lenguaje es totalmente diferente al del uso cotidiano, se utiliza de manera libre, porque con él se pretende liberar de toda intensión, de cualquier utilidad, solamente está a disposición de la secuencia de espacio-tiempo.

El libro alternativo en sí, puede contener cualquier tipo de lenguaje o varios, no es imperativo o único el lenguaje escrito, se pueden incluir otros y hasta deshacerse del escrito. Y como dice Raúl Renán "tiene mucho juego de la naturaleza del hombre, la naturaleza humana tiene mucho de juego para hacer menos tediosa la realización de sus objetos, esas cosas; siempre hay algo de juego, quita y pone, transforma, así está jugando." 74

De esta forma el libro alternativo por su ambigüedad toma al pensamiento, lo fuerza, pues no encuentra signos lingüísticos que describan con precisión la información contenida en cada libro alternativo.

El realizador se aparta voluntariamente de cualquier análisis semántico y semiótico y de cualquier teoría de comunicación para lograr sus fines, decir todo y nada a la vez.

72.- Raúl Renán, *Los Otros...*, *op cit.*, 1988, p. 33

73.- René Berger, *Arte y Comunicación*, p. 216

74.- *vid.*, entrevista no. 2

1.4.4. POESÍA



el libro alternativo el género literario que más se utiliza es la poesía porque "es necesario traducir en el papel tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético, ya que usa signos menos cotidianos". Los poetas durante muchos años han explorado las posibilidades espaciales de la poesía, en la Poesía Concreta y Visual es donde se han logrado estas experimentaciones, porque en la primera se establece una comunicación intersubjetiva que ocurre en un espacio concreto, real y físico (en la página); en estos dos tipos de poesía se ha logrado un gran desarrollo con respecto a la utilización del espacio, ya que la "disposición de las letras en la poesía hace del espacio más profundo y evidente". 75

La poesía dice Renán, "es un elemento más. Se puede crear a partir de un poema o puede formar parte de un libro objeto, de modo que si yo tengo un poema largo que se llame "El rollo del mar", vivo lo que ese poema genera en mi mente, funciona y es un concepto, el concepto mar y el concepto rollo, entonces se va juntando". 76



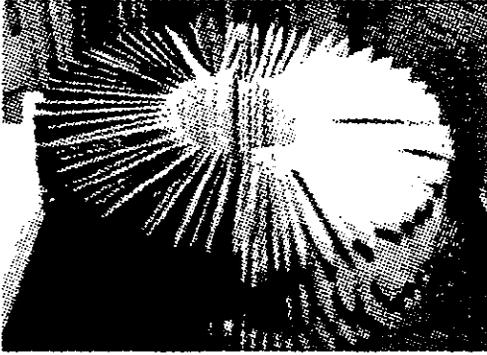
La página del libro alternativo es la bandera de la libertad de su creador, porque dentro de sus características intrínsecas existe precisamente la libertad para ser utilizada como un espacio real y físico, un espacio plástico, de esta manera la página pasa a ser un elemento independiente. "Cada página es diferente y es creada como elemento individual; la página tiene una función que cumplir". 77 En la página se explotan todas las posibilidades y proporcionan experiencias visuales y táctiles, así mismo propone también formas y dimensiones, ya no es sólo la forma rectangular o cuadrada; se utilizan en ella diferentes colores y texturas, que son también un elemento más para decir algo, proporcionan experiencias visuales



De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.
Título: Zwischen den feilen, 1995, autor: Christine Litke, libro único, Alemania;
título: Container Núm 4, 1998, autor: Klaus Groh, técnica mixta, Alemania;
título: Scarlett Letter, 1995, autor: William Harroff, E.U.;
título: On Sax, 1991, autor: William Harroff, E.U.;
título: Sobre a Arte, 1976,

1.4.5. PÁGINA

75.- Ulises Carrión, *El Nuevo Arte ... op cit.*, 1988.
76.- *vid.*, entrevista no. 2
77.- Ulises Carrión, *El Nuevo Arte ... op cit.*, 1988.



Título: Sic-ut, 1999, autor: Mariana Carillo, tinta/papel en forma de acordeón, libro único, 90x90x90 mm., México; título: Ut-sic, 1999, autor: Mariana Carillo, tinta/papel en forma de acordeón, libro único, 90x90x90 mm., México.

y
táctiles.

En ocasiones la página ha sido más importante que el contenido mismo del libro alternativo, pues se le considera como parte del arte "holístico" 78, porque se presta más atención a la visión total que a la información contenida. Es un lugar de exhibición.

Con respecto a la página diferentes hacedores nos dicen:

Carmen Nozal, "Considero a la página de manera individual, está relacionada con todo, cada una tiene necesidades individuales; la página la hago con intención, con propósito de unificar esa primera tarea temática, no me refiero nada más al texto, sino a los conceptos visuales"; Raúl Renán, "la utilizo para que el poema ocupe un lugar, un espacio adecuado y que no necesariamente tenga que llenarla"; Anahí Cáceres, "considero a la página como una forma más de expresión artística, y la utilizo como tal, sin estructuras cerradas, ni convenciones, ni conceptos generales"; Héctor Vázquez, "la página para mí es el formato y en el caso de todo es el formato, tú la haces y tienes la posibilidad de deshacerla, transformarla de acuerdo a la que quieres hacer; para mí es como el lienzo, lo tienes en blanco o en negro y a partir de ahí te avientas un clavado y empiezas a intervenir; a deshacer; a inventar; reinventar. Como que la página en ese momento es tu universo." 79

Las imágenes no sólo se suman a la experiencia visual del espectador; sino que catalizan esa suma, porque el objeto representado en la imagen se vuelve mirada capaz de representar todos los demás objetos. 80

1.4.6. IMAGEN

Con este sistema de representación por medio de figuras visuales, la imagen en el libro alternativo es utilizada como la geografía, pues en ella existen dimensiones, es decir, una longitud, una altura y una latitud; tales dimensiones constituyen factores de variación que pueden sugerir o bien definir las características del mensaje o la

78.- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivo y Bibliotecas, *Libros de Artistas*, 1982, *op. cit.*, p. 41

79.- *sigl* entrevistas no. 1, 2, 3 y 4.

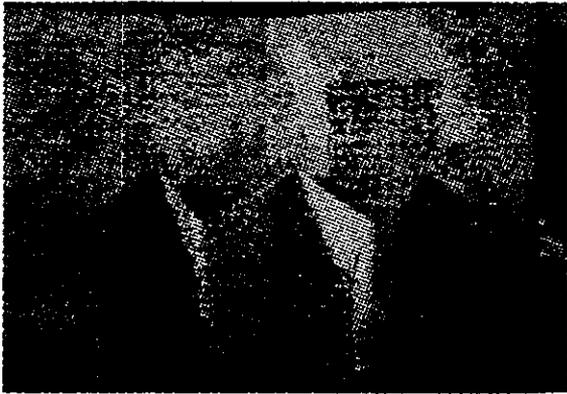
80.- Revista *Intermedios* 6, 1998, p. 7

expre-
sión emo-
cional del creador
del libro, ya que en una
forma objetiva o más o menos
consciente, la imagen sólo dice al lector
lo que es visto por sí mismo, de esta forma, invi-
ta a recrear el contenido.

Las imágenes poseen una identidad propia, porque independientemente de sus variaciones signícas y las características de los diferentes tipos de ellas, organizan los contenidos del libro, así como los espacios y masas. Por ejemplo la imagen poética, que podemos decir, es propia del libro alternativo, surge de un fenómeno, surge de la consciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad. La imagen poética es un repentino psiquismo, no está sometida a ningún impulso, no es eco del pasado, más bien, es el resplandor de una imagen, en donde resuenan los ecos de un pasado lejano, sin que se vea hasta donde va a repercutir y extinguirse. La imagen poética es considerada como la transmisión de un alma a otra alma, además de que alude a las causalidades. Para lograr la imagen poética generalmente se recurre a la metáfora visual, la cual consiste en usar la imagen con un sentido distinto al propio en virtud de una comparación tácita. La metáfora pertenece al lenguaje eterno.

Valiéndose de artificios que van desde el impacto visual de poca congruencia hasta la razón lógica, el libro alternativo invita a la mirada del receptor a dejar a un lado el recorrido horizontal de la lectura lineal que el libro tradicional obliga, a abandonar toda comodidad rutinaria del mismo. Así, la mirada de quien lo ve, se convierte en una feliz pasajera que viaja por toda la página sin una dirección establecida. Al realizar un lectura el cerebro debe interpretar datos brutos que recibe y lo hace por medio de

1.4.7. LECTURA



de
mecanis-
mos natos y
por medio de otros que
son el resultado de la experi-
encia. Selecciona las líneas rele-
vantes de su depósito de esque-
mas, categorías, hábitos de inferencia y la analogía
y eso da a las informaciones oculares, una estructura, y
por tanto un significado. 81

51

De esta manera para Héctor Vázquez comprender el libro alternativo "no corresponde a una lectura, sino a una decodificación, porque son códigos, ya sean visuales o escritos; hay diferentes decodificaciones, una puede ser de sorpresa, otra muy lúdica, según el libro, porque cada libro tiene la personalidad de quien lo hace o de quienes los hacen, o la personalidad misma del libro; cada libro implica una manera de decodificar. La descodificación te puede azotar, te puede entristecer, te puede crear otro tipo de sentimientos; como que cada libro por sí mismo te crea un cierto tipo de decodificación porque no es un libro normal que automáticamente ya sabes como decodificarlo, desde cómo agarrarlo, cómo abrirlo. Cada libro tiene su propia forma de leerse, de verse, de decodificarse, son totalmente únicos e irrepetibles." Lo mismo sucede con Anahi Cáceres, para ella la lectura es "Acción lúdica y de descubrimiento"; y para Raúl Renán es "una acción curiosa, llena de intensidad, porque tiene mucho de sorpresa. No cualquiera se acerca a un libro así, de una manera gratuita. Lo agarra, trata de ver qué es, hasta dónde llega eso y que sensación le produce al contemplador". 82 Con estas opiniones comprobamos que en el libro alternativo, al realizar una lectura, el lector tiene que identificar su estructura, cada uno de los elementos que lo componen y la función que desempeñan dentro del libro, "la acción de leer constituye una prueba para el lector".

Así mismo éste también debe de estar dispuesto a establecer una relación íntima con el libro por medio del contacto directo y de su manipulación; todos estos factores hacen y son características propias del libro alternativo.

Así este tipo de libro es un
medio atemporal,
porque

81.- Michael Baxandall, *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*, 1978, p. 45.

82.- *ibid.*, entrevistas no. 1, 2 y 4.

contiene

• diferentes rit-

mos en su lectura,

puede ser rápida o precipita-

da", 83 pues depende en gran medi-

da de las capacidades de cada lector o

espectador para descifrarlo. De este modo te-

nemos que la lectura es parte importante de la secuencia

de tiempo, por medio de ella se identifican los elementos y la

función que desempeñan, no obedece a una norma, sólo a ritmos que

se establecen con cada elemento que integra al libro, de esta manera la lec-

tura es libre y diferente en cada libro, desde su principio o su final. Por ejemplo los libros

de José Luis Castillejo, teórico de la escritura, utiliza la repetición de la compaginación y la

señalización para conseguir una lectura alternativa. Sus libros son: "The book of Eighteen Letters",

editado en Madrid en 1972, y el "Libro de las partículas", inédito de 1968. 84 La lectura del libro alter-

nativo transforma nuestra percepción y modos de comunicación, transforma nuestra consciencia y nuestro sentimiento de existir.

52

⊗ Como hemos visto en el libro alternativo todo está interrelacionado, todo interactúa, así como intervienen y se utilizan los elementos anteriores también se hace con los grafismos, estos no son elementos de significación como el texto (si lo hay) y la imagen, sino son parte unas veces de "las estructuras del mensaje", y otros factores complejos del léxico, como lo son emblemas y texturas; 85 los grafismos abren aspectos concretos de la expresividad.

Los objetos por sus propiedades tridimensionales y sus secuencias de espacio son prescindibles para el realizador de un libro alternativo. Su principal propiedad es que ocupan un lugar en el espacio real.

El soporte es también un elemento que se hace comunicar dentro de los libros, ya que de éste existen y se elaboran gran cantidad con diferentes características,

1.4.8 DEMÁS ELEMENTOS

83 - Ulises Carrión, *El Nuevo Arte* ..., *op. cit.* 1968.

84 - *ibidem*.

85 - Abraham Moles, Luc Janiszewski, *Grafismo* ..., *op. cit.* 1990. p. 120

lo
son tan
variados que los
realizadores de libros
alternativos lo toman también
como elemento portador de un
mensaje, de una significación.

Todos los elementos formales como los recursos anteriores son constantes y son utilizados porque provocan estados de atención del lector; el poder de fascinación, de atracción, la posibilidad de conmover del libro, como objeto a descubrir; implica por parte del lector una fuerte concentración y la reducción de su campo de consciencia con respecto al estímulo. Por ejemplo, la expectación es un elemento utilizable para elaborar libros alternativos, los realizadores basados en el conocimiento o noción de las leyes secuenciales o de progresión juegan con la estructura de éstas, es decir, con el principio, la mitad y el final de mensaje o contenido.

53

 Aunque "reproducir" es producir de nuevo a imagen del original, el prefijo "re" de la palabra reproducción, nos condiciona a la idea de repetición.

La multiplicación, como acción y operación, acarrea una deestructuración y una reestructuración; en el mundo del original y de la reproducción se mantiene un paralelismo que conserva su autonomía y a la vez disminuye las fronteras para transformarse; esto hace que la fidelidad se rompa y las distinciones se vuelvan elásticas, y las formas sufran una metamorfosis constante. La reproducción ya no es sólo repetición, es un conjunto de operaciones tan numerosas y complejas como las técnicas que utilizan, pues los fines que persigue y las funciones que suscitan todos estos fenómenos se convierten en una producción que, a la vez, genera otras modalidades como los técnicos de fabricación, de distribución, y de consumo.

De esta manera
lo múltiple,

1.4.9. LO MÚLTIPLE EN EL LIBRO ALTERNATIVO

en el libro alternativo como en otros aspectos artísticos, tiene como característica no sólo la falta o referencia de un original, sino también la abolición de la idea de que pueda haber original, ya que en lo múltiple cada ejemplar en su singularidad da una referencia de los demás ejemplares.

Así la unicidad y la multiplicidad, la creación y la reproducción dejan de oponerse y crean nuevos campos de operaciones. La reproducción plástica como fenómeno se ha estado manejando de una manera más amplia, algunas veces como forma de comunicación que ejerce efectos perturbadores porque implica un modo de aprehensión, que le es propio y que constituye su objetivo al mismo tiempo.

En el libro alternativo, la gráfica tiene mucho que ver con ello, sobre todo en los libros ilustrados y los libros de artista, principalmente de grabadores porque en algunos casos hacen varios ejemplares, esto impide a los libros ser únicos, pero la intervención de la gráfica en los libros alternativos los hace situarse como una obra formal realizada, en algunos casos, bajo operaciones de mercado para ciertas élites, para un coleccionismo. Lo mismo ocurre con las pequeñas editoriales de libro alternativo.

Independientemente de esto, lo múltiple también está en el libro alternativo como opción y posibilidad de engendrar un conocimiento sobre él, al poder llegar a algunas personas, que están fuera de los terrenos plásticos pero disfrutan y gustan de esas ediciones; digo algunas personas porque dentro de lo múltiple, el libro alternativo reproducido es de ediciones limitadas, es parte de sus características.

Lo múltiple le permite darse a conocer.

Como parte de la investigación que se realizó para este proyecto, sostuve una serie de entrevistas con diferentes hacedores de libros alternativos (escritores-poetas y artistas visuales), todos ellos con amplia experiencia y gran gusto por realizarlos. Las entrevistas permitieron el enriquecimiento, por una parte, del proceso de investigación al tener contacto directo con los trabajos realizados por los artistas; y por otra, la ampliación de mi visión personal sobre el tema al entablar una relación directa con los artistas, es decir, conocer cómo conciben al libro alternativo, qué es lo que les motiva a elaborarlos, cómo y con qué los hacen, cómo los ven en un futuro, etc. A continuación presento sólo algunas de las tantas opiniones.

Entrevista No. 1 ANAHÍ CACERES.

Artista visual argentina, ha participado en numerosas muestras nacionales e internaciones de libro-objeto desde 1990 a la fecha, entre las últimas destacan: "Books for the end of the world" Gallery Art Nexus Philadelphia- New York, 1998-1999, Obra: "Original Perdido" Imagen digital impresa sobre vidrio y madera, 30 cm X 18 cm. "El arte de los libros de artista" Instituto de artes gráficas de Oaxaca, biblioteca México, el Fondo para la cultura y las Artes, Oaxaca-México, D.F., 1998-1999. Obra: "Selección artificial" Imagen digital impresa sobre plancha de circuito y plomo. "XX Años", "Desocupación", edición de artistas 1996-1998, expuestos en Lima y Argentina (1996-98) "Colección de libros de artista" Curación Alfredo Portillos: Feria Internacional de Libro Buenos Aires '91, Museo de Salta, Museo de Quilmes, Museo de Santiago de Chile, 1998-1999 Obra: "Original Perdido".

El Libro Alternativo es una obra de arte de expresividad y de sensibilidad múltiple, donde la imagen visual, el texto, la materia, etc., son lenguajes utilizados para expresar una idea. Utilizándolos en forma aislada o en conjunto, se crea un sistema y secuencia de lectura único, cuyo código es el secreto más o menos revelado por el autor.

Libro de artista: es un objeto con secuencia de "lectura" realizado por artistas. El código es personal. Libro objeto: es un libro hecho o no por artistas, con lecturas, con o sin secuencia, realizado a partir de, o una materia. Los códigos pueden o no ser personales, por ejemplo códigos religiosos. Libro híbrido: No conozco, supongo algo mixto, ambiguo. El término híbrido no me suena para este tipo de obras. Lo híbrido está formado por elementos de distinta naturaleza. Pero las técnicas mixtas en



Título: "Original Perdido", 1998-1999 imagen digital impresa sobre vidrio y madera, 30 cm X 18 cm.
Autor: Anahí Caceres

artes plásticas también.

Lo que manifiesta un libro alternativo en nivel social: hacer accesible una obra que en otro formato más grande o complejo estaría lejos del público en general. Lamentablemente por razones de cuidados, los libros de artista por lo general no se les puede manipular en exposiciones. Pero eso sería lo importante. Nivel cultural: un lenguaje propio y original del artista a disposición para ser aprehendido. Nivel personal: categorías lúdicas y de expresión (intercambio).

El libro alternativo es un medio de comunicación comparable a una pieza de música, una escultura, una pintura, o un graffiti; es un medio de comunicación de carácter ambiguo en comparación a la de un texto tradicional.

El libro alternativo es una actividad multidisciplinaria.

Los oficios involucrados son entre ellos, los de las artes plásticas en general, literatura, artesanías, música, y nuevas profesiones de informática: CD-Room, internet, etc.

Las nuevas tecnologías, (tal como las viejas en su momento) aportan nuevos lenguajes que modifican su desarrollo.

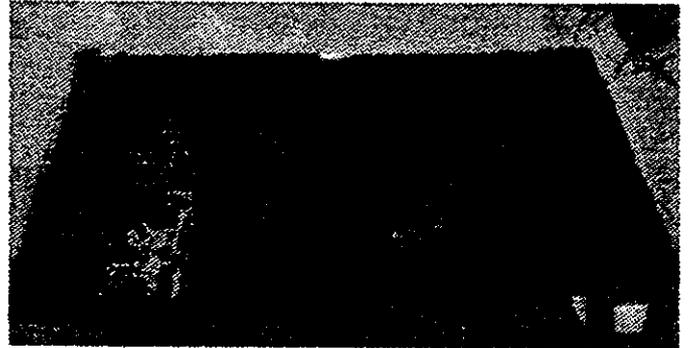
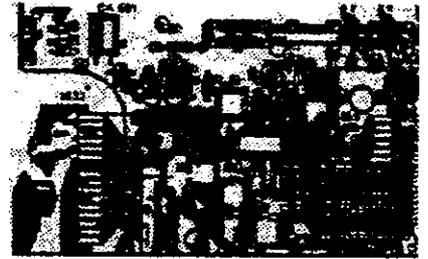
Esto puede favorecer por un lado y perjudicar por el otro, pero estas razones distan de ser artísticas, son más de índole comercial. Las expectativas que tienen los libros

alternativos en un futuro son las mismas que cualquier otra obra de arte, no es masivo (en principio). En cuanto a su formato creo, por ejemplo, que un libro de artista puede ser ahora un CD-Room interactivo.

Entrevista No. 2 RAÚL RENÁN

Escritor (Poeta), autor del libro "Los Otros Libros"

Los "Otros libros" es toda aquella experimentación sobre la forma dada del libro, por eso se llaman "Los Otros Libros", porque es la otra vertiente de esa materia llamada propiamente libro, y digo experimento porque todos los hacedores del libro objeto o libros que no corresponden al formato original están rompiendo las formas, están reinventando esa forma de comunicación, en la cual también se llega hasta el fenómeno de desprenderse del texto que es el contenido clásico del libro, porque llega un momento en que ese otro libro, ese libro objeto ya no transporta texto, es en sí mismo la comunicación, es el medio. Lo que manifiesta un "otro libro" en nivel social, cultural y personal. Para empezar la inquietud de la gente, los seres



Título: Selección artificial, 1998,
autor: Anahí Cáceres,
imagen digital impresa con ácido, 4 folios,
Argentina.

humanos somos totalmente inquietos, nunca nos quedamos con lo dado, cuando somos niños y vemos las cosas dadas, nos preguntamos por qué y más adelante cuando comenzamos a usar el razonamiento, decimos por qué no se hace de otra manera; entonces es producto de una inquietud de no conformarse con las cosas hechas, dadas, dictadas como las que deben ser, entonces hay una transgresión, el ser humano es un transgresor del orden dado, por eso cuando se refiere al orden social el cambio es mucho más grande. Por que la transgresión del orden, quiere decir; crear otro orden, como pasó con el caos; el caos aparece en la naturaleza misma con sus efectos, pero el hombre no se conforma con eso y lo transforma en otro orden. El caos es un orden, sus propias leyes internas son un orden entonces, hay que transformarlas en otro orden, que según nuestro conocimiento debe de ser lo que vemos.

Las relaciones entre libro de artista, libro objeto y libro híbrido es que están íntimamente relacionadas porque su fuente es el libro propiamente dicho, no pueden llamarse de otro modo más que así, libro objeto, libro de artista, etc. Yo creo que los límites entre el libro de artista, el libro objeto y el libro híbrido se diluyen en el límite; los límites son invisibles, prácticamente pasar de uno a otro es un paso nada más, sí, porque el libro de artista está preconcebido como una pieza plástica, ocupa un espacio, está muy cerca de la escultura. El libro objeto está concebido como libro desde el principio y realizado al final como un objeto, siempre se dice: me gustaría hacer un libro que fuese una tira larga impresa o que fuera únicamente lo que yo hice, una tira larga de periódico impresa, enrollada y metida en un tubo, eso es un libro objeto, y qué pasó ahí?, no es posible la lectura porque adentro no dice nada, es sólo una tira cortada, como no tiene leyes el libro objeto no te exige que tenga algo adentro legible, porque tú eres el creador, tú eres el artista; pero por ejemplo yo, siempre me he procurado que los textos sean legibles, que comuniquen o transporten textos de poesía.

Cualquier otro libro puede ser medio de comunicación si se le da el carácter de comunicación interesada, por ejemplo, los japoneses empezaron a escribir en billetes doblados un poema en corto, estos los pasaban a través del biombo a la muchacha que se encontraba detrás, ahí se está inventando un medio de acuerdo a la necesidad, creo que es el mejor ejemplo como medio de comunicación, eso se puede traducir a lo que se quiera, es una evolución. Es una forma de disfrazar la escritura, en conducto disfrazado. Las innovaciones tecnológicas no afectan ni favorecen el desarrollo de los otros libros.

Yo no creo en la computadora. Lo que la computadora nos da, son figuras y texto impresos de un modo para meterlo, incorporarlos en las formas que el artista elige. La gran mayoría de los otros libros están manuscritos.

Los otros libros seguirán siendo siempre la opción, el otro libro es para que los autores que no tengan recursos y no tengan el prestigio para que sean editados por la industria puedan publicar su trabajo.

La producción, consumo y distribución de los otros libros es muy escasa, porque son obras de arte prácticamente; vamos hacer más precisos, los otros libros comprenden desde folletos alargados, libros chiquitos, libros desplegados, hasta el momento en que entran a una cajita, entran otros materiales en función, empieza entonces a abrirse el libro objeto, el libro de artista y el libro híbrido.

Quizás su difusión no sea amplia, porque la ediciones de los otros libros, que son los libros marginales; lo agradable es que esa producción llega a mano de los lectores y se agota. Su difusión es de mano, casi siempre de mano, porque particularmente los librerías no le dan mucha importancia porque ocupan un espacio caro que podrían ocupar otro tipo de libro, los más comerciales.

La producción de los otros libros en América Latina no es muy grande, Carrión en Europa habló de ello, no es muy grande pero si tiene una presencia, es un género que no se desatiende, siempre hay alguien que está produciendo un libro.

En cuanto al nivel artístico, de eso no estoy bien informado. Pero la producción de los otros libros es bien atendida por especialistas, por gente que le gusta y cree en ese medio.

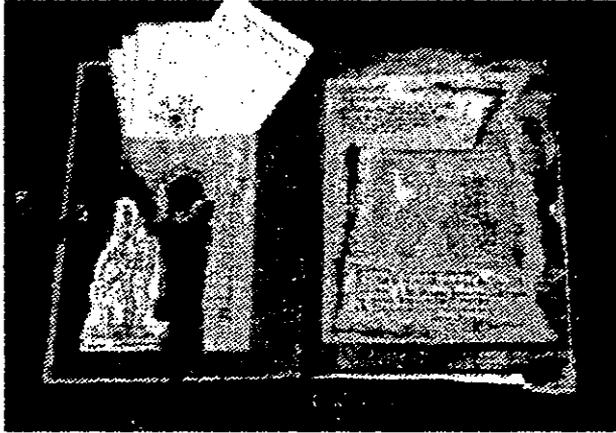
Entrevista No. 3 CARMEN NOZAL

Escritora-poeta

Las artes plásticas no son únicamente la puerta de salida para hacer un libro objeto, sobre todo tratándose de libros objeto, porque un libro implica una palabra escrita; igual que un pintor puede escribir, un poeta tiene necesidad de la metáfora visual y la percepción de los sentidos; ósea, un poema tradicionalmente hecho, en la impresión está restringido, porque no tienes demasiadas opciones, cómo se le puede dar vida a un objeto o a un poema, para que esa metáfora visual nazca

y florezca, sólo a través del arte objeto, de ahí surgió esta necesidad mía.

En el libro objeto se utilizan todos los medios, desde tinta china y todos los materiales utilizables en este siglo, como los nuevos medios de comunicación y producción, como es la computadora y multimedia; la distinción del libro objeto es huir de la producción de grandes tirajes y la producción masiva, ya que los grandes tirajes representan desde la imprenta el mayor denominador común. Esta masificación pierde las necesidades individuales, nosotros estamos trabajando, suena como suena, para un grupo selecto de coleccionistas y gente que gusta del arte y del objeto sobre todo; vamos dirigiéndonos a la individualización, porque el tiraje reducido implica una cercanía a las personas, al individuo, no a la despersonalización como lo implica un gran tiraje, así masivo; además por el uso y la situación



Título: Memoria del Laberinto, 1995,
textos: Carmen Nozal,
trabajo plástico: Felipe Posadas,
colección Diego Bonilla, México.

actual de las necesidades de comunicación, con la intervención del Internet se pierde ya la carta manuscrita que tiene esta intención.

Al libro objeto no lo puedo definir, creo que más bien lo puedo vivir; ósea mi experiencia. El libro objeto es la posibilidad de expresar una metáfora visual, fundamentalmente; que como poeta no puedo por ue el papel y la impresión me constriñen, me encierran, entonces es la manera donde yo puedo jugar con la percepción de los sentidos. Con un libro objeto va haber una percepción visual, vas a ver colores, objetos, relieves, formas; por otro lado vas a utilizar el tacto, porque tiene evidentemente distintos materiales. El libro objeto, es tratar de volver al lector activo, es otra de sus finalidades, es algo completamente interactivo e interdisciplinario. Un libro objeto es importante, no sólo por la expresión individual, si no también por la colectiva, el poder participar con otros autores gráficos, plásticos, otros poetas, y crear unificando disciplinas un concepto, que exprese además las nuevas tendencias que se están reuniendo ahora a fin de siglo, y un fin de siglo que creo que es muy importante para que los libros objeto se puedan desarrollar plenamente, porque utilizas lo que son los mitos, unes el pasado con el presente; creo que el libro objeto tiene algo de mitológico, porque puedes utilizar materiales y conceptos de la antigüedad y la modernidad sin desechar; ni ser extremista; creo que hay que tener ante el libro objeto como ante este fin de siglo, una posición de sincrismo, de humildad, de ruptura; es una posibilidad de desarrollo que no debe de ser excluyente de nada.

El lenguaje, la metáfora, incluso los significados, desde mi punto de vista estos no

tienen que ser azarosos, sino tienen que ser "intencionales" del autor. Mi posición ante esto, es que lo lúdico puede desarrollar el arte objeto y sobre todo el libro objeto; pero, no puedo perder el rumbo, sino que debo mantener mi desarrollo interior, mi propuesta interior, utilizando lo lúdico, para expresarlo.

Primero que nada es el tema que se quiere expresar, luego pueden ser los poemas o las imágenes, o puede ser la colocación de los objetos, o pueden ser las metáforas visuales con los materiales que vamos a utilizar, y que después se haga la recreación a través de las imágenes o los poemas, el orden no importa, lo más importante es saber de qué queremos hablar.

Yo no creo que haya lectores de libro objeto, no creo que se pueda definir así a esa otra parte, a esa retroalimentación, creo que habría que inventar un término, pero no sería el de lector, de ninguna manera, porque lector es el de un libro tradicional. Además no es lector porque puede comprender no sólo a través de lo que exista como texto, sino a través de la metáfora de los sentidos, que puede ser auditiva, táctil, visual, etc. Entonces no sería el lector del libro objeto, sería más bien el comprensor; el que comprende ese mensaje o más aún el que continúa dando vida a esa forma de expresión.

Creo que es muy importante que un libro objeto no deba tener punto final, no debe de tener un *Requies cat in pace!* (!Descanse en paz!), debe de tener siempre abierta la posibilidad de ser recreado por ese receptor que se vuelve activo.

Es muy importante también la constante evolución y transformación como alternativa que ofrece el libro objeto, el no terminar de leerse, el no terminar nunca de encontrar metáforas nuevas, creo que eso es el arte, el arte debe de ser verdad no debe de ser mentira.

Entrevista No. 4 HÉCTOR VÁZQUEZ

Artista Visual. Integrante de Camaleón Producciones

El libro alternativo es un medio de comunicación, es para comunicar a uno, a mil o a diez mil; sí, esencialmente es expresión, comunicación.

No, no creo que les afecten en nada las nuevas tecnologías a los libros alternativos, si no al contrario, tenemos que ser contemporáneos y utilizar las nuevas herramientas que vamos generando; en mi caso, tengo un libro con Carmen Nozal, y en él estamos usando la nueva tecnología, un libro de poemas con electrografías,

es un libro que tendrá una edición de 100 ejemplares; las electrografías son dibujos hechos en computadora, gráfica hecha en computadora, realizada con los últimos de la tecnología, con las últimas impresoras que hay, con los últimos programas que ha, impresa en papel hecho a mano y textos de Carmen. Creo que al contrario, la tecnología va a ser una herramienta, incluso puedes hacer unas ediciones de artista impecables, jugar con las miles de tipografías que hay, manipular las imágenes como las quieras e imprimirlas en el papel que quieras. Las nuevas herramientas en vez de ser un obstáculo o un impedimento están dando más posibilidades de dejar volar la imaginación, de enloquecer, bienvenidas.

No, no creo que tenga ninguna perspectiva el libro alternativo si no que se tiene que hacer y ya, por lo que te decía es algo íntimo o de grupito o de clan, no creo que se tengan que plantear que perspectivas, no es tan pretencioso; creo que es algo que se va a seguir haciendo, porque a llegado el arte a tal grado de que tienes que sobrevivir, de que la comercialices, y tu único refugio, de repente, son tus libros, más hacia dentro, más para ti, es algo necesario en tu quehacer y que no tienes que plantear sus perspectivas en ningún ámbito, es algo necesario que se tiene que hacer y se va a hacer, porque es lo que sientes más tuyo; aunque el cuadro lo sientas tuyo, tú sabes que al rato se puede ir, y lo otro es lo que tú haces y atesoras, se lo pasas a tu banda y se lo rola, anda rotando, sabes quien lo tiene y que en cualquier momento se lo puedes pedir, sabes que aquél también lo está atesorando, por lo mismo no tiene posibilidades de desaparecer, es algo que se va a hacer toda la vida; es algo necesario de cada creador, de cada artista, de cada poeta.

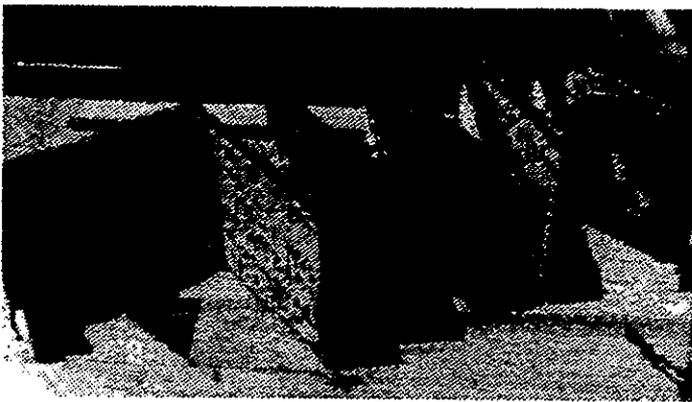
No hay un nivel standard entre las realizaciones de libros alternativos, hay divididos, es algo que no tiene nivel, ¿en qué medida lo evalúas? ¿cómo lo puedes evaluar? Si lo evalúas a nivel plástico, cómo lo conciben, cómo lo estructuran o la factura misma quizás tenga un nivel.

Creo que hay gente muy creativa que tiene toda esa herencia artesanal, que le da toda una factura, lo ingenioso en hacer la cajita, el suaje, los hoyos; otros que son muy creativos en cuanto a las tintas, otros en el rollo de la poesía, cómo la logran enlazar con la imagen. Creo que hay un buen nivel, pero no tengo conocimiento de cómo está dentro del mundo; porque es algo que no se ve mucho, no se cataloga.

Entrevista No. 5 FELIPE POSADAS

Artista Visual egresado de la ENAP, UNAM. Miembro de la primera generación de becarios del FONCA en el programa de Jóvenes Creadores en Artes Visuales, periodo 1989-1990.

El libro de artista lo entendemos, a veces, como las ediciones que incluyen texto, ya sea en prosa o en texto poético, como el resultado de la colaboración de un escritor con un artista, con trabajos de grabado, litografía o serigrafía, son ediciones de artista. El libro objeto es la manufactura artesanal o semi-artesanal, tal vez, de un libro único o de una copia facsímil; en el libro de artista la copia es un múltiple porque es una edición mayor, tal vez de 100 grabados.



Libro de Artista, 1987,
autor: Felipe Posadas, tinta/papel y cartón,
ejemplar único, México.

Podemos hablar, ahora, también de las ediciones que se realizan con recursos tecnológicos, que también son múltiples, a veces, no necesariamente es una intervención escritor y artista visual; por lo general el libro objeto es una intervención sólo de un artista visual, pero a veces, se colabora con un poeta, como en el caso que conociste, donde trabajamos Nozal y yo, con el fin de integrar la poesía con lo visual, y a la vez que el poeta hiciera interpretaciones visuales y el artista hiciera interpretaciones,

digamos, tipográficas, en mi caso, porque yo no me acerco a una creación poética, tampoco el poeta se acerca a una creación plástica.

El nivel de los hacedores de libros alternativos en Latinoamérica (México, Argentina, Brasil, Chile), es muy similar; se utiliza más lo artesanal para realizar los libros objeto, hay mucha similitud. Ahora con la tecnología, dicen que hasta el libro formal va a desaparecer, no lo creo, más bien creo que el libro objeto como toda obra de arte existirá, como la pintura o la escultura, va a continuar y se va a enriquecer como libros únicos y como objetos de colección, como lo siguen siendo. Inclusive yo, si vivo, dentro de cuarenta años vuelva hacer libros alternativos, a lo mejor con las mismas características pero con el discurso de ese momento.

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

El hombre como ser pensante ha desarrollado infinidad de formas de comunicación, pues desde la prehistoria hasta la actualidad, se le ha distinguido entre los demás seres vivos como el único ser capaz de crear signos, éstos han evolucionado hasta concretarse en diversos lenguajes que le sirven para comunicarse.

Las formas de comunicación han sido tan variadas como lo son también sus necesidades de expresión.

La historia nos habla de grandes intentos por crear, descubrir y experimentar con un medio que fuera propicio para transmitir, a través del tiempo, pensamientos, ideas, conocimientos, sentimientos, y demás necesidades; las culturas primitivas utilizaron manifestaciones visuales como jeroglíficos, caracteres cuneiformes, pictográficos, aztecas, orientales y arábigos que se desarrollaron en códices, papiros y demás medios; pero, es en el libro donde el hombre encuentra la forma de cubrir estas necesidades. Así que, desde que se comenzó a desarrollar este medio de comunicación su evolución ha sido tan rica como las diferentes culturas que existen y existieron en el mundo; el libro ha tenido mil y una formas, las cuales han cubierto de manera específica las necesidades de cada cultura y época, de igual manera los materiales utilizados para construir libros han sido parte de la cultura y lugar geográfico al que han pertenecido.

El descubrimiento del papel y la invención de la imprenta le dieron al libro características bien determinadas en cuanto a su forma, también le permitieron su masificación, desde entonces ha sido el lugar específico donde se ha vaciado todo el acervo cultural de la humanidad y los niveles de avance logrados por cualquier cultural.

Al libro siempre se le ha visto como un objeto contenedor de conocimientos, experiencias y sentimientos, con características tan determinadas que son identificables en todo el mundo, donde el lector puede acrecentar o modificar su visión del mundo y de él mismo. El libro es en sí un fenómeno de comunicación.

Pero en este siglo donde todas o casi todas las concepciones han sido revolucionadas y revaluadas, por diferentes necesidades y concepciones con las que el hombre moderno enfrenta su mundo; el concepto y significado del libro también han cambiado, puede decirse que se ha recreado como tal. Gracias al desarrollo, recreación y reconocimiento del libro, se ha generado un campo estimulante y de gran dinamismo. Ahora tenemos

libros objeto, ilustrados, de artista e híbridos, todos ellos representan nuevas propuestas para recrear la elaboración de libros, pues ahora sabemos que, no todos los libros son iguales, ni que cumplen las mismas funciones ya conocidas y sobre todo que ya no todos son de papel, ni de las dimensiones usuales, pueden ser explotados como un medio propicio para ser empleados de diferentes maneras.

Actualmente la forma de hacer libros alternativos está bajo concepciones diferentes a las del libro común, ya que desde el momento mismo en que se conciben tienen características muy diferentes, ya no es el escritor quien los hace, los pueden realizar cualquier persona. El fin principal de los nuevos hacedores de libros es descargar de una manera abierta sus expresiones plásticas, ideológicas, psicológicas, emotivas y poéticas, políticas o sociales, además de actualizar de manera contundente este medio de comunicación y de ir más allá de lo que un mensaje concreto puede llegar a aspirar porque los libros contienen en sí mismos nuevos códigos de comunicación en lenguajes diferentes, para comprender cada libro se tiene que interpretar y comprender individualmente cada elemento por medio de la lectura personalizada, es decir, que requiere otro tipo de codificación a la que estamos acostumbrados; con lo anterior lo que se busca es confrontar al lector, pero al mismo tiempo es un reto del y para el creador de estos libros, ya que tienen que transmitir y poner a prueba sus capacidades para realizarlo. De igual manera, así como se integran e interactúan los lenguajes, también es posible trabajarlos de manera multidisciplinaria, lo cual hace posible la interrelación de las personas, tanto de quienes lo crean como de quienes lo reciben, porque en los libros alternativos los sentidos, son estimulados, y las emociones del ser humano cobran un papel sumamente relevante, creando así un vínculo emocional, una de sus tantas características. De esta forma en el libro alternativo se refleja el mundo interior de los creadores, que aunque trabajen los aspectos formales, sólo lo logran trabajándolo de manera intuitiva con la creatividad múltiple que permite el fin de siglo.

Esta nueva forma de hacer libros es otra forma de imaginar, crear y recrear realidades, pues cualquier temática puede ser contenida en ellos; es otra forma de obra plástica, que resulta inagotable en posibilidades porque en ella se pueden integrar cualquier cantidad de técnicas, formas, lenguajes, etc.

CAPÍTULO II

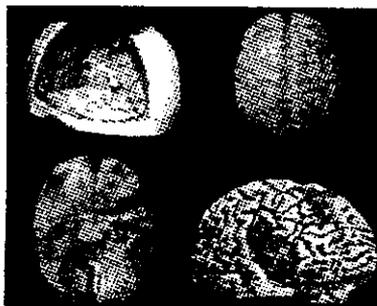
LA DIVERSIDAD DE LAS EMOCIONES

CAPÍTULO II

2. PENSAMIENTO Y LENGUAJE . . .

O COMO PENSAMOS, DECIMOS

*"Cuando llegues al término de lo que deseas saber,
estarás en el comienzo de lo que deseas sentir"*
Gibran Jalil Gibran



Las más recientes técnicas de imagen de diagnóstico permiten conocer qué áreas del cerebro se activan en determinados momentos de nuestra vida.

- 1.- Dolor por quemadura
- 2.- Reposo
- 3.- Actividad visual
- 4.- Habla

Desde que Rene Descartes escribió su celebre frase "pienso, luego existo"; han sido innumerables las formas en las que el hombre ha tratado de explicarse cómo piensa. Para comprender cómo se desarrolla y cómo funciona el pensamiento; por casi doscientos años, filósofos, psicólogos y neurólogos, han unido sus conocimientos para descifrar de qué manera los mecanismos de la mente se convierten en una actividad racional con intangibles experiencias subjetivas, emociones y recuerdos.

Sobre el funcionamiento del cerebro, hoy en día se sabe mucho; los numerosos estudios que existen sobre la mente se dividen en dos principales aproximaciones: por un lado, apoyados en investigaciones de psicología, neurología, biología, química y física, los científicos explican que todo lo relacionado con el funcionamiento de la mente se debe a la actividad bioquímica y física de neuronas. Por otro lado, se dice que es algo inmaterial, esta concepción cubre los demás fenómenos como la emoción, la imaginación, la memoria, los sueños y las experiencias místicas.

De cualquier forma, la mente almacena y procesa infinidad de información, que posteriormente es utilizada para dar soluciones a la vida cotidiana, es decir, fabrica teorías sobre el mundo que nos rodea, generalmente este proceso se da siempre bajo tensiones, que pueden ser placenteras o no. El pensamiento como actividad mental se presenta de diferentes formas, desde el razonamiento hasta la imaginación. El pensamiento se vale de elementos básicos, estructuras mentales, que desarrollan acciones y comprender: el esquema y la imagen, éstas son características esenciales de un hecho o un objeto; el símbolo es la representación arbitraria de ellos, "esto representa aquello"; el lenguaje, más que palabras ordenadas y significativas, es el espejo de los pensamientos y sentimientos de un individuo; el concepto es una amplitud de contenido, recoge las características de un objeto o hechos análogos; las reglas son el soporte de estos elementos e intervienen

en todo la actividad mental. 1

Las relaciones de pensamiento y lenguaje en el ser humano se desarrollan durante la infancia, cuando se materializa la capacidad de pensar en el lenguaje y éste se alimenta de él; se forma una red de contenidos y significaciones. La mente del ser humano es muy rápida y automática, de tal forma que, desde el momento en que reconoce los sonidos, forma hipótesis acerca del significado y la construcción de un discurso e interpreta las frases, apreciando así, una referencia específica del mundo. Esta referencia se lleva a cabo dentro de relaciones que implican la organización de un individuo con su sociedad, para comunicarse con ella y transmitir sus pensamientos, sentimientos, necesidades y deseos. En este sentido el lenguaje no sólo es la palabra, sino también es una forma de ver nuestro presente y una señal de cómo presentimos el futuro. 2

65

La interpretación que tenemos cada individuo del mundo, la sintetizamos en el lenguaje y en él la expresamos, pero esta interpretación depende de la capacidad y dominio del lenguaje de cada uno, como también de su cultura, para comprender un lenguaje.



GIORGIO DE CHIRICO. La insertidumbre del poeta, 1913, lienzo al óleo 104 x 92,7 cms., Londres, colección de Roland Penrose

2.1. LA ESENCIA DE LA POESÍA. . .

O EXPRESIÓN DE COMO PIENSAN ,
SIENTEN Y DICEN

*La poesía no es más que la muestra resultante de la vida.
Si tu vida se está quemando bien, sus cenizas serán poesía.*

Leonard Cohen

La poesía no la podemos limitar en un sólo concepto, pues es una forma de expresión y comunicación, tan rica y variada como el ser humano. No tiene tiempo ni espacio, pues puede estar aquí, allá o en el más allá, depende de la imaginación. Por lo que de alguna manera es indefinible, no tiene una definición concreta; los antiguos griegos fueron los primeros en construir, desarrollar y enseñar la poesía, y los primeros también en plantear este problema, ¿cómo definir la poesía? 3 Se le ha definido, desde entonces, de innumerables maneras. Platón y Aristóteles sólo se acercaron a una explicación más o menos aproximada de lo que es en realidad la poesía, pero no se les consideran válidas. Platón la identificaba "con el entusiasmo, la consideraba la más pura expresión." Aristóteles decía que, "la poesía era la imitación de la belleza natural." A través de los años, los filósofos, científicos, ensayistas y los propios poetas han seguido intentando su definición, muchos de ellos han llegado a la conclusión de que la poesía participa tanto del arte como de la ciencia, con esta base hoy se le define como: "El arte de interpretar las emociones humanas, la naturaleza o la vida, en un lenguaje bello, armonioso y abundante en imágenes". 4

La poesía consiste no sólo en reproducir o imitar el mundo

sensible de la humanidad, sino también en romper con la delimitación que existe entre el mundo real y el irreal; por eso Platón decía que "todo aquel que se atreviera a acercarse al santuario de la poesía sin estar poseído por ese delirio que procede de las musas, convencido de que la técnica le basta para ser poeta, estará muy lejos de serlo de verdad; la poesía de los sabios, se verá siempre eclipsada por lo que respira la divina locura". 5

Los estados de ánimo, un sentimiento (despertado por cualquier objeto del mundo natural), las ideas o proyecciones más o menos universales, cuando se vinculan con la actividad mental y se expresan adecuadamente en el lenguaje, ya sea oral o escrito, constituyen el núcleo de toda verdadera poesía.

Como hemos visto antes, el lenguaje es como lo llama Martin Heidegger, "un bien del ser humano"; por tanto, por medio del lenguaje la poesía crea y publica lo irreal, el mundo de los ensueños y la realidad palpable, lo cotidiano, por medio de imágenes que pertenecen al mundo de lo imaginario; pero también utiliza al lenguaje para decir quién y qué es el ser humano; de esta forma también lo muestra, como el aprendiz y heredero de todas las cosas de su alrededor. En este sentido dice Heidegger, "la esencia de la poesía es la instauración fundamentada del ser en la palabra". 6 De esta forma la poesía implica dos factores, por un lado, un original y profundo estado de ánimo, y por otro, una expresión verbal o escrita que describa y corresponda a ese estado de ánimo.

Con la imaginación creadora, poder irracional que invade al individuo y lo convierte en el instrumento de una voluntad extraña, como la describía Platón, y un estado de ánimo original y profundo, el poeta desciende a las profundidades más íntimas del alma para revelar sus misterios y llegar así, a infinidad de ideas, hechos y creencias; esto lo

vincula con su expresión verbal y halla las imágenes y las palabras justas para traducir los estados emocionales en poesía; así es como surge y se caracteriza por los fuertes contenidos sentimentales y afectivos. Los sentimientos poéticos, ya sean claros u oscuros, son lo más importante y son los que definen en gran medida a la poesía como tal. Es por eso que siempre al poeta se le ha vinculado espiritualmente con la sociedad, es el porta voz de la humanidad. Así se anuncia en la séptima estrofa de la elegía Pan y Vino (IV, 123), "el poeta al pensar en el pasado y esperar lo venidero, se entumece, y sólo podría dormir en ese aparente vacío. Pero se mantiene en pie, en la nada de esta noche. cuando el poeta queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad, como representante verdadero de su pueblo". 7

La poesía ha sido un mito, sólo así, se explica el modo de expresión simbólica del mundo y de la vida.

El poeta no puede liberarse de los significados y contenidos de sus emociones, por eso toma la palabra y la hace suya. Los particulares sentimientos poéticos y su adecuada expresión dan lugar a una modalidad particular del lenguaje con características esenciales bien determinadas que constituyen la poesía.

2.1.2. LA POESÍA DE SUFRIR, AMAR Y LO DEMÁS . . . O

NECESIDAD DE DECIR CÓMO

Melancolía

*Hermano, tú que tienes la luz, dime la mía.
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas.
Ciego de sueño y loco de armonía.
Éste es mi mal. Soñar.
La poesía es la camisa férrea de mil puntas cruentas.
Que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
Dejan caer las gotas de mi melancolía.
Y así voy, ciego y loco, por este mundo amargo;
A veces me parece que el camino es muy largo,
y a veces que es muy corto –
Y es este timbreo de abiento y agonía,
cango lleno de penas lo que apenas soporto.
No oyes caer las gotas de mi melancolía?*

Rubén Dario

La poesía de "Sufrir, amar y lo demás..." es un primer intento de Mariana Hernández Montero (autora del libro) para acercarse a la poesía. Surge, como ella lo dice: "...es muy común y muy trillado escuchar a artistas y a escritores decir que es una necesidad de expresión, pero en mi caso así lo fue, pues me resulta más fácil tomar un papel y ponerme a escribir; que contar a la gente cómo me siento y qué es lo que me pasa. También es un miedo, porque las personas además de escuchar, también te interpretan o mal interpretan... Escribí sin el afán de satisfacer a nadie y mucho menos de publicar ... pero ahora "Sufrir, amar y lo demás..." es una base para crear más y un rango para superarlo..."⁸

De modo que, lo que quizás haya detrás del poemario "Sufrir, amar y lo demás..." no es el sufrimiento como

muchas personas lo conocen, ni el amor como gente afortunada dice conocerlo, pero sí es la sensación y la supervivencia cotidiana lo que este libro intenta describir. El hambre, la muerte y la violencia son tragedias que en la historia de este libro no existen, sin embargo, las distintas sensibilidades y sentires que se producen en determinada edad, en un momento determinado pueden crear una atmósfera húmeda, solitaria y laberíntica. Es por eso que, la autora filtra todas sus tristezas, depresiones, pequeños detalles y soledades, al espíritu, al alma y por supuesto al cuerpo, para someter después a éstos últimos, a un vacío, al sufrimiento, a un laberíntico estado emocional, a la desesperación y a la soledad, influidos por lo demás, es decir, el medio, las personas, las cosas.

"Sufrir, amar y lo demás..." es el sacrificio de un grito, de una lágrima, de una sonrisa por la palabra escrita.

Los poemas están escritos en verso libre, pues es la forma en que la autora busca la libertad de sí misma y de todo lo que la aqueja, ya sea interno o externo. Cada poema expresa de manera contundente un sentimiento, una emoción, un estado de ánimo que han influido en la pluma de la autora. De esta manera el libro hace un tributo a la tristeza y a la soledad con los elementos que la acompañan, hasta un grado que, inclusive, parece agradecer a la tristeza el hecho de ser un móvil para la creación. Así mismo aprecia los detalles que conforman la felicidad plena, que puede ser encontrada en un atardecer, en un café, en una copa de vino y por supuesto en el constante anhelo de un beso y en el beso mismo.

Nuestro tiempo es poco propicio para tener un trato directo con la poesía, con las personas, con nosotros mismos. Hubo un tiempo en que esto era posible, pero ahora lo que nos conforma ya no es la naturaleza porque ya no pertenecemos a ella, ahora somos la víscera de la ciudad; así que, toma en cuenta el medio, la cotidianidad, porque

es también lo más profundo, porque en nuestra época, lo que resulta a la vista es ya lo más difícil de ver; lo más oculto habla de nuestra interioridad, cada signo es nuestro verdadero espíritu, aunque tratemos de ocultarlo recubriéndolo, se manifiesta en nosotros mismos y en los demás. La autora se percata y enfatiza el círculo dinámico, inicio, fin, vuelve a empezar, vuelta y vuelta, etc., el tiempo.

No es la pureza, ni la técnica literaria lo que representa este texto, sino la búsqueda del sentido en las emociones, en los momentos, en las pérdidas y las añoranzas. Es la búsqueda de una explicación de una persona que quiere encontrar respuestas y que intenta describir estados de ánimo y emociones, con el afán de tenerlos un poco más claros y bajo control, para así, poder si no entenderlos por lo menos asimilarlos como tales. La sinceridad con respecto a uno mismo, es lo que puede hacer a un lector identificarse con el poemario.

El poemario se compone de tres partes, la primera "Sufrir", está cargada de emociones ligadas a la autoestima, como lo son el orgullo, el sentimiento de culpabilidad, la vergüenza, la satisfacción y la insatisfacción; también contiene emociones como miedo, ira, alegría, tristeza que se presentan durante el desarrollo de cada persona.

La segunda parte "Amar", está impregnada de emociones ligadas a los demás, es decir, experiencias emotivas que se dirigen a personas u objetos, como amor, odio, piedad, celos, etc., y que por lo tanto se exteriorizan; los estados de ánimo también se encuentran en esta parte, y estos son la melancolía, la ansiedad, la excitación, la soledad que, de la misma manera, se expanden hacia un ambiente externo.

La tercer parte "Y lo demás...", contiene humorismo, admiración y asombro que son las sensaciones que, de algún modo, evalúan los objetos o los acontecimientos

inmediatos; así mismo contiene emociones que son activadas por estímulos sensoriales, agradables o desagradables como lo son el horror, la repugnancia, el placer, el dolor, etc.

2.2. LA ANSIEDAD, LA NEUROSIS, LA MELANCOLÍA Y LO DEMÁS . . .

O UN DOLOROSO ESTILO DE VIDA.

*La muerte es un castigo para algunos, para otros
un regalo y para muchos un favor.
Seneca*

68

En la actualidad, la vida cotidiana ha tomado un ritmo tan acelerado que se ha derivado un fenómeno llamado ansiedad, se ha extendido por todo el mundo y es tan común que se le denomina como: "la compañera del hombre moderno".

Todos en nuestro comportamiento habitual, manifestamos un cierto grado de ansiedad que en algunos casos puede llegar a ser muy perturbadora, hasta el punto de, como decía Freud, "volver a un individuo incapaz de amar y trabajar"; esto es lo que se llama "neurosis".

"... en el campo psicológico no es muy frecuente hallar a alguien que no tenga momentos de ansiedad, pequeñas "fijaciones" recurrentes e instantes de depresión. Un cierto grado de ansiedad nos impulsa a actuar, pero también

puede llegar afectar nuestra eficiencia, tanto en el amor como en el trabajo, en el estudio como en la solución de los problemas cotidianos, la ansiedad está ligada a la presencia de una tensión. Su falta parcial o total, nos haría sentir "lánguidos", en un estado de inerte tranquilidad; por el contrario su exceso nos llevaría a una continua agitación y nuestro modo de actuar sería caótico e incoherente". 9

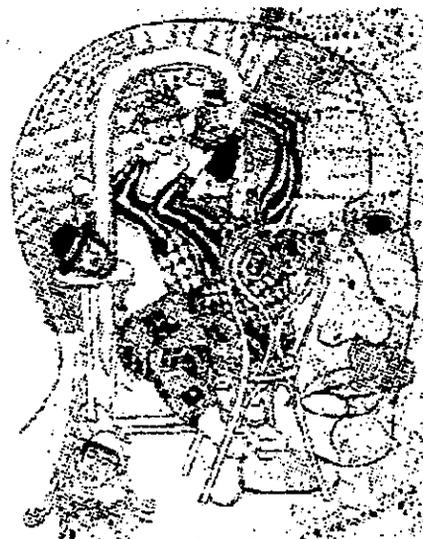
La ansiedad comprende una tensión aprehensiva, o una inquietud, que se produce cuando el individuo siente un inminente peligro aunque éste sea impreciso o de origen desconocido. Se le considera muy similar al miedo, pero éste generalmente es un miedo al peligro real y externo en el individuo y, es claro para la conciencia; en cambio en la ansiedad no es sencillo percatarse cuál es la causa de ese estado de tensión, en la mayoría de los casos la persona se siente tensa, agitada, nerviosa o asustada, los motivos se dan dentro del individuo, en su inconsciente, debido a experiencias pasadas.

Algunas investigaciones demuestran que la ansiedad es uno de los elementos que forman el carácter, y puede llegar a contribuir a mejorar el rendimiento de una persona, porque neutraliza la apatía y reduce la tendencia del individuo a conformarse con lo que ya ha logrado.

Se dice que las mayores conquistas del hombre se deben a genios neuróticos, esta es una romántica opinión, pero falsa, si bien es cierto, que en algunos casos, un neurótico talentoso produce mucho más cuando es impulsado por su neurosis, pero este tipo de fenómenos llegan a durar muy poco, en cambio su proceso neurótico le puede durar toda la vida, afectando inclusive su trabajo.

El individuo neurótico trabaja en exceso, complica y enreda los problemas, generalmente se siente culpable cuando se divierte, de igual manera, siente una constante necesi-

dad de tener la aprobación de los demás y de demostrar sus capacidades; éstos rasgos matizan las acciones de su personalidad neurótica y, al aumentar los síntomas su vida se limita cada vez más acrecentando también sus sufrimientos, en algunos casos, son tan exagerados que se convierten en síntomas de una neurosis patológica.



El aislamiento, la compartimentalización y la racionalización, son conceptos freudianos interpretados por el artista Shelbee Matis.

La neurosis es definida como: "una enfermedad psicológica que no hace perder el contacto con la realidad, pero que perturba la eficiencia y la satisfacción en la vida del individuo". 10

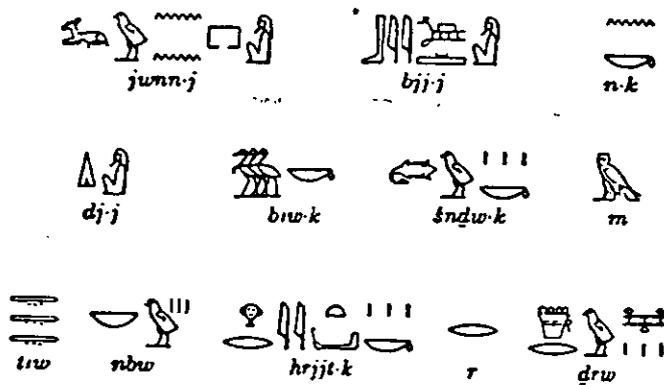
El neurótico razona con lógica y puede comprender que su comportamiento es extraño y exagerado, sus actitudes le parecen anormales pero no puede comportarse de otra manera, aunque trate de hacerlo.

Según el psicoanalista estadounidense Isore Portnoy, darse cuenta de las propias limitaciones, de la impotencia y la vulnerabilidad, también provoca un estado de ansiedad.

La sentimos cada vez que pasamos de algo conocido, seguro y comprobado a algo que nos es desconocido por completo. Bajo este punto de vista, Portnoy, dice: "La ansiedad es la compañera normal e inevitable de la

evolución y de los cambios que se producen a una mayor libertad, autonomía y creatividad. Podemos afirmar que cada una de la luchas del individuo por su autorrealización se encuentran en un cierto grado de ansiedad". 11

Se ha distinguido y diferenciado a la ansiedad, por el grado de intensidad y duración que ésta presenta, por lo que en algunos casos se le considera como un trastorno psicológico crónico y estable, que se caracteriza porque se presenta de modo directo y subjetivo, es lo que anteriormente mencionamos como miedo. Otra forma de ansiedad es la patológica, ésta es de un periodo corto de duración, pero su intensidad es mucho mayor; se explica como la falta de experiencia y seguridad de las personas. La ansiedad patológica se distingue por un ataque de pánico, en él, el individuo siente que su integridad física está en riesgo o amenazada, se presenta con una fuerte descarga verdaderamente desagradable que lo hace paralizarse por el miedo. Anteriormente se ha mencionado que a la ansiedad se le considera como un fenómeno de la modernidad, pero ya existía una idea de la ansiedad desde hace ya muchos siglos, los jeroglíficos egipcios lo demuestran.



jwn-j santuario mío, bjj-j yo me pasmo, n-k delante de ti, dj-j instalo (o establezco), brw-k poder tuyo, sndw-k (y) miedo de ti, m en, trw tierras, nbw todasm, hrjyt-k (y) ansiedad delante de ti en, drw los límites.
Estracto jeroglífico egipcio.

Generalmente tratamos de ocultar y defendemos de estos estados ansiosos, es por eso que, al tratar de liberarla y descargarla se recurren a mecanismos inconscientes como el trabajo excesivo o el hacer ejercicio físico, estas formas de descarga resultan tortuosas y con un enorme derroche de energía.

Desde los griegos hasta la actualidad, la melancolía ha sobrevivido; lo que se llamaba "humor negro" remitía a una cultura y al espíritu, hoy ha adquirido una nueva terminología, actualmente se le llama depresión; porque esta palabra, ahora, encierra el problema en el organismo del individuo y lo reduce a una cuestión de física y química. Actualmente los psicólogos y los psiquiatras sólo reconocen la melancolía cuando detectan en el cerebro del paciente la falta de alguna sustancia, como las aminos biógenas.

La bien fundamentada teoría de Hipócrates, médico del siglo V a. C., definía que el cuerpo humano se constituía de cuatro partes o sustancias fluidas: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, del equilibrio de estas sustancias dependía la salud del cuerpo humano. 12

A partir de esta teoría, durante la Edad Media y el Renacimiento se consideró a la bilis negra como la melancolía. El antropólogo Roger Bartra, ha seguido la huella que este mito dejó en el siglo XVI, a través de un médico gaditano Andrés Velázquez, autor del "Libro de la Melancolía", texto que fue editado en 1558. Antiguamente se le consideraba a la melancolía como una posesión demoníaca, se le ligaba también con los raptos místicos. Bartra, afirma que "la melancolía es una forma de sufrir el vacío, el sin sentido de la existencia, se trata de un síndrome cultural. Permite sufrir la muerte anticipadamente, soportar la angustia es en buena medida artificial, un invento sofisticado que fertiliza a los pensadores, escritores y poetas.



El antropólogo
Roger Bartra.

Aristóteles consideraba que era necesaria una dosis de locura melancólica para estimular al genio creativo, haciéndolo sentir un placer en ese vértigo del abismo oscuro que se creó es el camino hacia la creación". 13

La melancolía es el peor dolor, es cruel, inmisericordiosa, despiadada, humillante porque es el dolor de vivir, de tener el cuerpo vivo cuando la realidad sea muerto; es entonces cuando el alma duele en el cuerpo.

La melancolía no es palpable, sino abstracto e inmensa como el vacío, la nada que se mete tras la piel ocupándolo todo, de tal manera que no cabe ahí, ni las medicinas, ni las explicaciones, ni la esperanza, ni las ganas de soñarse. La melancolía no tiene causas porque surge cuando se acaban las causas, cuando se rompe una sociedad, una relación entre dos o más personas, donde se ha creado un mundo propio que tiene sus propios símbolos, lenguajes, creencias, valores, memorias y costumbres, mitos y ceremonias que constituyen esa relación y que sólo tienen significado dentro de ese mundo; quien pertenece al él es alguien significativo, pero fuera es insignificante. Estas relaciones son sociedades que en suma son todo lo que se piensa y se siente, todo lo que uno es está construido dentro de estas sociedades a las que se pertenece, de modo que ese mundo social es vaporoso y se le llama "el sentido de la vida"; la pertenencia se le conoce como identidad, amor, amistad, civilidad, etc.

Cuando se rompen esas sociedades, ya sea por desamor, pérdida de juventud, desahucio o fracaso profesional, se rompe todo y uno mismo porque ya no se tiene a quien mirar, a quien decirle, de quien oír.

Los melancólicos contemporáneos viven un exilio, se nota cuando se aíslan y se callan, saben que hablan un idioma que ya no existe y que creen en cosas que ya no son ciertas, están vivos en una sociedad que ya no existe y por eso no les interesa nada. De modo que la melancolía es una nostalgia sin objeto, una nostalgia que busca sociedades perdidas.

La melancolía es el sufrimiento cuando se acaba todo, por lo que en los últimos años de este milenio se ha anunciado la llegada de la era de la melancolía y ha surgido un importante interés de parte de los intelectuales por el tema; investigaciones internacionales, demuestran que parece cundir una epidemia de depresión en todo el mundo, misma que se adapta y se desarrolla según la cultura en la que se sitúe. Estas investigaciones denuncian que cada nueva generación, desde principios de siglo, corre mayor riesgo de sufrir un estado depresivo con alto grado de intensidad en el curso de su vida. Según las últimas cifras de las investigaciones, la estadística de la cantidad de víctimas melancólicas son especialmente mujeres y cobra hasta un 40 por ciento en países desarrollados.



EDVARD MUNCH,
El grito, 1893,
cartón al óleo y
al temple,
91x 73 cms.
Oslo, Munch-Musset.

El hombre como unidad psicobiológica en cada pensamiento y sentimiento produce cambios en el sistema nervioso, es por eso que reacciona tanto física, como psicológicamente.

La depresión es una reacción a estados de tensión, que deriva en un estado de ánimo que afecta la disposición emocional, puede ocurrir en cualquier individuo y en cualquier momento, determinando cómo se siente y se percibe a sí mismo y al mundo que lo rodea. Freud consideraba a la depresión como el duelo por un objeto amado o deseado que se ha perdido. Generalmente el individuo trata de pasar por desapercibidos los rasgos de depresión, antes de reconocer que puede ser una forma de reacción saludable, porque sirve como un escape de sentimientos, es por eso que, es una forma necesaria y muy conveniente de reaccionar ante muchas situaciones de la vida. 14

El hombre es un ser social, por tal razón, sus reacciones afectan todo su medio como también su medio lo afecta directamente. Estar deprimido es considerado por una gran cantidad de personas como una señal de debilidad, y por lo mismo, un estado de desconcierto. Al igual que la ansiedad, es muy común y uno de los problemas más actuales de la vida cotidiana.

Los rasgos de la personalidad deprimida están definidos por varios tipos; uno de ellos es la melancolía, es un estado generalmente abatido, el individuo se encierra en sí mismo y se caracteriza por la falta de autoestima que desarrolla una dependencia, así como también una excesiva seriedad y amor al trabajo, se aburre con facilidad y constantemente le falta entusiasmo e iniciativa.

2.2.1. DIVERSIDAD DE EMOCIONES . . .

O YO SIENTO, TÚ SIENTES, ÉL . . .

*"Cualquiera puede ponerse furioso... eso es fácil.
Pero estar furioso con la persona correcta, en la
intensidad correcta, en el momento correcto,
por el motivo correcto, y de la forma correcta...
eso no es fácil.
Aristóteles, Ética a Nicómaco.*

¿Preguntamos qué es una emoción, qué es tenerla, y sobre todo qué es sentir, aún hoy en día, son preguntas de muy difícil respuesta, ya que está casi siempre estrechamente relacionada con creencias, necesidades, deseos y actitudes. Durante más de un siglo filósofos y psicólogos han intentado responder a estas preguntas y más aún, darle un significado preciso. Pero el problema para definir, describir y delimitar la emoción o tipos de ella, comienza con otro problema terminológico, ya que la palabra "emoción", en otras épocas no se utilizaba como hoy en día, lo que Hume y Descartes llamaban "pasiones", equivale a lo que hoy denominamos emociones. Actualmente la palabra emoción se utiliza para denominar una emoción en particular o para subrayar o describir un rasgo de personalidad. Los psicólogos modernos al igual que Kan y Freud, hablan de afectos para referirse a las emociones, pero la palabra afecto se aleja aún más de lo que en realidad conocemos como emoción en el lenguaje cotidiano; por tanto las palabras "pasión, emoción y afecto" han servido de forma tradicional para designar, de una manera aproximada, el conjunto de estados mentales. 15

Algunos dicen que las emociones son un proceso de desadaptación y de readaptación y que se desarrolla por fases; algunos libros especializados la definen como: "Cualquier agitación y trastorno de la mente, el sentimiento, la pasión o cualquier estado mental exitado". 16

O bien, "la facultad que tenemos de registrar los hechos por las reacciones de la personas que producen en nosotros y estas reacciones pueden ser agradables o desagradables; las emociones son primordiales en nuestra vida, pues rigen nuestra personalidad afectiva y nuestras relaciones con el mundo exterior, nos conducimos bien o mal según nuestras emociones y deseos". 17

Las investigaciones han continuado y han logrado describir a las emociones como el azul, rojo y amarillo de los sentimientos, a partir de los cuales se pueden lograr infinidad de combinaciones.

Lo que denominamos ira, tristeza, temor, placer, amor, sorpresa, disgusto, arrepentimiento, ansiedad, alegría, compasión, odio, admiración, orgullo, culpa, agradecimiento y vergüenza son sólo algunas de tantas opciones de nuestra vida emocional y que sin darnos cuenta nos sirven como guía, ya que "algunas están más ligadas a sensaciones o cambios fisiológicos como factores de supervivencia; algunas otras están relacionadas con estados cognoscitivos, otras se relacionan con actitudes evaluativas o con deseos más o menos distintivos y típicas, en otras la variedad de expresiones conductuales es enorme, algunas son más racionales que otras y más susceptibles de modificación mediante cambios en las creencias y actitudes; algunas parecen estar fuera de nuestro control, otras parecen más deliberadas; algunas están más unidas al placer y al dolor, mientras que otras lo están menos; algunas están más atadas a circunstancias inmediatas, otras parecen posibles en circunstancias muy diversas."

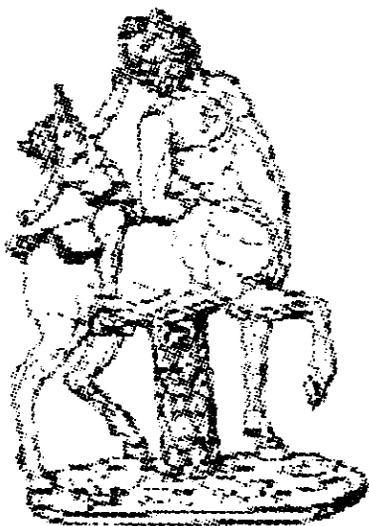
Se distinguen a las emociones porque siempre están dirigidas a objetos, y éstos suelen ser muy variados, algunos pueden ser objetos irreales o ambiguos, específicos, de placer y a situaciones o actividades. También se les distingue por el tiempo que duran, pues algunas son cortas y otras son largas o aparecen en episodios. 18

De tal forma que nunca podremos decidir cuándo y cómo aparecerán las emociones y de qué tipo serán, únicamente nos ocurren, por su sentido involuntario. Siempre nuestros sentimientos más intensos nos regulan cuando nos enfrentamos a momentos difíciles; la representación de una situación (lo que percibimos) y el sentido que le damos a ésta son su punto de partida, hay ocasiones que no sólo se le puede dejar este trabajo a la mente racional. En este aspecto varios sociólogos se inclinan por una popular distinción al determinar el predominio del corazón sobre el pensamiento; las emociones en todo momento intervienen, en cualquier decisión y acción que se tome. Además de la anterior forma de activación de las emociones, existe otra forma y se da cuando interviene la supervivencia primaria del ser humano, en esta forma el pensamiento toma un papel importante al determinar qué tipo de emociones serán provocadas, en estos casos el sentimiento existe simultáneamente con el pensamiento.

Se puede decir entonces que el ser humano tiene dos mentes, una que piensa y otra que siente; que interactúan de una forma consciente a lo largo de toda su vida y que sobre todo siempre están trabajando bajo un equilibrio armonioso pero que son semi-independientes.

De ahí que se simbolice al hombre con el centauro, ser que es mitad bestia, de naturaleza animal (representado por el cuerpo y las patas de caballo), que le hace conformarse con lo que se le da (naturalmente) y la otra mitad, el espíritu (representado por el busto humano), esta mitad lo hace un eterno inconforme con lo que la vida le va dando, por lo cual se dice que somos los únicos seres que

deseamos lo que no tenemos. Sobre los deseos insatisfechos y los sufrimientos que nos provocan se han hecho bastantes teorías y escritos; en muchos de ellos se dice que sólo sufrimos cuando deseamos lo ausente, que el sufrimiento puede templar el alma y en este sentido también se ha dicho que el sufrimiento contribuye a la construcción de la vida creativa y espiritual como imagen de lo racional y lo divino. A esta comparación del centauro con el hombre se le atribuye también el problema de lo humano y lo carnal, en él se hace al hombre responsable de estas dos naturalezas que supuestamente lleva en la sangre y que alimentan tanto al cuerpo como al espíritu. El centauro es pues, la imagen de lo racional y lo divino que constituye al hombre.



Centauro y Eros

Pero aún así, generalmente el pensamiento deja de tener importancia cuando nos dominan las emociones, porque las emociones son grandes impulsos para actuar; son como planes instantáneos con los que enfrentamos la vida. La palabra emoción tiene su raíz en el latín *motere* que significa "mover"; también contiene un prefijo "e", el cual implica "alejarse", de esta forma la palabra sugiere que el actuar es una tendencia de la emoción. 19

Nuestra mente emocional es extremadamente impulsiva ya que se activa por medio de estímulos que pueden ser innatos o aprendidos; en este sentido algunos especialistas han definido a las emociones como: "un tipo de excitación o de activación producida por cierta variedad de estímulos" 20; pero, son también una sistema de conocimiento, son en sí, un modo de percepción que tiene su lógica en un sistema de asociación, ya que toman elementos que simbolizan una realidad, o bien los relacionan con un recuerdo de las mismas; por lo que las similitudes, las metáforas y las imágenes hablan directamente con la mente emocional. Con respecto a este sentido Daniel Goleman dice: "las asociaciones libres determinan el fluir de una narrativa, un objeto simboliza otro; un sentimiento desplaza a otro y lo representa; el todo se condensa en partes. No hay tiempo, ni leyes de causa y efecto.

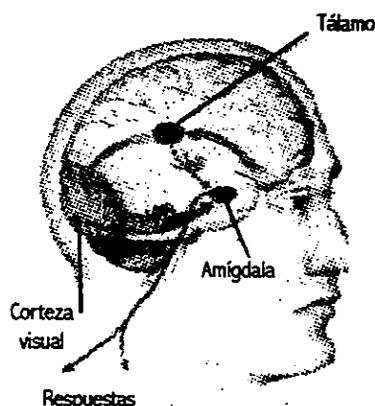
Cualquier cosa es posible." 21

Generalmente este sistema de asociación es ilógico para el razonamiento, porque sacrifica la exactitud por la velocidad con la que trabaja la mente emocional; pero aún así, siempre la mente emocional dependerá de las primeras impresiones que tengo de cualquier situación.

Las investigaciones realizadas por Joseph LeDoux, neurólogo del Centro para Ciencia Neurológica de la Universidad de Nueva York, han demostrado que las emociones se encuentran y desarrollan en dos membranas llamadas amígdalas -nombradas así por su forma de almendra- son como un depósito de memoria emocional y están constituidas por estructuras que se conectan con el tronco del cerebro, se encuentran apoyadas al costado de cada lado del cerebro, cerca del anillo límbico. Según LeDoux, esta posición de las amígdalas es privilegiada, pues la estructura del cerebro le concede esta posición para que actúen como centinelas de las emociones y así asalten a la mente racional, ya que funcionan de

la siguiente manera: "La señal visual va primero de la retina al tálamo, donde es traducida al lenguaje del cerebro. La mayor parte de los mensajes van entonces a la corteza visual, donde es analizada y evaluada en busca de un significado y de respuesta apropiada; si esa respuesta es emocional, una señal va a la amígdala para activar los centros emocionales. Pero una porción más pequeña de la señal original va directamente desde el tálamo a la amígdala en una transmisión rápida, permitiendo una repuesta más rápida (aunque menos precisa). Así la amígdala puede desencadenar una respuesta emocional antes de que los centros corticales hayan comprendido perfectamente lo que está ocurriendo". 22

75



"Conócete a ti mismo" es una frase muy común, y pese a su antigüedad no deja de tener actualidad, en ella Sócrates proponía tener conciencia de nuestros propios sentimientos desde el momento en que se presentan; esto es lo que ahora llaman "Inteligencia Emocional"; éste tipo de conciencia Freud la describió como "atención flotante" y algunos otros psicoanalistas "ego observador"; pero, como quiera que fuese, el tener conciencia significa conocer nuestras emociones y las ideas que tengamos sobre ellas.

Con estas bases, el psicólogo Jonh Mayer, junto con Peter

Salavey, desarrolló la Teoría de la Inteligencia Emocional, ha opinado que existen tres formas de este tipo de conciencia; la primera de ellas es el estar consciente de los humores de uno mismo y el momento en el que se producen; en la segunda, las personas sienten y se empapan de sus emociones pero no pueden liberarse de ellas; y la tercera, cuando las personas están conscientes de sus emociones y las aceptan pero no hacen nada por tratar de equilibrarlas o cambiarlas.

Para el fin de conocernos a nosotros mismos, los psicólogos David Krech y Richard S. Crutchfiel, opinan que hay que enlistar nuestra diversidad de emociones, y proponen estas seis clases:

1.- Emociones Primarias: como alegría, miedo, ira y tristeza; estas emociones son las que aparecen muy pronto en el desarrollo del individuo, surgen en situaciones generalmente muy simples y están íntimamente ligadas a actividades tendientes a un propósito; a menudo asociadas a un alto grado de tensión.

2.- Emociones ligadas a estímulos sensoriales: éstas comprenden el dolor, la repugnancia, el horror, el placer y el desagrado; este tipo de emociones están ligadas a estímulos sensoriales más o menos intensos, agradables o desagradables. Tienden a dirigirse a un objeto que es su fuente de estimulación.

3.- Emociones ligadas a la autoestima: son la vergüenza, el orgullo, el sentimiento de culpabilidad, la satisfacción o insatisfacción. Los sentimientos que producen son emociones que nacen al comparar el propio comportamiento con ciertos modelos preestablecidos.

4.- Emociones ligadas a los demás: como el amor, odio, piedad, celos, envidia. Muchas de nuestras experiencias emotivas se refieren a nuestras relaciones con personas y objetos del mundo que nos rodea; por tanto, los sentimientos se dirigen al exterior. Del amor al odio hay una

infinita variedad de estados intermedios que pueden consolidarse con el tiempo hasta ser auténticas tendencias habituales de la persona.

5.- Emociones de apreciación: el humorismo, admiración, asombro. Estas emociones siempre se refieren a la evaluación de objetos y sucesos inmediatos, o relativas a nuestra propia posición en el mundo.

6.- Estados de ánimo: estos son la melancolía, la ansiedad, la excitación, la soledad. En ellos se incluyen todas las cosas y a menudo no se limita a la persona que lo vive sino que se expande hacia el ambiente externo, en el cual se perciben las características del propio estado de ánimo. Estos estados carecen de una base concreta y suelen partir de un punto desconocido. 23

El conocer o intentar conocer nuestras emociones nos lleva a un autodomínio, que depende del estilo de cada persona, generalmente se hace con la intención de ocultar nuestras emociones, principalmente de nosotros mismos, este tipo de disciplina ha sido muy elogiado durante mucho tiempo; desde la época de Platón se consideraba como una virtud. El dominio de las emociones fuertes era llamado por los romanos y la iglesia cristiana como temperantia, templanza, el objetivo era mantener un equilibrio emocional, dado que cada sentimiento tiene un valor y un significado.

Una de las principales preocupaciones del ser humano es mantener un control y seguridad a tal grado que se convierten en la base de muchos de nuestros actos, "siempre existe un intento de establecer, restaurar o retener el control sobre alguna persona o situación, pero sobre todo, en nuestras emociones que se agitan en nosotros en momentos de tensión o conflicto. Controlamos nuestras lágrimas, aprendemos a controlar nuestros cuerpos y a esconder, cubrir e ignorar la señales físicas y emocionales que nos indican una pérdida de dominio". 24

La tarea de intentar dominar nuestras emociones puede llegar a ser muy desgastante, porque se hace por medio de un comportamiento que no corresponde al de la situación y de la misma manera también se realiza durante nuestros ratos libres. Recordando que el origen de la palabra emoción es "mover", el resistirse al impulso emocional es la raíz del autocontrol, porque como ya hemos visto la naturaleza de las emociones nos llevan de uno a otro impulso que nos hacen entrar en acción; pero de igual forma "el hecho de controlar las propias manifestaciones emocionales externas, conduce a un empobrecimiento de lo que interiormente se experimenta; además, el control demasiado frecuente lleva a una especie de apatía y a la pérdida de personalidad". 25

Lo contrario al control de emociones es exteriorizarlas o demostrarlas, esto se hace de diferentes formas y varía según la cultura; puede ser exagerándolas, reemplazándolas o minimizándolas; cuando se expresa una emoción su efecto recae en el comportamiento, lo pueden trastornar o inducir a otro nuevo y más significativo, de esta forma el comportamiento de una persona es "objetivamente observable (grita, llora, ríe, tiembla, palidece y entra en un estado de excitación, o bien, de imposibilidad), y depende de la intensidad, la sorpresividad y el tipo de respuesta que estos factores puedan tener para ser positivos o negativos".

Estas formas tienen consecuencias inmediatas en las personas que las reciben, pues son el medio y el mensaje a la vez, y las que dictan el impacto que tendrán en las formas sociales; por eso las emociones son contagiosas, pero su forma de contagio es muy sutil, ya que captamos y nos transmitimos emociones y estados de ánimo unos a otros sin darnos cuenta. Este intercambio emocional ha sido estudiado por el psicofisiólogo John Cacioppo, y al respecto comenta: "El solo hecho de ver que una persona expresa una emoción puede provocar un estado de

de ánimo... Esto nos ocurre constantemente y se dice que hay una sincronía, una transmisión de emociones... incluso si estos son negativos." 26

Más allá de las emociones se encuentran los estados de ánimo; ellos son mucho más apagados y duran más tiempo que una emoción, Paul Ekman, Jefe del Laboratorio Interacción Humana de la Universidad de California, ha afirmado que, "técnicamente hablando, el calor de la emoción es muy breve y dura sólo algunos segundos". 27 Pero para que dure más tiempo una emoción, ésta tiene que ser evocada constantemente, así el sentimiento persiste durante horas convirtiéndose en un estado de ánimo, este estado da un tono afectivo, es decir, un sentimiento manipulado; el estado de ánimo nunca será un modelador o indicador en nuestra forma de actuar.



UMBERTO BOCCIONI, Estados de ánimo I, Las despedidas, 1911, lienzo al óleo, 68.8 x 95 cms., Nueva York, colección privada.

El temperamento es también parte de las emociones, pues por medio de él, evocamos a las emociones, al igual que a los estados de ánimo; es entonces, el temperamento el que determina el que las personas sean alegres o melancólicas.

2.2.2. EL SUFRIMIENTO DEL AMOR. . . .

O COMO SUFRIR ES ENFRENTAR
AL ALMA Y AL CUERPO EN UNO MISMO

-¿Quién le enseñó todo esto, Doctor?
la respuesta fue inmediata
-El sufrimiento.
Albert Camus, La peste

Los odos, como hemos visto, sentimos y pensamos diferente. Las diferencias existen en nuestro comportamiento y en los factores hereditarios; estas diferencias nos hacen ser únicos. Buda y Mahoma son personajes, entre otros tantos, que se han enfrentado valientemente al sufrimiento, para entenderlo, asimilarlo y encontrar su sentido, para mitigarlo un poco.

Gardner Murphy, psicólogo estadounidense opina que, el estar conscientes de nuestros sufrimientos (conflictos internos) es reconocer que los trastornos de nuestro comportamiento se debe en gran medida a la imperfecta conciencia que tenemos de los factores que se agitan dentro de nosotros mismos.

En nuestra vida, todos hemos padecido por momentos por épocas el dolor escondido en nuestra alma (cuando somos presa de las emociones o ideas negativas), esto es sufrir. El sufrimiento es de carácter estrictamente personal ya que se debe a experiencias íntimas y personales de cada individuo y generalmente suelen ir juntas.

El sufrimiento es un malestar que nos hace sentirnos infelices, intranquilos, fastidiosos, intolerantes, eternamente insatisfechos, y está íntimamente ligado a un diálogo interior; éste es la comunicación que establecemos con alguna parte de nosotros mismos y que se apoya en imágenes mentales muy significativas que refuerzan lo que estamos diciéndonos. 28 Así que el sufrimiento es generado por nosotros mismos.



Picasso, La vida, detalle, Museo de Cleveland

Con respecto al sufrimiento se han dado infinidad de explicaciones, Freud opinaba que el sufrimiento se da en el inconsciente y que es originado por traumas y conflictos infantiles. Otra opinión, la de Adler, es que los conflictos humanos tienen sus raíces en complejos de inferioridad y en las conductas de superioridad con que se intenta ocultar estos complejos. Jung, en este sentido, explicaba que la mayoría de las personas no logran integrar los aspectos masculinos y femeninos de su personalidad, ni que tampoco llegan a un pleno equilibrio de sus facultades anímicas. 29 Lo anterior nos lleva a pensar que el sufrimiento se desemboca en el alma; pero ¿qué es el alma?

Según Aristóteles, el intentar conocer el alma, descubrir su esencia, todas las propiedades que la forman y las que se derivan de ella, es muy difícil, porque no existe un método por el cual se llegue a ello. Además de que sería nece-

sario contar con un método diferente para cada caso, por que el alma tiene un carácter netamente individual, es totalmente personal. Si existiera tal método o métodos consistirían necesariamente, en exhibir o demostrar a un semejante, es decir, se tendría que dividir al sujeto que se trate; pero aún así, no se sabría por dónde empezar o que referencias tomar para descubrirla, porque los datos en los que se podrían basar varían, ya que todos somos diferentes. Aristóteles en su interés por saber qué es el alma, comenzó determinando su forma, para eso se preguntaba si era sustancial o sustancia; si era una cualidad o cantidad, o si poseía cualquier otra categoría; dónde se encontraba, en los seres o en los actos; si era divisible en partes y de qué especie era; y la más importante, qué función desempeñaba en un sujeto. Llegó a la conclusión de que el alma es "la figura y la forma", que necesariamente también tiene que ser "sustancia", y que éstas se encuentran en el "cuerpo natural que tiene vida en potencia". A esta sustancia, él la describe como entelequia (estado de perfección hacia que todo ser tiende a ir); "el alma es entelequia de un cuerpo de esa naturaleza"; "el alma es la forma que determina la materia y el quid de un cuerpo, de una materia". 30

Del mismo modo, también Aristóteles describía una relación entre alma y cuerpo al decir que: "Todas las pasiones del alma se muestran vinculadas con un cuerpo, pues, cuando se producen, el cuerpo experimenta una modificación". 31

Esto indica el por qué, muchas veces, las impresiones vivas o sorprendentes que tenemos, no nos producen alguna irritación o temor; mientras que otras sí, sobre todo si nuestro cuerpo se encuentra excitado por un estado emocional o pasión. Lo anterior hace evidente una relación de necesidad entre alma y cuerpo; por consiguiente el alma es la que da forma al cuerpo desde dentro; entonces al cuerpo se le podría llamar el escenario del alma; la "materia", como lo llamaba Aristóteles, donde se hace

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

visible todo el sufrimiento individual. En este escenario es muy común, cada espectador siempre vea algo distinto.

El amor es un sentimiento, una manifestación de lo que hay en lo más profundo de nuestro corazón; es algo de lo que estamos hambrientos y que pedimos a gritos en todo momento; el corazón como el símbolo del amor, es lo que se quiere brindar ³², pero que a la vez y con mayor fuerza, se quiere recibir; recibir amor; el amor es pues, un proceso de necesidades, de tal manera que no se escatima ningún esfuerzo y se siguen toda clase de juegos para conseguirlo. El amor es un interés emotivo, un valor de cambio, pues prestamos atención a todo lo que se ama.

Amar es una sensación de deleite, no por la persona a quien se ama, sino por todo el mundo, por uno mismo, por la vida. La expresión del sentimiento ayuda a fortalecer el amor; fortalecemos nuestro amor con imágenes mentales que representan la vida, nuestra vida, estas imágenes están regidas e influidas por el amor que contenemos en nosotros, por ese estado emocional que generalmente hace que nuestra imaginación, elabore esas imágenes, pero que crea sin consciencia o con una dirección consciente. ³³

Todo pensamiento, toda emoción explota en el amor causando un sufrimiento; porque, como se dice, "el amor es fiebre del alma y locura de un solo día", por lo que todo enamorado le da un valor al amor; porque crea un sentido a su comportamiento, a su razonamiento y a su sentir. El enamorado se da cuenta de esto y también le causa sufrimiento, pues sus actitudes escapan de su control aumentando su angustia, estas reflexiones llevan al enamorado a ser un loco apasionado.

Por desgracia no hay ciencia, ni instrumentos especiales y precisos que nos lleven a descubrir todo lo que acontece dentro del ser enamorado y doliente, su alma escapa a



Amor. Grabado italiano del siglo XV.

toda explicación consciente, a pesar de que el amor es tan cotidiano y que de alguna manera todos lo hemos sentido. El sufrimiento por amor se crea de diferentes maneras; hay quienes desean amar, pero no parecen expresar sus sentimientos, queremos expresar nuestros sentimientos, pero no queremos correr el riesgo de perder la identidad y la compostura, pero de esta manera no sólo estamos privando a la otra persona a ser amada, sino que también nos estamos privando a nosotros mismos de la capacidad de amar; los que no saben amar, de una u otra manera, tienen excusas, pretextos para echarle la culpa al destino, pero no es el destino quien determina la imposibilidad de amar; es más bien, nuestra propia actitud hacia el amor, hacia los demás y hacia nosotros mismos; algunos otros renuncian al amor por algo y se hacen el propósito de no creer en él, ésta es una forma fácil de entregarnos al no sentir, al vacío, porque nos sentimos lastimados, confundidos, desilusionados. ³⁴ Tenemos miedo de amar, de amar a una persona, a la vida, de amar en general; tenemos miedo a ser traicionados, de hacerle al tonto, de ser

rechazados, a la transitoriedad, a la disolución, a perder la identidad, a los estados vulnerables.

El sufrimiento desde el punto de vista amoroso, tiene que ver mucho con la melancolía, es un punto clave, porque ella es quien alimenta al sufrimiento, ya que al instalarse en el diálogo interno y mandar un mensaje de un recuerdo melancólico hace heridas en toda el alma.

El discurso amoroso en el diálogo interno tiene repercusiones importantes en el sufrimiento, ya que se maneja dentro de un tiempo indeterminado y con palabras que son de difícil comprensión para la mente racional.

El enamorado inmediatamente comienza a hacer preguntas como: ¿el por qué de su amor? ¿el por qué de su sufrimiento? ¿el por qué de sus miedos? ¿el por qué de sus heridas? Sus preguntas viajan en la mente racional de un lado a otro, sin encontrar respuesta, porque el sufrimiento crea un lenguaje de razones e interpretaciones en la mente emocional que tienen que ver más con el alma que con el cuerpo.

El sufrimiento aumenta cuando el enamorado se enfrenta a sus miedos y esperanzas con respecto a ser correspondido o no. De esta forma se limita y aprisiona su personalidad emocional; su obstinación hace que se aferre a sus propias posturas, que son fijas, y a sus instintos, la inmutabilidad de sus sensaciones hacen que se intensifiquen sus sentimientos de frustración, de indiferencia, de sufrimiento. En este sentido sólo se le presentan dos alternativas al doliente enamorado, sacudirse el sufrimiento o asumirlo.

Otto Frankl al referirse a las enfermedades y sufrimientos dijo: "las enfermedades del cuerpo se curan con antibióticos y sulfas; pero, los sufrimientos quizá se alivien con satisfacciones que vayan llenando las necesidades básicas y fundamentales, como el que sufre de amores y lleva

hambre y huecos de amor, se cura y se alivia cuando ama y es amado..." 35

Se dice que el amor es necesario, sobre todo porque representa un deseo de vivir, pero aún así, el amor es sufrir, sufrir de soledad; soledad real que sólo se da cuando se comienza a producir el diálogo interno, esta soledad es el apartarse de todas las personas y de las cosas para buscar en el vacío interior los ruidos internos y los recuerdos que nos llevan a relacionarnos íntimamente con nosotros mismos, con nuestros miedos y las experiencias felices; cuando se da el desahucio del yo, se pierde la reconfortante sensación de la identidad; por medio del desahucio se llega a la soledad, porque cuando la lamentación se hace una forma de vida se produce un alejamiento de sí y de los demás que conduce a la soledad; cuando el vacío gobierna la vida, ésta se convierte en semivivencia, pues se teme medir los esfuerzos en un mundo de cambios y peligros; cuando la nostalgia hace vivir en el pasado, existe una separación del mundo, del aquí y ahora, para evadirse a sí mismo; cuando en su propia esclavitud lo limita en contra de cualquier intento por ser feliz, se recluye en el campo de concentración que crea su mente para someterlo a la soledad; cuando su egoísmo lo excluye de todos los demás...

La soledad orilla al borde de la existencia, es suicidarse, es matarse antes de estar muerto; pero, sólo cuando estamos a solas nos quitamos las máscaras para reencontrarnos, el vernos desnudos nos hace enfrentarnos a nosotros mismos, a nuestra alma y cuerpo.

2.2.3.

LA SIMPATÍA Y LA EMPATÍA, LA POYECCIÓN SENTIMENTAL. . .

O YO SOY TU ESPEJO Y

TÚ ERES MI REFLEJO

Como hemos visto, el cuerpo es el medio en el cuál se desarrolla el sufrimiento humano y amoroso, el drama individual de cada ser; por él podemos externar nuestras emociones; este proceso también nos lleva a terrenos que son próximos a la identificación con otros seres.

Juan Roura-Parella, autor de *Temas y Variaciones de la Personalidad*, al tomar la frase popular "El cuerpo es la expresión del alma", externa que, al igual que hemos visto con otras teorías, existe un equilibrio, "una especie de armonía preestablecida entre la expresión del alma ajena y la organización interna del observador". 36

El proceso de identificación es un tanto complicado, ya que el pensamiento se tiene que abstraer para captar lo esencial de las expresiones emocionales. Sólo con la identificación inconsciente, de uno mismo con otras personas o cosas, el ego se libera de la ansiedad. Solamente así, podemos ver y leer en cuerpos cuyas almas son afines a la nuestra, percibimos los motivos satisfechos, como los insatisfechos, y los hacemos nuestros. La ciencia fisiognómica habla de un proceso del reconocimiento de formas, que se dan a través del aislamiento y del proceso de abstracción; este es un proceso de simbolización de la forma y de la imagen que consiste en establecer los rasgos esenciales que vinculan la materia y la forma, del mismo modo que el alma y cuerpo; como no existe una oposición entre estos dos últimos, actúan como una sola fuerza que lleva a una continuidad de relaciones. 37

De la misma forma el destino de un hombre se vincula con el de otro, por medios naturales o espirituales, permitiendo el surgimiento de la simpatía.

Simpatía, en griego como en latín, significa: "sentir junto" o "sentir con", es decir, experimentar los mismos sentimientos, tener afinidad moral. 38

La expresión de un sentimiento tiende hacer brotar en otra persona un sentimiento semejante. La similitud de sentimientos es pues, simpatía, un problema de semejanza que se refleja en todo el escenario emocional, de amistades y en emistades, de fatales atracciones y violentas fobias, que son parte de todo ser humano y que se dan bajo parecidos comportamientos. Bajo este punto de vista, estos comportamientos son casi sintomáticos y brotan de una armonía interrelacionada, cuando una o cada cosa es signo de otra. La armonía de significados interrelacionada con los comportamientos nos da una visión de lo espiritual, del alma entre las personas; en este sentido Humbert Superville dice que la sensibilidad común, es la primera facultad de la materia animada, que se eleva en el desarrollo humano a través de organizaciones que no tiene un contexto definido, pero que el ser humano somete y aplica, en sí mismo, de una manera sentimental. 39

Cuando más abiertos estamos a nuestras propias emociones, cuando se tiene una consciencia de uno mismo, somos más hábiles para interpretar los sentimientos de los demás. Así el hombre es interprete de signos reveladores de otros hombres. Al describir y afirmar nuestras experiencias estamos compartiendo nuestras emociones, y esto bajo un contexto comunitario nos ayuda de alguna manera a sentir apoyo para mitigar los temores.

La simpatía ha sido relacionada con el proceso de proyección sentimental. El precursor de esta proyección es el filósofo griego Plotónio, quien la consideraba como el camino de la percepción y de la belleza.

La proyección sentimental se desarrolló a principios del Romanticismo, cuando el artista seleccionaba su objeto por un impulso de simpatía y lo confundía con intuición estética.

Plotino explica esta idea de la siguiente manera, "la belleza en los cuerpos es un cierto, algo que se hace sensible al primer golpe; el alma habla sin más de ello como de cosa conocida y cuando lo reconoce explícitamente lo acoge en sí misma y, en cierta manera, con ello se armoniza". "Decimos, pues, que siendo el alma por naturaleza lo que es, y estando muy próxima a la Esencia Superior de los seres, por cualquier cosa que vea pertenecer en su mismo género o tener una huella de parentesco, se regocija y transporta, la trae hacia sí y vuelve a acordarse de sí y todo lo suyo". 40 Despertar la actividad espiritual del artista es el fin primario de la proyección sentimental.

2.3. LA PSICOLOGÍA EN EL ARTE

La psicología del arte aún no ha sido consolidada, sólo es considerada como una rama de la psicología, que centra sus estudios y análisis en relación con la fenomenología de las conductas y experiencias de las personas que se dedican a crear.

Desde que surgió en Alemania, se le ha visto como ciencia experimental; en esa época y hasta las primeras décadas del presente siglo, los problemas estéticos eran de mayor importancia para esta disciplina, de tal forma que numerosos psicólogos, americanos y europeos, comenzaron a hacer investigaciones, pero siempre bajo los términos de los fenómenos estéticos. Hoy en día la psicología del arte ha dejado de tener el mismo interés que tenía en otra época para los psicólogos y psicoanalistas. Ahora quienes se ocupan de ella son antropólogos, pedagogos y demás intelectuales sociales y culturales; ellos basan sus investigaciones en estudios poco documentados, en datos introspectivos de personas creativas, sobre sus experiencias artísticas, en discusiones y conocimientos especulativos. Pero aún así, estos estudios e investigaciones han descrito un marco de referencia en el campo de la psicología del arte; como que, generalmente los comportamientos del ser humano hacia el arte pueden ser observados desde el exterior, pero otros no; algunos de los comportamientos no observables son subjetivos y producidos dentro del individuo creador, por ello son los procesos más importantes de la experiencia artística y estética. La mayoría de este tipo de fundamentos en los que se basan tanto psicólogos como demás intelectuales son los aportados por filósofos y teóricos como Aristóteles y Platón. 41

Las investigaciones actuales desde el punto de vista psicológico contienen cuestiones filosóficas como la naturaleza de la mente y las experiencias del individuo creador con el mundo que le rodea, explican que, el que hacer artístico se desarrolla por las motivaciones interiores de los creadores, sus modos de pensamiento, sentimientos y en los niveles de capacidad creadora y estética. De esta forma sintetizan que el fin de la psicología del arte es discernir la conducta del creador, pues admiten que "el arte es en sí misma una forma de conducta". Para llegar a este punto, la psicología del arte ha adquirido el término de "arte" como la suma de todas las habilidades y sus productos que tienen como función suscitar alguna experiencia estética satisfactoria a demás de expresar y comunicar las propias experiencias emocionales del creador. En este sentido el campo del arte se ha dividido, para precisar y facilitar su estudio, en la actitud y la función de la ocupación, es decir, cómo se crea y ejecuta, cómo se piensa, siente e imagina; en la función del arte y sus medios, cuáles y cómo son las diferentes formas de crear en las distintas artes; en la función de diversos estados de ánimo, de condiciones mentales y físicas, de actitudes, de intereses, de situaciones que interfieren y afectan la producción. 42

La psicología del arte ha retomado la personalidad, por que es un elemento netamente personal que surge diariamente del individuo creador y por ser raíz de sus principales rasgos de comportamiento, además de contener la organización de sus impulsos y mostrar su alma.

También porque la personalidad no se muestra a quien le pertenece, sino a los individuos que lo rodean, con los que convive y con los que actúa, y que por los mismo son los únicos en captarla y reconocerla.

La psicología del arte hace una distinción entre personalidad y personalidad artística, a esta última la considera como la única que contiene una actitud y organización

especial ante la expresión del espíritu, que puede comprender cualquier cosa y sobre todo aumentar las diferentes manifestaciones de conducta y de artes.

De la misma forma y para el mismo fin, anteriormente citado, se ha diferenciado la personalidad artística en grupos que poseen similitudes a pesar de que se desarrollen en diferentes disciplinas. Comencemos por la distinción que hace Shiller en "Poetas ingenuos y poetas sentimentales"; para él, "el poeta ingenuo es aquel cuya humanidad está plenamente identificada con la naturaleza, y dentro del individuo mismo su sentir está armonizado con su pensar. El poeta sentimental es la armonía entre su sentir y su pensar, que en el primer estado sólo se cumplían realmente, ahora sólo existe idealmente, ya que no está en él, sino fuera de él, como un pensamiento por realizarse, ya no como un hecho positivo de la vida". 43

Esta distinción se inclina primero, por las diferentes estructuras del espíritu y la relación que tienen, por un lado, con el sentimiento y el intelecto, por otro, con sus oposiciones; y la segunda por su inclinación hacia las tensiones, ansiedades y depresiones, estos son los aspectos que caracterizan "el espíritu romántico". 44

Samuel Ramos hace una analogía con la distinción de Shiller y la de Jung y propone que psicológicamente son muy parecidas. Jung denomina las personalidades en introvertidas y extrovertidas, "el poeta ingenuo o realista está sometido al imperio del objeto, su percepción es extrovertida, mientras que el sentimental o idealista se abstrae del objeto para concentrarse en sus reflexiones y atender a los productos de su imaginación; es por lo tanto, un introvertido". 45

Existen más distinciones de personalidad, pero en mi opinión la más acertada (por ser la más clara para mí y porque es la materia de estudio) es la distinción que hace Nietzsche en el "Origen de la Tragedia", describe dos espíritus; el apolíneo, encarnado en el artista plástico y

y épico, y el dionisiaco, en el lírico y músico; son distintos entre sí, pero lo que los asemeja es la forma en que ejercen una momentánea ruptura con el mundo real y ponen en libertad su imaginación, además de activar y vincular los procesos mentales.

El espíritu apolinio instalado en el ensueño y la contemplación de imágenes lo hacen un visionario que desarrolla su trabajo artístico tranquilo y sereno; el espíritu dionisiaco por la embriaguez de sus emociones es poseído por el delirio, exaltado y arrastrado por su ímpetu, se deja llevar por la voluntad de su espíritu hasta olvidarse de sí mismo, conduce la expresión emocional por medio de la poesía o de la música.

Como hemos visto, estos espíritus por sí mismos y por su naturaleza escogen su medio de expresión. De esta manera se deduce que las tensiones internas están animadas por dinamismos, que van más allá, para materializar la expresión emocional y los impulsos en arte.

La mayoría de los psiquiatras y psicólogos con base en afirmación de Freud, "El artista tiene también una disposición introversa y no le queda mucho para volverse neurótico", durante años han estado diagnosticando a la mente creativa como un trastorno mental.



ROBERT SCHUMANN es un buen ejemplo de cómo, a veces, la creatividad puede ser fruto de un estado mental especial.

La mayor producción musical de este compositor coincide con los años en los que padeció más trastornos maniacos.

Durante 1920 y 1930 el psiquiatra Abram Arden Brill, equiparó a la poesía con erotismo oral, decía que a los poetas se les podía encontrar "entre los neuróticos, los psicóticos, los niños y los primitivos". Afirmó que la poesía era un escape sensual o místico mediante las palabras, similar a masticar y chupar palabras y frases agradables.

Según la revista *Psychology Today* (La Psicología Hoy) en un estudio que realizó en 1987, mencionó que la mayoría de los escritores que habían participado en el estudio, declararon cambios de estados de ánimo incluyendo estados maniáticos; a lo que un escritor respondió: "este escritor entiende sin duda la euforia de un utopista o incluso una visión brutal, y si la gente piensa que a veces habitó el decimocuarto planeta del sistema solar, ¿qué más da? ¡Métanselo en el oído, neuróticos equilibrados!" Ante esta declaración la psicóloga Kay Jamison dijo: "Hay claramente muchos artistas, escritores y compositores que son perfectamente normales desde el punto de vista psiquiátrico. La cuestión más importante es que entre los escritores y artistas, la creatividad excepcional existe un índice de enfermedad maniaco-depresiva, depresión y suicidio mucho más alto de lo que se espera. Este número desproporcionado de artistas determina que "los temperamentos maniaco-depresivo y artísticos se superpongan de muchas formas; y que los dos temperamentos tengan entre sí una relación de causalidad". 46 En estos términos se le considera al arte como una terapia, en donde se pueden liberar las ansiedades internas, pero que también puede ser la fuente de ellas. El arte es un medio para que el enfermo neurótico tome conciencia de sus conflictos internos e inconscientes, de esta manera lo que menos importa es la calidad del producto.

2.3.1. LOS SENTIMIENTOS Y EL ARTE

El arte siempre a tenido una fuerte relación con los sentimientos y las cargas afectivas, generalmente de manera notable, se han descargado para hacerse presentes en una consciencia estética y éstas a su vez se reflejan o se identifican con las vivencias artísticas. "El artista vive la vida con una cierta profundidad y seriedad, y su relación con ella se establece por medio del sentimiento. Su aprehensión del mundo y de la vida es intuitiva, sin excluir la posibilidad de que el artista llegue a entender el mundo por medio del intelecto. Su pensamiento y su conducta son determinados por sus reacciones emocionales, con frecuencia el artista es capaz de desarrollar una imagen del mundo en conceptos racionales, hasta llegar a definir una filosofía, pero ésta representa en realidad, un mero disfraz intelectual de sus pasiones personales". 47 De tal forma que la sensibilidad es sine qua non del artista, es una condición. Esta relación del arte con los sentimientos, en el campo de la estética, se ha tratado de establecer como una verdad irrefutable. En el siglo XIX, las doctrinas subjetivistas explicaban al arte sólo como una vivencia psíquica, pero en estas doctrinas se entendía que se agotaba el proceso creativo con la participación de los estados emocionales internos. De una manera objetiva no se puede desconocer la presencia de un sentimiento o un elemento emocional que sin el cual no se podría entender el proceso. Por lo tanto los estados estéticos se caracterizan por una momentánea liberación de la realidad o de una lógica para entregarse al juego de la fantasía y los sentimientos; la psicología ha descubierto que los sentimientos no son ciegos, sino más bien, que hacen referencia a una motivación objetiva, a ese lazo que se encuentra fuera del



GERARD, *Amor y Psiquis*, Museo de Louvre, París

sujeto creador; pero, aún así, se dice también que los sentimientos no necesariamente constituyen una finalidad o una intensión, pero que sin ellos no se le puede otorgar una cualidad estética a una obra. En realidad lo único que hasta ahora se puede decir sin duda alguna, es que los estados emocionales son una raíz muy profunda que posee el arte como vitalidad humana. Que la imaginación y los sentimientos, como elementos constitutivos del arte, son elementos funcionales que generalmente se encuentran reprimidos en la vida cotidiana, se les acepta como impulsos, pero de igual manera se les considera como elementos perturbadores de una conducta "práctica"; la imaginación y los sentimientos como son considerados impulsos, generalmente se les vincula con la voluntad, de tal forma que la imaginación se le utiliza para equilibrar de un modo irreal, las aspiraciones de la voluntad que no se dan en condiciones reales de la existencia, éstas son las que explican la imperiosa necesidad de expresión que motiva y lleva a las vivencias artísticas. Sólo el arte ofrece al hombre la oportunidad de exteriorizar, de dar una libre expresión a los aspectos

espirituales que no tienen satisfacción en la vida real, es por tanto el arte un escape a la tensión espiritual.

El artista casi siempre ha tenido una disposición artística ante el sentimiento del amor. Platón descubrió esta disposición en la obra del Banquete, en ella señala el amor como "el vehículo para ascender de la belleza sensible hasta la idea pura de la belleza". Para Eduardo Spranger, la experiencia amorosa de los artistas se ha desempeñado como una fuente de inspiración creadora, unas veces como impulso externo, y otras, ha sido el tema de la obra de arte; también a esta disposición Freud la relacionó con una derivación del instinto sexual reprimido, que se sublima en una fantasía creadora. Pero la relación entre el sentimiento del amor y el arte se da porque el arte tiene una raíz emotiva, por tanto permite desenvolverse de manera natural la expresión del sentimiento del amor, tales son los casos del artista plástico y del poeta, además de que, otras actividades humanas no proporcionan esta manera de expresión. 48



ROUAULT, *Homo homini lupus*, Museo de Arte Moderno, París.

2.3.2. LA EXPRESIÓN Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

La tensión interna se transforma en un impulso de expresión, una imperiosa necesidad de expresión, de dejar las inhibiciones que imponen los hábitos y la cultura; esto frecuentemente es motivo -desde una postura artística sin intentar generalizar- para desarrollar obras que pueden llegar a consumarse como obras de arte. La obra de arte al ser observada por un espectador y éste al encontrar en ella una expresión de su vida, sus deseos o sus ideales, y al no poder expresarla él mismo, se refugia en la obra de arte porque encuentra en ella su propia imagen. Esto es afirmar nuestra existencia en un otro.

El término de "expresión", más extendido en el mundo, es el utilizado cuando nos referimos a un conjunto de signos manifestados que imitan un estado emocional o significativo con un grado de verosimilitud.

Toda expresión contiene una dualidad de elementos, uno está más oculto que otro y no puede manifestarse abiertamente por sí mismo, el otro es más visible y casi siempre está en función del que pertenece oculto por que sirve como el medio para revelar al elemento oculto.

De tal forma que la expresión es un fenómeno que pretende revelar una o unas significaciones, un mundo oculto; la expresión es el sacar a fuera algo invisible, que en algunos casos responde a una verdad del emisor, es decir, los signos se hacen visibles a pesar de él; a este tipo de expresión no le interesa tener público. Este sentido del término es adquirido durante el romanticismo, en el siglo XIX

-hasta el siglo XVIII se podía encargar una elegía tras la muerte de alguna persona importante; a partir del siglo XIX, eso ya era imposible, pues el dolor no puede expresarse por encargo; sólo expresa el dolor aquel que lo sufre de verdad- y es él el que ha llegado hasta nuestros días, como el único posible. Actualmente para nosotros expresar equivale a expresarse. La expresión común de todo ser humano lo que busca, voluntaria o involuntariamente, ante todo es su finalidad vital, comunicar, de una manera social o individual, el desahogo de una tensión interna psíquica; la expresión de cada persona es una conducta habitual, una función casi automática que gracias a las disposiciones heredadas y la fuerza de la costumbre la hacen de fácil manejo para cada uno de nosotros. Benedetto Croce estableció una identidad entre arte y expresión, en ella explica que la expresión es un fenómeno general humano, la diferencia entre la expresión del artista y la del hombre común sería solamente el grado de ella y no la naturaleza de la misma. 49

De esta forma la expresión del artista no puede ser automática, el artista tiene que seleccionar y elaborar su propio material expresivo, esta tendencia caracteriza a este tipo de expresión de manera que la hace cualitativa; además de que, es parte de su sello. La calidad de la expresión artística depende de los valores, del contenido que revela de ella misma; esta expresión se liga a la esencia del sentido del objeto, es decir, el objeto sólo se hace patente por la forma en que es expresado, de igual forma la expresión solamente tiene sentido cuando hay una referencia al objeto que lo motiva.

La expresión artística se integra con todos los elementos que la componen; hay ocasiones que el valor de esta expresión se basa más en el cómo se expresa, en otras, se basa en el qué es lo que se expresa. 50

Dentro de la psicología uno de los problemas más difíciles es tratar de analizar las funciones creadoras, porque la

inconsciencia siempre acompaña a la creación; esto hace imposible, hasta para los mismos artistas, darse cuenta o establecer qué es lo que sucede en la intimidad del espíritu del creador para llevarlo a crear:

"El artista trabaja con toda su alma", es una frase que hace alusión de que el artista no puede ejercer una actividad artística sin que intervenga la totalidad de su ser y de todas sus potencialidades y, para ello pone a su servicio su experiencia, su cultura y todo lo que es como ser físico y espiritual. Así la actividad creadora es el resultado de los diferentes procesos que se encuentran como un complejo en la mente del ser humano. El proceso creativo, bajo un ambiente psicológico, se refiere a varios elementos funcionales que constituyen estructuras psíquicas en las que trabajan simultáneamente como una organización, en las que las partes se subordinan a la finalidad del conjunto, crear. La creatividad consiste en encontrar el significado de las cosas, encontrar la verdad, un camino espiritual; el pintor Frederick Franck afirma que es "el camino para concretar nuestras potencialidades humanas específicas poniéndolas en contacto directo con la conducta misma de la vida, la batalla por el sentido, el camino de un creador, como el de todos, conduce de la ignorancia, la ilusión, la insensatez, la autoglorificación y la falsedad hacia la verdad y la autenticidad... practicarla no es tanto descubrir quién es uno, como convertirse en su propia verdad, poder desembarazarse de todas las falsedades, engaños e imposturas respecto de sí mismo y de los otros.

El verdadero arte no está para complacer a nuestro pequeño yo, sino para manifestar nuestro gran ser" 51

Mediante la práctica disciplinada de la creación, se puede llegar a un estado en el que el esfuerzo no provocará esfuerzo alguno, porque en ese estado se abandona el afán de control, para entrar al más allá del temor y la esperanza, en ese estado nada se pierde y nada se gana.

Las personas creativas encuentran y leen significados ocultos en las cosas y lo expresan llamando la atención de los demás; ven las cosas viejas con ojos nuevos para captar todos los significados escondidos en las cosas, porque la realidad es multifacética y por tanto capaz de ser entendida en indistintas formas. La creatividad es un encuentro interior, es un narcisismo ante la mente, es una forma de soñar despierto, surge en la soledad, en el vacío y el caminar en él es la posibilidad de la libertad, ¡hay que llenar ese vacío! aunque la libertad también produce una angustia.

Las investigaciones recientes de un grupo de psicólogos de la Universidad de Berkeley, California, E.U.A., determinaron por medio de varios métodos de investigación, uno de ellos enfocado a aspectos artísticos, que uno de los elementos que distingue a este tipo de creatividad, es la producción que expresa estados de ánimo y emociones. 52 A través de los años se ha intentado describir los rasgos generales y recurrentes del proceso creativo, producción y ejecución artísticos, pero sólo se ha podido llegar a la afirmación de que, los procesos creativos varían según el tipo de personalidad del creador, este puede ser sistemático o impulsivo, introvertido o extrovertido, etc. Dentro de las teorías del psicoanálisis, el proceso creativo se define como las "ambigüedades del inconsciente"; este proceso bajo la mirada de otras teorías se le a llegado a considerar, a veces, como un "síntoma patológico"; Anton Ehrenzweig disocia en tres estados al proceso creativo, en su fase inicial lo llama "esquizoide", en ella dice, "el individuo proyecta partes fragmentarias del yo en la obra". Estos elementos disociados e inaceptables parecerán pues fácilmente accidentales, fragmentarios, indeseables y persecutorios"; a la segunda fase la nombra "obsesiva", esta fase es, "de un análisis inconsciente que consolida la subestructura del arte, pero no reduce necesariamente la

fragmentación de la estructura superficial"; la tercer fase es la "reintroyección", en ella, "una parte de la superestructura oculta en la obra es recuperada por el yo del artista a un nivel mental superior". 53

Los procesos creativos y los neuróticos no son enemigos, están implicados de tal forma que son universales, surgen en la infancia, de las experiencias humanas simples que ocurren en cualquier persona.

El artista y el neurótico se separan de la realidad mediante la fantasía, ésta va más allá de la imaginación, rebasa los límites de la realidad y del control consciente, de esta manera permite que el pensamiento de ambule con toda libertad, nace de los sentimientos reprimidos e insatisfechos y de los deseos de cambiar las cosas, la fantasía se produce por un deseo de vivirla y por lo tanto constituye una satisfacción personal: de este modo la mente, tanto del artista como la del neurótico, adquiere tal desarrollo que de una u otra manera, más o menos acertada, se da cuenta que la realidad revive cuando se coloca en distintos contextos, de esta forma reestructuran la realidad; los símbolos y los objetos cambian de significado cuando se les cambia de contexto, para ello dejan fluir o liquidan todo sentimiento y todo significado para transmutarlo en experiencia, en un contexto energizado, en creación.

Según el concepto de creación de Bergson "la vida, la conciencia y el espíritu no pueden ser considerados, sino el marco de la creación, pues se caracterizan por la invención continua de formas nuevas de pensamiento o sentimientos inéditos, de obras irreductibles a sus antecedentes". 54

La observación de elementos simbólicos y lo que se contenga en la memoria como experiencia o conocimiento en la mente de un artista, son datos preexistentes, que al igual que el medio social, los fantasmas u obsesiones propios de cada creador influyen y permiten el surgimiento de

una imagen, de tal forma que ésta es toda la información creadora, es la fórmula inicial de una obra de arte; las imágenes son de diversas categorías, pero se identifican y clasifican por su contenido y adaptación estética, y pueden ser poéticas, musicales, o bien, plásticas. El proceso creativo son los momentos en los que se dejan fluir; en los que se resiste, en los que se busca ayuda, en los que se toman decisiones y en los que se descubre. Es el proceso por el cual se buscan formas, significados y espacios que permitan crecer y vivir plenamente; los procesos creativos son la armonía del cuerpo, emoción y mente. Los procesos creativos han sido divididos en cuatro etapas, en el libro de Graham Wallas "El arte del pensamiento", éstas son la preparación, la incubación, la iluminación y la creación; la primera es cuando se formula una interrogante y se apelan a todos los recursos conscientes, para después dejarlos librados en la mente inconsciente y que ésta los elabore; la segunda es cuando la interrogante se filtra en la intuición, esto se da cuando se fantasea, medita, duerme o en el tiempo libre; la tercera es cuando la interrogante encuentra su respuesta, como un rayo de luz, cobrando forma ya sea como imagen literaria, una teoría científica, una melodía o una innovación plástica; la cuarta y última es cuando se sujeta la intuición a las normas de la razón y nos empeñamos en dar una realidad concreta a la visión que tuvimos. 55

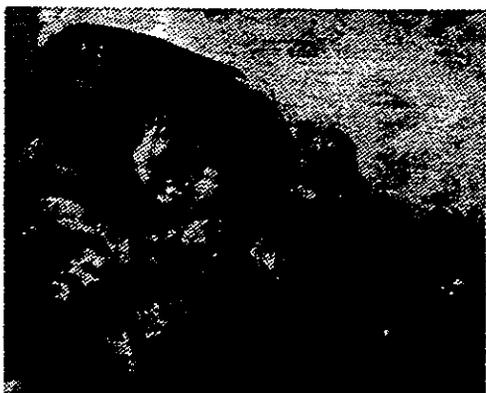
2.3.3. LA MELANCOLÍA Y LAS EMOCIONES COMO EL MOTIVO QUE LLEVAN AL CAMINO DE LA CREACIÓN

Toda necesidad, todo deseo, son impulsivos motores de nuestro comportamiento, que nos conducen a objetivos precisos. Estos impulsos siempre están acompañados de una emoción que puede ser, entre muchas otras, melancólica o alegre.

En el caso de la melancolía, ésta puede ser también sinónimo de creatividad porque constituye uno de los motores de la cultura, ya que en ella se generan ideas, valores, verdades y conocimientos; por ejemplo Miguel Ángel además de ser el mejor escultor del Renacimiento, era un melancólico; Montaigne escribía sus ensayos bajo una depresión de regular calibre; de este modo se entiende por qué la creatividad es, en buena medida, melancólica.

Alguien que se encuentra satisfecho, contento y orgulloso con su vida, por lo general, es un excelente mediocre; en cambio, alguien que se encuentre indignado, enojado, furioso con su vida, se convierte en un corrector de anomalías, porque al hacer lo que no tiene caso, saca cosas de la nada, inventa creencias, inventa valores, descubre ilusiones, pinta fantasías, funda formas de pensar, sentir y de lenguajes para poder comunicarse y lo logra por medio de recursos expresivos, ya sea el arte, la filosofía, la ciencia, la vida cotidiana. Cuando una persona permanece en la melancolía sin deshacerse, abnegado y resignado, comienza a poder distinguir las formas y los

matices, puede comprender su melancolía y eso se equipara a regresar de ella, revivido y capacitado para descubrir los sentimientos, las razones, los motivos y las novedades que encontró en ella. De la melancolía se regresa más sabio, más fuerte, más humilde y más creativo, por lo que se empieza a elaborar y desarrollar ideas y proyectos. De este modo, gran parte de la producción cultural es el resultado de un trance melancólico. 56



LEONARDO DA VINCI, La adoración de los magos, 1482, detalle, 246 x 243 cms. Florencia, Galería de los Uffizi.

En el campo de la psicología, los impulsos o necesidades son definidos como motivaciones, es decir, todo lo que nos lleva a un comportamiento nuevo o repetitivo.

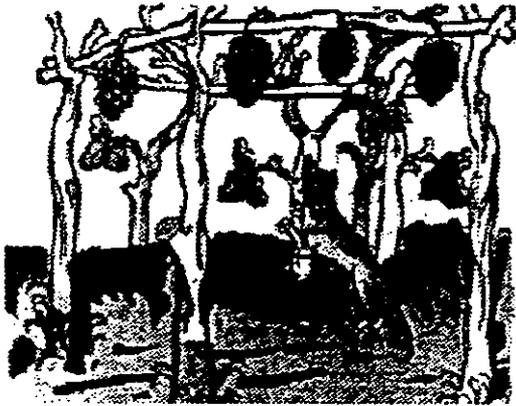
Los motivos son internos y por lo tanto abstractos, esto los lleva a ser diversos, constantes, recurrentes, más o menos intensos, van desde los más comunes para cualquier ser humano hasta los más personales y únicos, siempre están presentes en nuestra vida.

Los motivos son internos y por lo tanto abstractos, esto los lleva a ser diversos, constantes, recurrentes, más o menos intensos, van desde los más comunes para cualquier ser humano hasta los más personales y únicos, siempre están presentes en nuestra vida.

Lo que antes se consideraba como libre albedrío, concepto precientífico, es hoy la motivación (del latín motum, variación de movere, mover). Kant denominó a la

motivación, "conación", como la última de tres categorías principales, las otras dos eran el conocimiento y el sentimiento. James Mill, a principios del siglo XIX, introdujo esta terminología en el campo de la psicología como: "se genera un estado peculiar que, por ser una tendencia a la acción, recibe la adecuada denominación de motivo". La motivación se define como un estado que se deriva de una necesidad interna, que impulsa a un organismo a la actividad, los motivos son, en una forma hipotética, fuerzas internas que impulsan o canalizan la conducta. 57

Hoy en día la psicología distingue los motivos en primarios y secundarios; los primarios son los que tienen que ver con la preservación del individuo, como el hambre y la sed, con la conservación de la especie, el sexo, estos son innatos y totalmente fisiológicos; los secundarios no son necesarios, pero sí se pueden adquirir; este tipo de motivos pueden ser el miedo, la esperanza; lo que caracteriza a los motivos es la pulsión, es decir, la magnitud y la dirección que contengan en sí mismos. Las motivaciones aprendidas se dan por medio de estímulos externos, son los que dan un placer o un desagrado cuando se relacionan las experiencias pasadas y lo aprendido, en este sentido, J. Mill escribió, "cuando se espera una sensación placentera en un futuro, pero que sin que sea cierta, se llama esperanza a ese estado de conciencia; cuando se espera una sensación dolorosa en un futuro, pero sin que sea cierta, se llama miedo a ese estado de conciencia". 58 El miedo como motivo secundario, permite apartarse de una situación dolorosa o desagradable y se adquiere porque se adquirió un aprendizaje anterior; el miedo es un mecanismo de supervivencia, es biológico. En cambio la esperanza, también como motivo secundario, brinda un placer anticipado, una recompensa, se caracteriza porque contiene un valor de conservación, por lo que se buscan



El motivo secundario de la disonancia cognitiva, hace poco aparecido en la psicología contemporánea, aclara la conducta del zorro en la fábula *El zorro y las uvas*, de Esopo. Este grabado en madera pertenece a un incunable de 1477, publicado en Alemania.

acontecimientos deseables, antes de que ocurran en realidad. La esperanza, la decepción, el miedo y el alivio son cuatro emociones anticipadoras que forman las motivaciones.

- 91 La novedad es otra forma de estímulo que lleva implícito una motivación, recientes estudios han comprobado que la novedad provoca cierta tensión continua, a pesar de que se trate de mantener un equilibrio de las constantes del entorno, siempre se rompe con el equilibrio o se intenta la interrupción de éste para que pueda fluir la posibilidad de experimentar.

CONCLUSIONES

Considero que las emociones no placenteras, sentimientos y estados de ánimo tienen una impresionante carga cognoscitiva inconsciente que se hace evidente en cada momento y por lo mismo tenía que analizarlos; nuestra contemporaneidad, la era de la melancolía, la neurosis y las soledades nos hacen perdernos, en ocasiones sin dejar rastro, en un laberinto de preguntas como qué es lo que sucede cuando sentimos ansiedad entre las cuatro paredes de una habitación, quién habita en nosotros cuando una mañana frente al espejo nos sentimos sin ganas de salir o cuando sencillamente nos da lo mismo seguir viviendo o no, qué pasa cuando nos sentimos tan mal con nosotros mismos que no podemos dormir, cuando estamos nerviosos y se tiembla absolutamente de todo, de la soledad, de las tardes del domingo, de la llegada de la noche.

Así en un mundo decaído, en mi mundo decaído, no se puede escapar de la laberíntica intimidad que obliga a expresarse e ir tras la búsqueda de las causas que son también la búsqueda de las intenciones para liberarse y reflexionar sobre lo que nos inquieta para encontrar, definir y reconocer las posibilidades y los límites de uno mismo, el ser, el no ser, el decir, el no decir, el todo, la nada, etc.

A partir de la investigación del tema, trabajé las emociones que estaban y están contenidas en mi consciencia receptiva, mis ideas, deseos, y necesidades; encontré que someto mis emociones a una autorepresión en mi vida diaria por una negación a dejarlas salir, la aceptación de mis impulsos aniquilados por mi consciencia produjo una necesidad de explorar lo anterior para obligarme a dejarlos salir, de este modo y teniendo ya un conocimiento de las posibilidades expresivas que se dan dentro de los libros alternativos encuentro certero utilizar este medio como una válvula de escape para permitirme desahogarme de todas mis tensiones e impulsos emocionales reprimidos.

La poesía desde siempre ha sido el medio, el objeto y el lugar para mitigar las inquietudes y las tensiones espirituales porque proviene de los estados más esenciales de quienes tiene la habilidad de tomar la palabra escrita para expresar los sentires del hombre. Por esta característica los procesos creativos de la poesía están estrechamente relacionados con la plástica, el tener un conocimiento del como es que se activan y generan los procesos creativos, dentro de la neurosis, estados de ánimo y las soledades, de ambas disciplinas nos permite comprender y situar el sentido de los estados emocionales para, en este caso, transformarlos en el móvil que nos conduce a otra posibilidad de expresión gráfica, haciéndolo un reflejo del sentir personal, de igual manera, nos permite disponer de toda nuestra capacidad creadora, que nos lleva a la reflexión teórica, a la experimentación plástica y funcional para conocer, valorar y enriquecer nuestro propio quehacer plásticos.

CITAS A PIE DE PÁGINA

CAPÍTULO II

- 1.- *vid.* *Vida y Psicología*, 1987, p. 36-52
- 2.- *vid.* *La filosofía hoy*, 1973, p. 104-109
- 3.- *Enciclopedia de Conocimientos*, Tomo I, p. 112
- 4.- *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, 1979, p. 3307
- 5.- *Enciclopedia de ...*, *op cit.*, p. 115
- 6.- Martin Heidegger, *Arte y poesía*, 1985, p. 131
- 7.- *ibid.*, p. 147
- 8.- Entrevista realizada a Mariana Hernández M., autora del poemario "Sufrir, amar y lo demás..."
- 9.- *Vida . . .*, *op cit.*, p. 518-519
- 10.- *ibid.*, p. 520
- 11.- *ibid.*, p. 522
- 12.- Rudolf, Margot Wittkower, *Nacidos Bajo el signo de Saturno*, 1982, p. 103
- 13.- *Periódico Reforma*, Cultura, 1998, p. 4C
- 14.- Federic Flach F., *La fuerza secreta de la depresión*, 1978, p. 17
- 15.- Oibeth Hansberg, *La diversidad de las emociones*, 1996, pág. 12
- 16.- Daniel Goleman, *La inteligencia emocional*, p. 331, *apud.* Oxford English Dictionary
- 17.- Quillet Enciclopedia, tomo 1, 1980, p. 498
- 18.- Oibeth Hansberg, *La diversidad de...*, *op cit.*, 1996, p. 13
- 19.- Daniel Goleman, *Inteligencia ...*, *op cit.*, p. 24
- 20.- *Vida . . .*, *op cit.*, p. 186
- 21.- Daniel Goleman, *Inteligencia ...*, *op cit.*, p. 28
- 22.- *vid. ibid.* p. 36-38, *apud.* en entrevistas y artículos de Joseph LeDoux
- 23.- *Vida . . .* *op cit.*, p. 189-190
- 24.- *vid.* *Uno mismo*, Camino a la creación, p. 4-5
- 25.- *Vida . . .*, *op cit.*, p. 191
- 26.- Daniel Goleman, *Inteligencia ...*, *op cit.*, p. 144
- 27.- *ibid.*, p. 336
- 28.- *Uno mismo*, Como sentirse mal sin mucho esfuerzo, *op cit.*, p. 52
- 29.- Horacio Jaramillo Loya, *El despertar del mago*, p. 27
- 30.- Aristóteles, *De ánima*, I. B. 4, 425b. 10
- 31.- *ibid.*, I. A. 1. 403 a. 15
- 32.- Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, 1983, p. 78
- 33.- Dan Custer, *La mente en las relaciones humanas*, 1981, p. 87
- 34.- George Weinberg, *Su verdadero yo*, 1979, p. 126-133
- 35.- Horacio Jaramillo Loya, *El despertar ...*, *op cit.*, 1992, p. 225
- 36.- Roura-Parrella, *Temas y variaciones de la personalidad*, 1950, p. 72
- 37.- *vid.* *El rostro y el alma*, p. 106-107
- 38.- *vid.* *Enciclopedia de ...*, *op cit.*, tomo 20, p. 60
- 39.- *ibid.*, p. 110
- 40.- Samuel Ramos, *Filosofía de la vida artística*, 1988, p. 51
- 41.- *vid.* James Hogg, *Psicología y Artes visuales*, 1978, p. 21-24
- 42.- *ibid.*, p. 29
- 43.- Samuel Ramos, *Filosofía ...*, *op cit.*, p. 67-68
- 44.- *ibid.*, p. 69
- 45.- *ibid.*, p. 70
- 46.- *Fabricando la Locura-Psiquiatría Manipulan...ción*, Ciudadanía por los Derechos Humanos, [http://www.cchr.org/art/spn/page 12 y 13b.htm](http://www.cchr.org/art/spn/page%2012%20y%2013b.htm), 18 de noviembre de 1998.
- 47.- Samuel Ramos, *Filosofía ...*, *op cit.*, p. 43
- 48.- *ibid.*, p. 65
- 49.- *ibid.*, p. 32, *apud.* Estética como ciencia de la expresión y lingüística general, 2da. Edic. española, p. 58 y siguientes.
- 50.- Samuel Ramos, *Filosofía ...*, *op cit.*, p. 37
- 51.- *Uno mismo*, *op cit.*, p. 22
- 52.- *Vida y ...*, *op cit.*, p. 32
- 53.- Frank Popper, *Arte, acción y participación*, p. 142-143, *apud.* L'ordre caché de l'art, París, 1974, p. 37
- 54.- *La filosofía...*, *op cit.*, p. 78
- 55.- Jozef Cohen, *Psicología de los motivos personales*, 1983, p. 8
- 56.- Pablo Frenández Christieb, *La melancolía una Sdepresión cultural*.
- 57.- *Uno mismo*, *op cit.*, p. 24
- 58.- Jozef Cohen, *Psicología de los motivos...*, *op cit.*, p. 12

CAPÍTULO III

DESARROLLO
DEL LIBRO
¿CUÁNTO TARDARÉ
... EN VACIARME?

La investigación sobre el libro alternativo y el estrecho contacto que tuve con ellos, gracias a las entrevistas que realicé, me brindaron la posibilidad de enriquecer mi trabajo, a tal grado que modifique y deseche las primeras propuestas que tenía contempladas en la primera etapa del proyecto.

Todas las propuestas en las que trabajé tienen las mismas características temáticas y conceptuales, ya que éstas se desprenden de la forma en la que se presentan las emociones, principalmente las patológicas, y en la forma en las que las presenta Mariana Hernández Montero, autora del libro de poesía "Sufrir, amar y lo demás...", poemario en el que me baso para hacer una interpretación personal. Las primeras propuestas fueron evolucionando de la siguiente manera:

Propuesta No. 1 Caracol Gigante

Tenia dos propuestas, la primera era un libro objeto en forma de caracol gigante, modelado y posteriormente vaciado en resina a manera de molde perdido, por lo tanto sería una pieza única; también existía la opción de confeccionarlo en arcilla para después ser cocido; éste tendría una dimensión de 60 a 70 cm. aproximadamente de longitud. Estaría suspendido en el espacio por dos de sus lados con una especie de ángulos apuntadores sobre una base de madera o metal. El caracol gigante sería tomado como objeto por las connotaciones que tiene desde hace miles de años y como objeto del libro porque para mí esta forma era la que más enfatizaba la forma cíclica de las emociones, a demás de que contiene un carácter intimista al contener algo en su interior que no está a simple vista, pero que a la vez motiva e invita a ser descubierto.

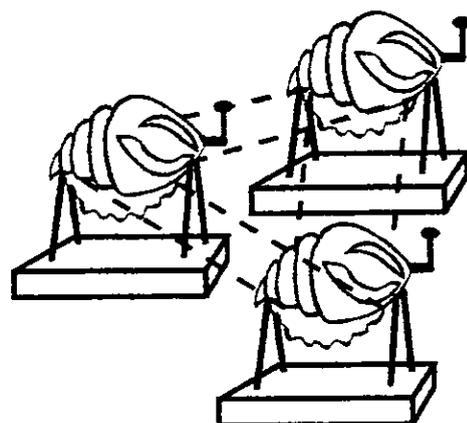
Para continuar y reforzar la forma cíclica, el formato sería horizontal con 40 cm. de altura por lo que se requiriera de largo. Contemplaba alrededor de 10 a 18 imágenes en total por sección del libro literario, es decir, de 5 poemas escogidos por dos o tres emociones que contienen los mismos; los formatos por imagen serían de 40 por 60 cms. cada una, con la opción de incluir una palabra o frase del poema seleccionado.

La creación es como el desdoblamiento de energías a partir de las fuerzas que generan los eclipses del pensamiento y el deseo.

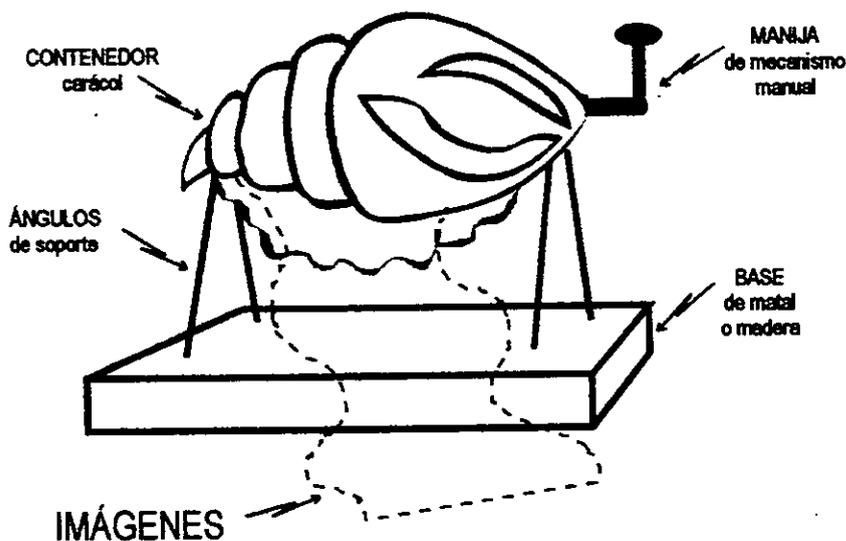
Las imágenes serían impresas, casi en forma continua, esto tendría como consecuencia una lectura lineal, ya que el contenido saldría y entraría del caracol gigante sin permitir que el lector decidiera la dirección o por dónde comenzar o finalizar. Como la lectura me resultaba demasiado monótona, pensé en darle un aspecto sorpresivo o espontáneo al cambiar de soportes, pensé en diferentes tipos de papeles, en telas lisas o estampadas y en plásticos, todos los soportes que se utilizarían tendrían como finalidad influir o evocar una emoción por las características matéricas que contienen que cada uno.

La segunda, era realizar un caracol gigante por cada sección del libro literario, cada uno con distintas formas de caparazón; éstos se comunicarían entre sí para que el contenido viajara de uno a otro caracol, en esta propuesta nunca se sabría cuál caracol pertenecería a cada sección del libro literario y sobre todo dónde estaría el contenido, para saberlo se tendría que estar jugando con cada uno de ellos para encontrar el contenido.

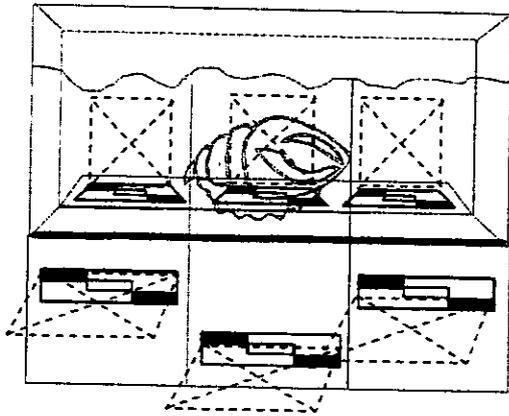
Para que se realizara la lectura, ambas opciones tendrían un mecanismo manual, se requeriría de una manija giratoria para al ser manipulada se activara la salida y entrada del contenido del libro.



95

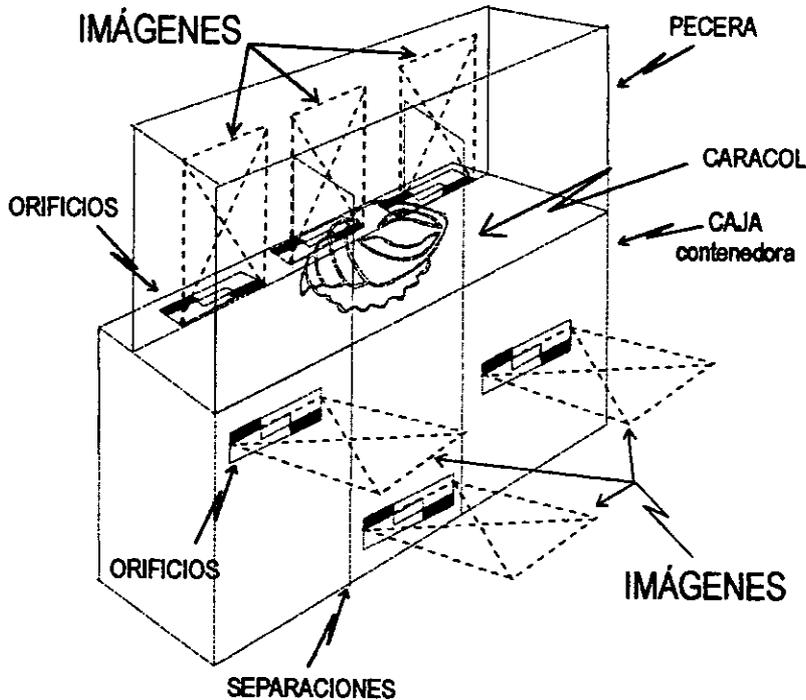


Propuesta No. 2 Pecera



Fra una pecera dividida en tres partes al igual que el libro literario, en su interior contendría un gran caracol sintelizado en su forma, pero sin que perdiera sus características, con relación a diferentes planos para que fuera construido por el lector a manera de juguete.

El contenido del libro objeto estaría dentro de una caja de madera, vidrio o metal, que serviría como base de la pecera; la caja estaría dividida en seis partes, tres por la parte trasera y tres por la frontal, cada una de ellas con herraduras para que el lector sacara y metiera el contenido del libro objeto, las herraduras de una misma sección serían ubicadas a diferentes distancias para jugar con la dimensión del espacio; el número de las herraduras e imágenes se daría, como en el caso anterior, por la suma o multiplicación de los poemas escogidos, por las emociones contenidas en los mismos y en el listado de emociones del capítulo II, y por las secciones del libro literario, de tal forma que consideraba alrededor de 18 a 36 imágenes.



Los formatos del libro objeto en forma horizontal se contemplaban de 30 X 50 cm. y de 30 X 60 cm. en su forma vertical.

Este libro objeto tendría un carácter más lúdico y un aspecto interactivo, a pesar de que la lectura también sería lineal, ya que el lector decidiría de qué manera leer el libro objeto, se podría leer de forma individual o en forma de triptico horizontal o vertical o ambos, pues estos serían expuestos en forma de mosaicos, un rompecabezas.

En el caso de la lectura vertical, las imágenes saldrían por la parte posterior de la caja contenedora, pero la lectura sería alterada así como también la percepción del lector; ya que el contenido sería observado a través de la pecera llena de agua, en cada sección un color diferente, para motivar la emoción, clasificarla y especificar la sección del libro.

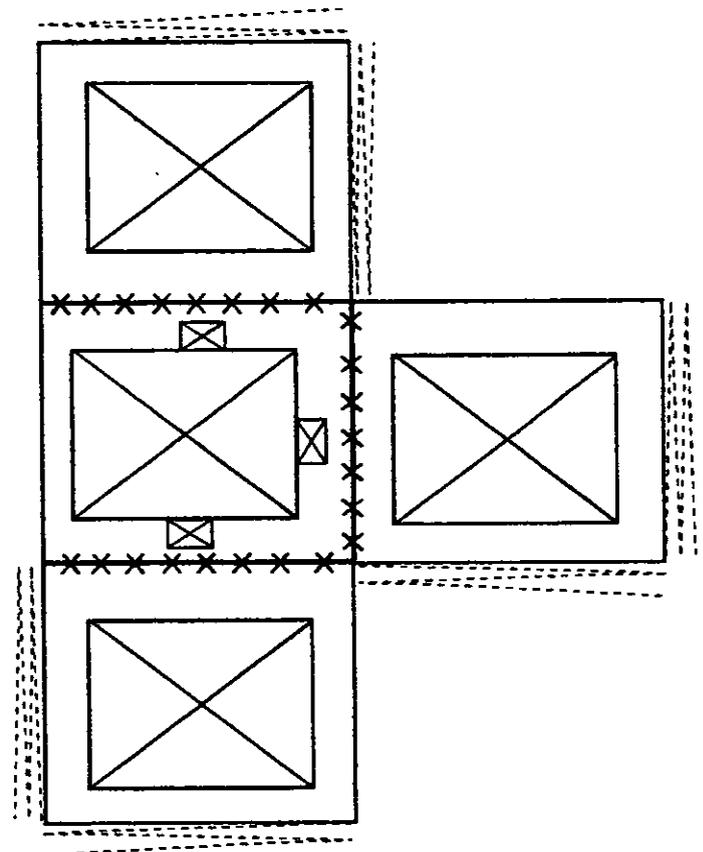
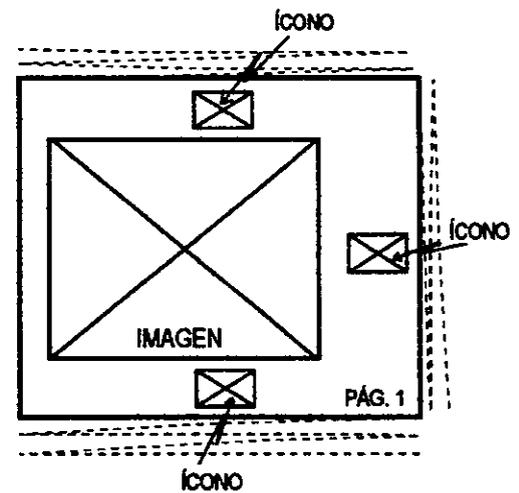
En la lectura horizontal, el contenido saldría por la parte frontal de la caja contenedora, en ella sólo se mantendría el juego de espacio. Su manipulación del libro sería totalmente manual por el lector. El contenido sería impreso en papel 100% algodón.

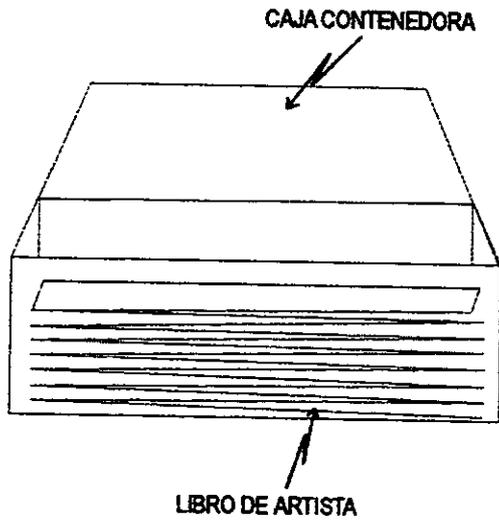
Propuesta No. 3 Libro de Artista

Un libro de artista, con un formato aproximado de 40 x 30 ó 40 x 40 cms. para facilitar su manejo y lectura; que sería por desdoblamiento, por medio de ingeniería de papel, ello implicaba forzosamente una compaginación que sería estudiada. Esta forma permitiría al lector viajar por los cuatro puntos cardinales del libro de artista, por cada poema y por cada emoción según su preferencia y sensibilidad a los mismos, además tendría la posibilidad de combinar cada uno.

La primer página contendría iconos que indicaran cada sección del libro, ésta sería impresa cuantas veces fuera necesario porque con ella se intentaría crear una ilusión de que se volvía al punto de partida, de esta manera se reforzaría la forma cíclica de las emociones. Contemplaba 15 imágenes dadas por la multiplicación de las tres secciones del libro por cinco poemas escogidos, o bien, 18 imágenes dadas también por la multiplicación de tres secciones del libro o por 6 emociones, del listado antes mencionado, contenidas en cada poema escogido.

Cada imagen sería impresa en papel 100% algodón o en papel ámate blanco según el requerimiento de la ingeniería de papel. El contenido del libro estaría dentro de una caja de madera tallada o de lámina repujada. También en esta propuesta consideraba incluir una palabra o frase del poema seleccionado.





De esta tres propuestas ninguna alcanzaba las metas que me había propuesto, cada una tenía algún elemento que no me satisfacía plenamente.

La primera su lectura me resultaba extremadamente monótona, sobre todo por el despliegue interminable y su regresar que para mi gusto sería tedioso para el lector, además de que no contemple dónde se iba a descansar el contenido una vez que estuviera fuera del caracol.

La segunda a pesar de tener características interactivas y lo atractivo que resultaba la manipulación de la imagen a través de la pecera y el agua, no me satisfacía porque encontraba la pecera casi vacía y muy intencional.

La tercer propuesta en su totalidad pensé que no salía de los cánones del libro tradicional y de que ya han existido este tipo de propuestas, así que la descarté por completo.

Cabe mencionar que estas propuestas fueron planeadas de una manera intuitiva, es decir, en la planeación de ellas todavía no contaba con un conocimiento sólido sobre lo que es en realidad el libro alternativo; aún así considero que en otro momento podré desarrollarlas de una forma más consciente, bajo la experiencia que me a dado la realización de este trabajo. Fue a través de la investigación como puede ir transformando, tanto mi concepción del libro alternativo como el de mi propuesta definitiva, creando en mi una actitud más ambiciosa, tenía que encontrar algo que contuviera y respondiera a mi necesidad de expresión y a todo lo que consideraba propio de la temática, de los poemas, y sobre todo, de los elementos de los libros alternativos.

3.1. ESTRATEGIA DE COMUNICACIÓN DEL LIBRO

Se requiere de una estrategia de comunicación gráfica o una metodología para iniciar cualquier proceso creativo, a pesar de que son innumerables las metodologías propuestas por los especialistas, sabemos de ante mano que no existe ninguna guía exacta para seguir este tipo de procesos, ya que cada comunicador o diseñador gráfico tiene la opción de crear su propia estrategia para resolver un proyecto gráfico. Más aún al tratarse en este caso, de la realización de un libro alternativo la estrategia de comunicación, si es que la existiera para este tipo de proyectos, implica otra forma de comunicación, no como la conocemos los comunicadores gráficos, pues en el libro alternativo es necesario tener y contemplar otros tipos de enfoques, procesos técnicos, concepciones, contenidos y diseños, ya que el libro alternativo es otra forma de libro.

De cualquier forma, para realizar y resolver dicho problema gráfico se requiere de la reunión de información sobre el libro alternativo, el tema, los métodos de diseño editorial y sobre todo de los elementos plásticos formales y conceptuales, para realizar este proyecto me base en cierto grado en la metodología de proyección de Bruno Múnari.

De esta forma la estrategia de comunicación gráfica que utilicé se desarrolló a partir de un planteamiento del problema, el cual consistía en la realización de un libro objeto que contendría mi interpretación de algunos de los poemas del libro literario "Sufrir, amar y lo demás...", con la temática de emociones patológicas - como neurosis, depresión, melancolía, angustia, miedo, etc. - creadas y recreadas principalmente a partir de diálogos internos, la soledad y de las vivencias y experiencias personales, ya que, el comportamiento humano en relación con las emociones y su reflexión son generadas por manifestaciones expresivas muy individuales, que se dan dentro y por medio del ambiente cultural e histórico en el que se desarrolla. Este ambiente tiene fuertes contrastes y puntos de contacto que sería lo natural y lo tecnológico, la vida y la muerte, lo individual y lo colectivo. Bajo este sentido el libro objeto sería entonces el resultado de una búsqueda interna, de la necesidad de dejar salir emociones y estados anímicos.

La imaginación es más importante que el conocimiento.

Albert Einstein

Estas necesidades de expresión serían mensajes que tendrían que ser expuestas por medio de significados; por tal motivo y como se trata de una autoedición, se debería de dirigir a un público restringido, principalmente a personas que puedan llegar a identificarse con el contenido, independientemente de los posibles alcances que tuviera como libro alternativo, por lo cual se buscaría mantener el circuito "diseñador-editor-lector", del mismo modo se buscaría la unificación de los elementos sin perder de vista dentro del diseño que se trataría de un libro alternativo.

Así que tomando en cuenta las necesidades del proyecto y los elementos del libro alternativo que propone Ulisés Carrión se desarrollaría de acuerdo a los siguientes parámetros:

A partir de la relación de un objeto y un sujeto que son afines con la intención de expresar deseos, necesidades, fobias, como esencia del mismo, para que el objeto remitiera a los libros. Por el contenido de la propuesta se utilizarían rollos a manera de papiro, ya que como se menciona en el capítulo I, los antiguos egipcios lo utilizaban para plasmar su idea sobre la vida y la muerte en sus "Libros de los Muertos".

Los rollos serían sujetados en varillas como también los manejaban los antiguos romanos, para facilitar su manejo y lectura, este sistema de libros serían utilizados en la propuesta para crear curiosidad e incertidumbre, para provocar el interés por parte de los lectores.

El formato del contenido del libro tendría que ser en forma de rectángulo prolongado, en posición horizontal, para ser captado por el lector de una forma global y que de esta manera produjera un flujo de pensamientos en grandes unidades, sugiriendo a la vez una moderación emocional que enfatizaría el autocontrol.

Como la intención es tratar temas sensibles, la propuesta visual tendría que ser de impacto, que por sí misma obligara al lector a detenerse para descubrir al libro y al mismo tiempo que se preguntara que es lo que siente en el aquí y ahora. Por lo cual requeriría manejar un alto contraste, para provocar el interés, y de tensiones con variaciones compositivas en las que se tendrían que disponer y combinar cada elemento. Se tendrían que resaltar, de igual modo, ciertos elementos para evitar la monotonía y el desorden; enfatizar la intensidad de la temática por

medio del dinamismo, la fuerza de las formas y la valoración de las mismas, pero manteniendo un equilibrio, modulando la imagen y el texto. Se incluiría el juego de espacio-tiempo en un espacio real, el espacio gráfico, plástico, por lo cual sería necesario propiciar conflictos de espacio en el lector con la variación de distancias y dimensiones, personajes y sitios, para llevar a preguntarse qué tan real es la dimensión de él mismo; todo lo anterior se tendría que realizar con relación al tamaño espacial, es decir, "el tamaño espacial crea necesidades y satisfacciones... Mientras que el objeto es algo, el hombre desea ser alguien en un espacio y en un tiempo". (Kraws "El Antiespacio" pág.9). Esto se hace para saberse más, ya que es en los antiespacios donde se refleja el grado de conocimiento adquirido o su preocupación por adquirirlo". Es por eso que se debería crear un espacio de un vacío para contener un todo, para ubicar un elemento dentro del espacio real, para sentirlo, modificarlo, denunciar, atestiguar. La creación de nuevos espacios con la cooperación de antiespacios, permitiría percibirse y ubicarse en el espacio real, para ser inventor de una historia, y a la vez, reflejarse entre sus semejantes. (12 Negative Real Space). Estos espacios tendrían una doble función, serían de algún modo transitables ópticamente, pues gracias a los espacios el lector podría viajar a través del contenido del libro objeto y al mismo tiempo con los espacios enfatizarían y se pondría en contra punto a lo que vemos y lo que no vemos, lo tangible y lo intangible, para convertirlo en él mismo a través de una cosa en un tiempo. Estas vertientes de la realidad deberían ser interpretadas en la gráfica de forma libre, por lo cual las imágenes tendrían que ser creadas de forma paralela al texto y el diálogo interno con la intención de que estos dos lenguajes se complementaran en forma mutua. Ya que la finalidad es conseguir la fusión homogénea del texto y de las imágenes en un todo significativo y estético. Las dimensiones del libro deberían de responder a un impacto visual, para ser más evidente dentro de un espacio relativamente cerrado, así que la altura de colocación se establecería para buscar la confrontación del lector con el libro, de igual modo no se perderían de vista las características de los libros alternativos en este sentido, así que el tamaño iría de acuerdo a una fácil manipulación y transportación, por lo cual los materiales deberían ser resistentes, el ensamblado del libro de igual manera tendría que ser fácil y en un tiempo relativamente corto.

El título está tomado de la última frase del primer poema del poemario de "Sufrir, amar y lo demás..." (Fuga, pág. 9)

La poesía contiene en sí misma valores simbólicos muy propios que los mismos autores de ésta no pueden liberarse de ellos porque en sus contenidos llevan metáforas que resuenan continuamente en nosotros sus lectores, en este sentido tomé la frase "¿cuánto tardaré en vaciarme?" porque bajo un contexto muy personal esta frase es representativa de un cansancio del mismo sentir emocional, es decir, la pregunta siempre es recurrente cuando se encuentra uno sumergido en estados depresivos.

Esta frase tomó mayor relevancia con las entrevistas que le realicé a la autora del libro literario, ya que como menciono en el capítulo II, al conocerlos y las pláticas que sostuvimos sobre su libro y el tema de la neurosis y la soledad, tuvimos varios puntos en común, esto se prestó para que ambas hicieramos analogías con las palabras más recurrentes del poemario, fue impactante el grado de coincidencia en cuanto a la similitud y significado de estas analogías, de tal modo que me resultó muy significativo sobre todo porque era una manera de no saberme sola con este tipo de emociones, también se fue reforzando porque dentro de la investigación que realicé del tema (neurosis, depresión, angustia, etc.), las palabras que habíamos tomado de su libro eran muy propias de la patología neurótica por sus significados connotativos. Algunas de las palabras que fueron tomadas son: líquido, fuga, humedad, gotas, lágrimas, tiempo, vaciarse, sangre, alma, vacío, ausencia, muerte, recuerdo, éstas fueron traducidas a: abandono, miedo, agonía, fragilidad, tragedia, tristeza, limitaciones, placer, infinito, necesidad, dolor, fragmentación, entre otras.

La frase también se me hizo representativa porque al estar conjugada en futuro en primera persona, se incluye involuntariamente a quien la lee, de modo que se hace el protagonista de la pregunta. La frase "¿cuánto tardaré en vaciarme?" como es parte de un poema responde al juego poético del lenguaje oral y escrito, ya que al invertirse el sentido de las palabras ¿en vaciarme cuánto tardaré? contiene el mismo significado pero con diferente asociación.

Para enfatizar y evidenciar el juego poético decidí fracturar la frase en dos partes con puntos suspensivos, tanto para crear insertidumbre, como para facilitar el juego dentro del libro objeto, así que coloqué en cada tapa parte de la frase, de esta manera al ser girado el libro podría leerse de las dos formas anteriores.

3.3. DESCRIPCIÓN Y ELABORACIÓN DEL LIBRO

Su forma remite a un reloj de arena, pues está pensado y diseñado de esta manera, la diferencia está señalada en su forma y en el contenido del objeto, ya que éste en su interior está compuesto por dos líquidos de diferente densidad, en vez de arena, su función es la de un reloj, por tal motivo de aquí en adelante lo llamaré reloj líquido, para "darle cuerda" y que comience a caminar tiene que ser girado a 180 grados, así como también se tienen que ejercer movimientos giratorios en una de sus llaves para que se abra y comience a ser vaciado, es decir, se desplieguen las páginas.

El reloj líquido se construyó a partir de un pisa papel, por lo cual se calculó la pieza a una escala de 1:4.5 obteniendo el tamaño que se deseaba 40 x 29 x 16 cms.

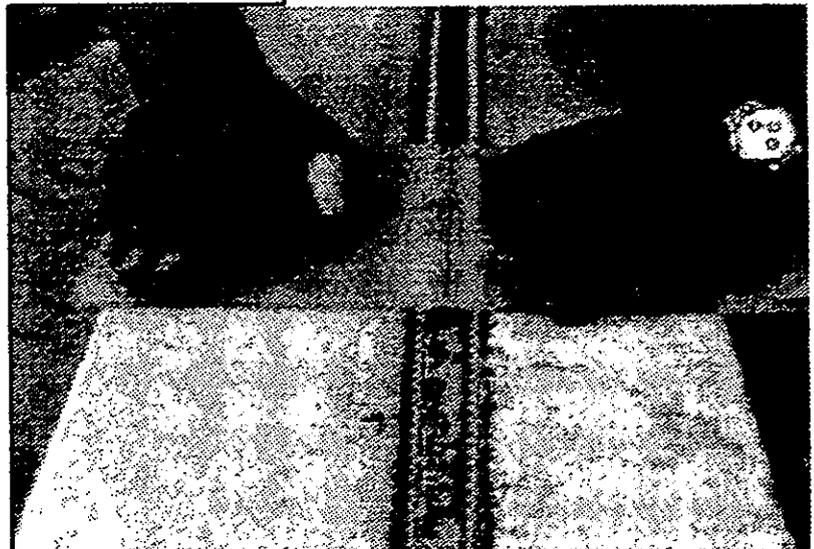
Se compone de una estructura constituida en acrílico transparente de 6 mm. de espesor, su forma es de un prisma poliédrico regular porque sus bases son polígonos en forma de rombos regulares, ya que tienen sus lados y sus ángulos iguales, dos a dos, y a la vez son paralelos, sus caras son también paralelogramos porque están constituidas por rectángulos regulares.

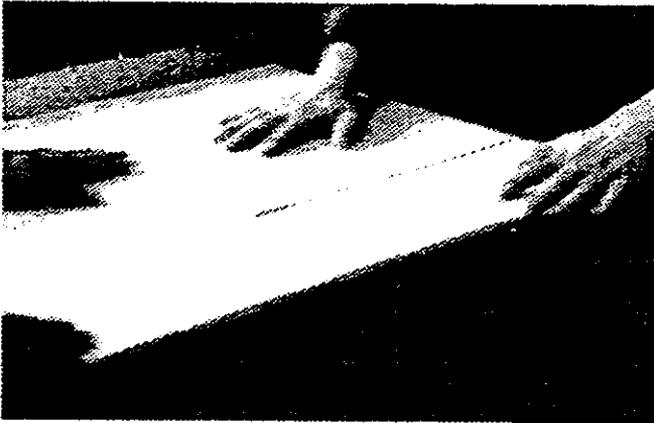
Para la elaboración del reloj líquido se comenzó escuadrando todo a 90 grados para alinear el formato, posteriormente se trazaron los rombos, que servirían como base y tapas, con una longitud de 17 cm. por lado, con 30 grados de ángulo en los vértices frontales y 60 grados en los ángulos laterales de cada vértice.

La pieza intermedia, la que separa la estructura en dos partes, se trazó de la misma forma que los dos rombos, las dos tapas, para facilitar la vertiente de los líquidos se tuvo que hacer una dedive, lo cual se logró calentando la pieza de acrílico en una resistencia para manipular el acrílico y así poder doblarlo, el doblado se hizo de

*Si puedes soñarlo,
puedes hacerlo.*

Walt Disney

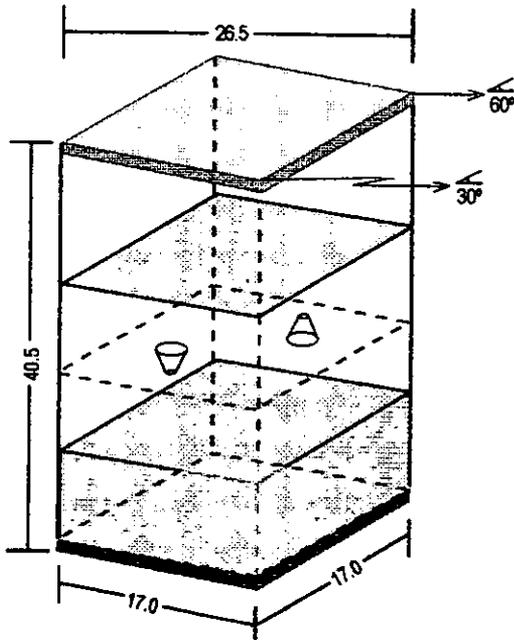




forma invertida, una parte hacia arriba y la otra hacia abajo, posteriormente se corto esta pieza porque el calor afecta al acrílico y tiende a reducir o aumentar su tamaño según su manipulación.

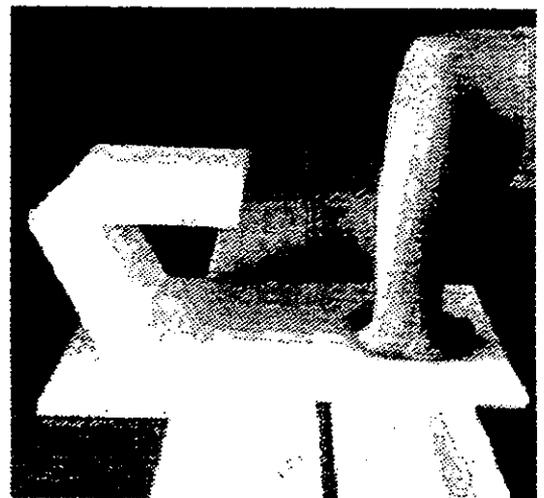
La pieza intermedia contiene dos válvulas de fuga, una la de aire y otra de líquido, se elaboraron en forma de conos para eso se utilizó una varilla también de acrílico con un espesor de 1.5 cms., ésta fue esmerilada para darle la forma convexa, después con un taladro industrial se les hizo un orificio con dos

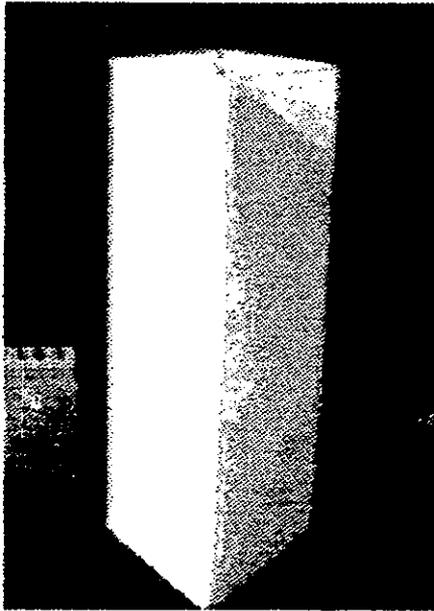
brocas de distinta medida, para que la fluidez de los líquidos fuera satisfactoria.



La estructura que constituyen los paneles o caras del reloj líquido son de una sola pieza de 40 x 69 cms.; los 69 cms. están divididos en cuatro partes iguales de 17 cms. cada una como corresponden los lados de los rombos de las tapas. Los dobleces se realizaron también de acuerdo al ángulo que correspondía a cada arista, de esta manera, sólo se unió por un solo lado en uno de los vértices de 30 grados de ángulo, tanto para facilitar su construcción como para evitar una posible fuga de los líquidos. Se utilizó pegamento especial para acrílico llamado Permabond (pegamento a base de clanoacrilato). Posteriormente se calculó la pieza entera a la mitad exacta para introducir en su interior la parte intermedia que ya se había construido y dividir en dos partes iguales la estructura.

Se selló totalmente y se le hizo un orificio muy pequeño para introducir los líquidos, el cual posteriormente también fue sellado.



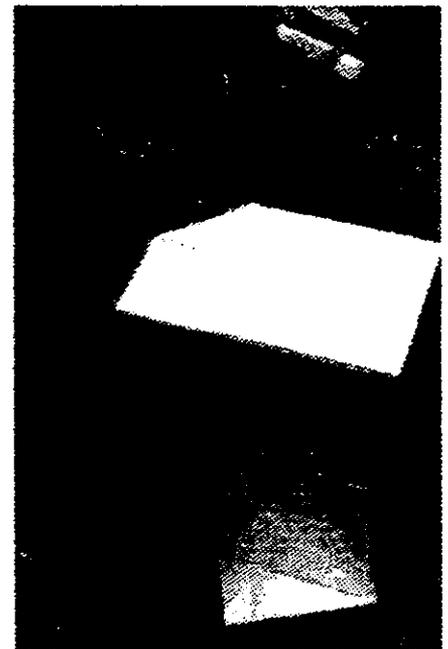


105

Durante la realización del proyecto se tuvo que investigar el tipo de líquidos más apropiados para el cumplimiento de su función e impacto visual.

Se experimentó con varios líquidos, por su densidad, su transparencia y su constitución, ya que éstos además de que se tenían que separar, uno de ellos tenía que ser pigmentado, se probó con agua corriente, destilada, mineralizada, etc. y con aceites, minerales, comestibles, industriales, etc., también con alcohol y gasolina, como se hacían, de una manera rudimentaria, las tradicionales botellas artesanales que se vendían como recuerdos en los puertos vacacionales. Con esta opción creí que resultaría, pero ocurrió todo lo contrario ya que esta mezcla y la temperatura ambiental activaron gases que impedía el fácil llenado del reloj, posteriormente se activaron químicamente con el pegamento y sello utilizados en la pieza, a tal grado que atacó la estructura de dejándola inservible porque derritió las piezas; seguí experimentando hasta llegar a la solución de utilizar únicamente agua destilada, que por su mayor densidad sería el líquido que quedaría a bajo, por lo que se pigmentaría, y vaselina líquida por la transparencia y por su densidad menor a la del agua destilada que le permitiría estar en la superficie de ésta.

La cantidad de los líquidos que se utilizaron, fueron calculados cúbicamente, se sacó el área base del reloj líquido para ser multiplicada por el tamaño de un lado del rombo por sí mismo, y luego nuevamente se multiplicó por sí mismo. Se multiplicó $17 \times 17 = 119 \times 17 = 289 \times 0.10 = 2.89$ ltrs.





Y de otra forma, tomando en cuenta que la altura de la estructura es de 40 cms. se dividió en 4 partes iguales de 10 cms. cada una, así que se tomaron, una parte de 10 cm. (2.89 ltrs.) de agua destilada y dos partes de 10 cm. (2.89x2=5.78 ltrs.) de vaselina líquida y 10 cms. de aire. La pigmentación del agua destilada se realizó con anilina roja y azul para obtener un color violacio, diluidas en un poco de alcohol industrial para después ser mezclado el color con la cantidad total del agua destilada. En sus dos tapas o bases del reloj líquido se encuentra el título del libro, en una "*¿Cuánto tardaré?*", y en la otra "*... en vaciarme?*".

En la parte exterior de la estructura se colocaron seis varillas de acrílico, cuatro de ellas son el soporte y el contenedor de las páginas o rollos, éstos están colocados en dos de las cuatro varillas laterales, los rollos se encuentran opuestos uno de otro, las varillas están colocadas en los extremos de la estructura y son de 1.5 cms. de espesor, cada varilla en sus extremos tiene una pieza también de acrílico, en forma de octógono, éstas son las llaves que sirven para manipular el libro. Al girar una llave el rollo comienza a pasar por detrás del reloj líquido para depositarse en la varilla opuesta a la que estaba colocado.

106

Las dos varillas restantes son más delgadas de 6 mm. de espesor y sirven como el eje guía de los rollos, para ese efecto se colocaron en las partes frontales de la estructura. Los rollos del contenido de imágenes (grabados) y texto están sobre tela de pellón para mantener la rigidez y el fácil recorrido de una varilla a otra, el rollo tiene una dimensión de 40 cm. por 126 cm. de largo. Los grabados están tratados a la manera tradicional en blanco y negro, y los textos están impresos algunos en la técnica de la serigrafía, otros manuscritos y unos más. La base del reloj líquido es de metal, lámina de hierro, su forma es rectangular. Tiene dos soportes en su superficie que sujetan a la estructura acrílica, la suspenden en el espacio, también permiten la función de columpio, ya que construida de esta forma permite girar al reloj líquido a 180 grados para que se activen los líquidos y se permita también la otra lectura. La misma base en su interior está dividida porque es también el contenedor de la tesis y el material gráfico del desarrollo del mismo libro pero sobre todo de los rollos del contenido del libro objeto.

Sus dimensiones totales son de 67.5 x 51.3 x 38.5 cms.



3.4. ANÁLISIS DEL LIBRO

Los elementos visuales y formales son los que dan cuerpo y alma a todo trabajo plástico, pero en este caso por tratarse de la elaboración de un libro alternativo no fueron tomados con tanto rigor, sino que únicamente fueron tomados en cuenta para darle forma al libro objeto "*¿Cuánto tardaré... en vaciarme?*", también se incluyen los elementos propuestos por Ulisés Carrión en su texto

"El Nuevo Arte de Hacer Libros", por tal motivo los elementos visuales y formales son manipulados y recreados de acuerdo a significados, así que se emplearon de la siguiente manera:

MATERIALES

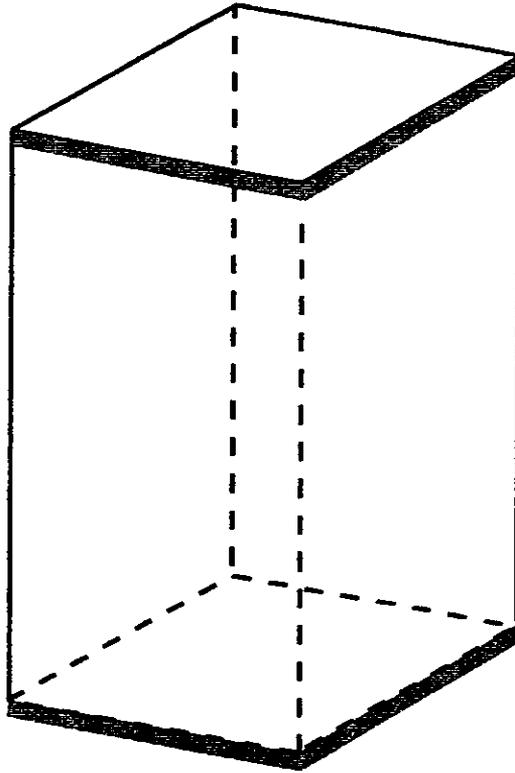
Los materiales son utilizados con el afán de establecer una relación con ellos mismos y restablecer también una relación con el espectador por medio del contacto directo, ya que sus cualidades matéricas fueron utilizados según su grado de expresividad para transmitir un significado, en este sentido los materiales fueron considerados más que como materia muerta como seres vivos, además de que también se estableció una relación personal con ellos y con el tema.

- Acrílico (plástico) de 6 mm. de espesor
- Líquidos, Agua Destilada 2.89 lts. y Vaselina Líquida 5.78 ltrs.
- Tela Pellón
- Lámina de acero tratada por el tiempo.
- Madera en triplay de pino, caobilla y ceiba de 6 mm. de espesor.

EL FORMATO

DEL OBJETO

La forma básica del objeto (reloj líquido) es un prisma con base en forma de rombo, esta figura geométrica se escogió por sus diagonales, ya que éstas en sí mismas contienen fuerzas direccionales inestables que dan un efecto y un significado específico, el desequilibrio, muy óptimo para este caso para enfatizar la inestabilidad emocional y anímica. Las caras del prisma son sinónimo de una monotonía por su regularidad, pero su verticalidad motiva a desarrollar una acción.



Nombrar un objeto, es suprimirlas tres cuartas partes del placer del poema, que está hecho de la felicidad de admirar poco a poco, sugerirlo, ese es el sueño. El uso perfecto de este misterio es lo que constituye el símbolo, evoca poco a poco un objeto para mostrar un estado de ánimo, o a la inversa, elegir un objeto y extraer de él un estado de ánimo a través de una serie de desciframientos.

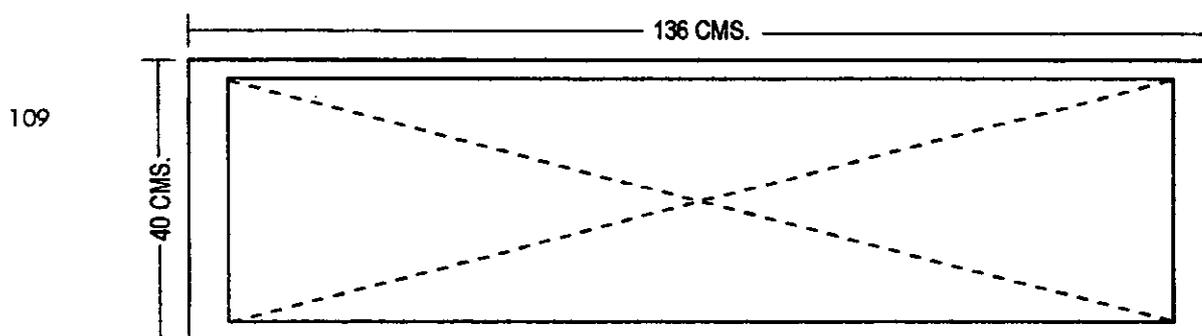
*Stéphane Mallarmé,
"Réponse a l' en qué" te de Jules Huret",*

1891

DE LA PÁGINA

Es de forma rectangular, prolongado horizontalmente, con una dimensión de 40 x 136 cm. Su forma nos habla de un equilibrio, una estabilidad y quietud, pero a la vez de una indeterminación, estos adjetivos o cualidades son traducidos a algunas actitudes humanas.

Tomando en cuenta la bidimensionalidad y ortogonalidad del formato está diseñado de acuerdo a una valoración, función y acción programada para que el mensaje sea codificado de una manera global, ya que en este tipo de formatos ayudan a la creación, de ritmos y movimientos más secuenciales, de alternancias de elementos para jugar con las capacidades descifradoras de la mente; este formato es el receptor y programador del mensaje porque en él se encuentra el contenido total de imágenes y texto del libro objeto, también está tratado de forma objetual porque éste es manipulado y manejado por el lector.



MÁRGENES

Por el formato de los rollos contenedores de las páginas y por las propuestas de lectura, que posteriormente se analizarán, los márgenes están resueltos de manera de algunos libros tradicionales porque se estableció la misma distancia entre los blancos de cabeza y los de pie porque éstos jugarían los dos papeles, no podía ser de otra forma, los márgenes interiores fueron omitidos por el formato del mismo libro, en los márgenes exteriores (los bordes laterales de los rollos) se estableció una doble distancia a la de los márgenes superiores e inferiores. Esta variación gráfica de da al libro objeto una sensación de tensión y formalidad.

La tensión llevada al límite se precipita sobre su opuesto, así el hombre estalla continuamente, el conflicto entre la naturaleza y la voluntad y en un extremo se transforma en su contrario.

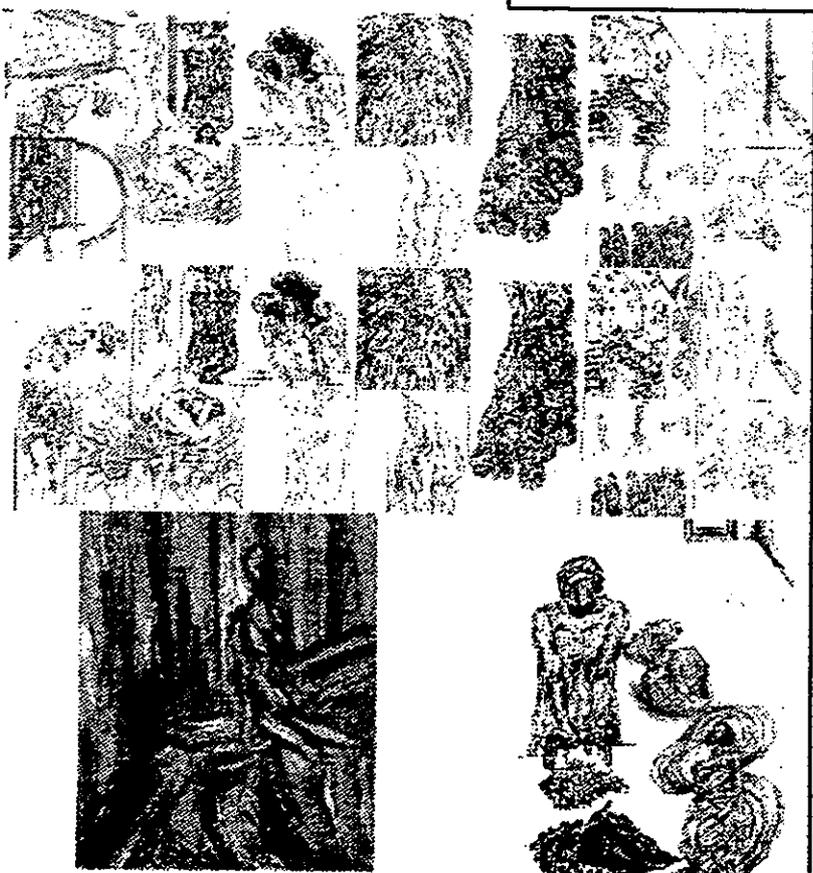
León Battista Alberti

COMPOSICIÓN

La composición del contenido del libro es asimétrica para lograr mayor atención y dinamismo.

Cada elemento está desarrollado y ubicado de forma libre e informal pero de acuerdo a valores significativos y a diferentes distancias. La composición se caracteriza por los contrastes utilizados en la expresividad, estilo, la fuerza o debilidad y el vigor de las líneas de cada elemento, de las formas, de las tramas y de los formatos. Pero aún así mantienen una unidad porque cada elemento tiene una relación entre sí y con el diseño global, ya que al observarlo en su totalidad conserva un equilibrio, una coherencia del todo.

Cada elemento está ubicado y diseñado para que se modifiquen unos con otros y así mismos, y de igual modo se unan por medio de una relación de tamaños y distancias.



LA IMAGEN O LENGUAJE VISUAL

Realicé las imágenes de acuerdo a una interpretación por inferencia, unas imágenes y sus significados fueron motivadas subjetivamente por mis emociones, estados de ánimo y por la interpretación de los poemas y otras fueron motivadas por la consciencia por lo que fueron realizadas de una forma arbitraria; así las imágenes están creadas de forma inocente y con relación a valores e ideas muy personales, dentro de un juego muy propio, con la intención siempre de acercarme a mi realidad, que percibo como única y personal, o alejarme de ella, para convencerme de que las cosas no son como imagino o quisiera.

111

Siguiendo estos parámetros se pueden justificar las variantes de las imágenes y de la talla misma, ya que corresponden a la forma de querer hacerlo y no en la forma del poder hacerlo, con lo anterior no quiero decir que lo primero sea mi ideal o mi meta a alcanzar como nivel expresivo, si no que el trazo de las imágenes están dentro de una intensidad, visión y las limitaciones emocionales y el autocontrol que son parte de mí al tratar el tema y de mi proyecto. Lo anterior les da rasgos que las hacen interpretables de una y otra manera, esto facilitó la reinterpretación de mi propio trabajo, pues tuve dos opciones la realidad y lo idealizado, lo expuesto y lo que quedó oculto. Con base en lo anterior las formas están presentadas en dos variantes como denotación y como connotación de valores y de las formas, principalmente las que llaman mayormente la atención.

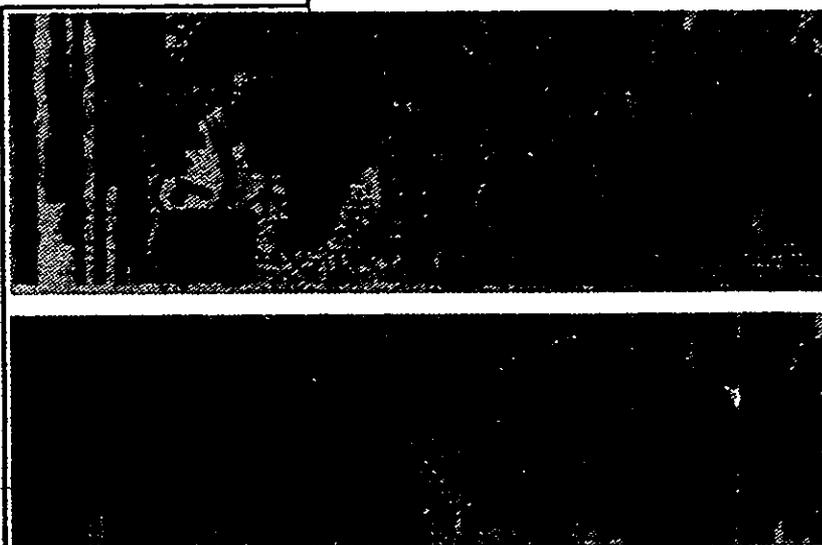
Así que utilicé la imagen figurativa expresionista porque considero, desde mi particular punto de vista, que es la más propia al referirse a algo representado a partir de una evocación, esta forma me resultó para hacer las imágenes meramente presentes sin una veras similitud del momento, que aunque puede sonar contradictorio sólo me interesaban únicamente las imágenes como referencia de un hecho. En este mismo tipo de imágenes utilice un trazo libre para evidenciar la espontaneidad de las emociones.

Las texturas de las imágenes son utilizadas de forma irregular para dar valores, tanto de tonalidad como de importancia. Busqué la policemia de las imágenes por medio de la ambigüedad de las formas en unos casos y en otros las connotaciones de las mismas pero sin utilizar la retórica, de esta manera pude mover distintos significados que eran igualmente validos. También la representación de actitudes,

de diferentes mundos y de objetos siguen un modelo aceptado y fácilmente identificables, ya que son una forma de evidenciar y testimoniar, pero sobre todo, de ayudar al lector para su rápida y fácil interpretación. Esto fue posible principalmente a través de la representación de los gestos de los personajes porque ellos evocan de manera convencional las emociones tratadas dentro del proyecto, de esta manera puedo decir que las imágenes caen en la forma simbólica, claro ayudadas por el

Ningún ciego de nacimiento puede ser poeta plástico de imágenes objetivas, porque no tiene idea de las proporciones de la naturaleza. El ciego está mejor en el campo de la luz mítica, exento de los objetivos reales y traspasando de largas brisas de sabiduría. Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual.

Federico García Lorca



contexto y las ambigüedades del total del contenido.

En otras partes utilicé imágenes con cierto simbolismo gráfico, o como son llamados grafismos, para representar abiertamente algunos objetos o situaciones y a la vez porque también me interesaba un tanto el parecido, las cualidades del trazo de la grabadura hicieron que ya no fueran tan esquemáticas porque resultaron vigorosas, delicadas y con un grado estético. Así que fueron otra forma de utilizar variantes de expresividad. Estas formas también incluyen un grado o índice de iconocidad de los grafismos por su simplicidad en su estructura y en la lectura porque son formas fácilmente reconocibles porque la mayoría de nosotros, las conocemos como tales, es decir, pueden describirse como objetos de su clase, pero a pesar de ello creo que no pierden su singularidad, porque son pertinentes en sí mismos ya que están sujetos al modo de representación anteriormente explicado, y a otras interpretaciones que bien pueden entremezclarse con los demás imágenes por sus cualidades.

La imagen y la trama establecen una dialéctica, ya que la imagen misma como figura le da un punto medio donde el cuerpo es efecto de la trama y la trama oculta a la vez el cuerpo.

A pesar de lo anterior la mayoría de las imágenes están construidas en base al contraste con el fondo y la nitidez de los contornos.

Con el mismo afán las imágenes son de diferentes dimensiones varían de grandes a pequeñas para acentuar la gran conmoción de las experiencias, otras para recrear los niveles emocionales o de estado de ánimo.

Unas imágenes son discretas por su tamaño pero con un fuerte contenido, algunas son sólo las sombras de una imagen real, otras ingenuas, unas más claras y otras más oscuras, unas mantienen una actitud sumamente activa y otras totalmente pasivas, sensibles o escalofriadamente frías, unas débiles otras fuertes, unas están atrapadas en el espacio, otras en sí mismas, y otras se encuentran totalmente libres.

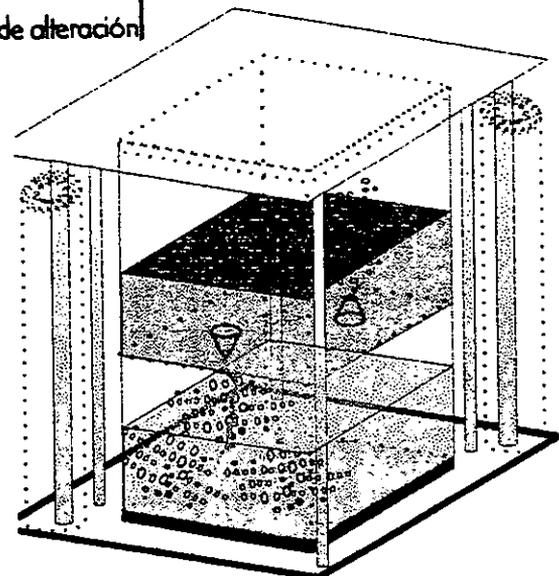
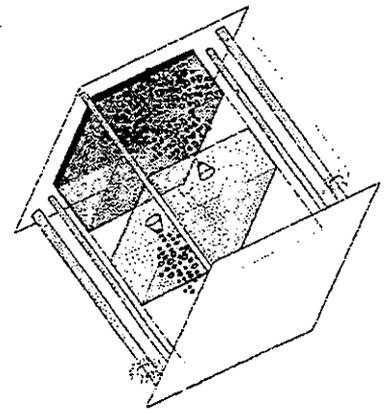
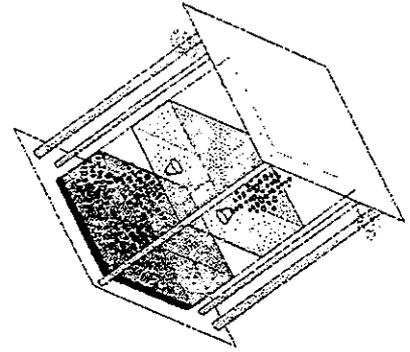
MANIPULACIÓN DE LAS IMÁGENES

Las imágenes como el texto del contenido del libro objeto están diseñadas dentro de una intención de ser manipuladas y desarticuladas en sus dimensiones y espacios reales, para enfatizar la intensidad e inmensidad de los estados depresivos, así como también para atisbar la etapa de mayor

estados depresivos, así como también para atisbar la etapa de mayor ensimismamiento, distracción u olvido de sí mismo, esto se logró gracias al material y los componentes del reloj líquido, así como también por los ángulos de la misma estructura, ya que estos elementos hacen que las imágenes y los textos se multipliquen y aumenten su tamaño. Esta manipulación crea un sin sentido que baña toda la secuencia del contenido y lo convierte en un contrasentido ante todas las imágenes concluyentes, pero sobre todo, ante el espectador porque su percepción es castigada en su verdadera respuesta como ser humano.

La manipulación del contenido por los reflejos no sólo multiplican un vacío o una decadencia, sino las preguntas interminables y el ensimismamiento, no como una dispersión hacia el exterior, sino hacia el interior; esto no implica lamentarse o añorar, sino aludir los secretos y sus transformaciones, porque considero que en la mayor parte de nosotros nuestro secreto es la ausencia de nadie, ninguno sabemos donde está nadie hasta que la soledad individual se transforma en el enigma de cada uno, de este modo la multiplicación y suma de los elementos que sin ser irrepetibles se integran a este viaje. Dentro de la misma estructura existe un espacio sin líquidos que permite ver las imágenes en sus dimensiones y espacios reales, esta parte es para que las imágenes exclamen los abismos de su interioridad, abismos que también puede hacerlos propios un espectador.

Estos dos factores son importantes porque constituyen la ventana que se abre para que nos asómenos y llenar las soledades, y en otro sentido, sería la ventana que me deja ver, preguntarme y responderme desde la palabra visual y la imagen metafórica, si ésta sería una de mis formas de alteración anímica por emociones.



El corazón, los ojos de los hombres se llenaron de letras, de mensajes, de palabras y el viento pasajero o permanente levantó libros locos o libros sagrados.

Pablo Neruda
Oda a la tipografía (fragmento).

ABCDEFGHIJKLMN OPQRSTU
VWXYZabcdefghijklmnopqrstu
vwxyz

ABCDEFGHIJKLMN OPQR
STUVWXYZabcdefghijklmnopqr
stuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMN OPQ
RSTUVWXYZabcdefghijklmnop
lmnopqrstuvwxyz

LA TIPOGRAFÍA

La tipografía está seleccionada para servir a los intereses del libro, todas las formas son intencionales para que correspondan como imágenes autónomas, por lo cual utilizó las variantes según sus rasgos cada tamaño, grosor, inclinación nos hablan de los contrastes precisos que se buscaron constantemente, de esta forma el lector interpreta según el gusto por la tipografía, los ruidos, los silencios, el orden y el desorden, sus formas y los sentidos de cada una de ellas para obtener una propia interpretación, de esta forma cada una también conquista su libertad dentro del libro.

Utilizó diversas familias tipográficas.

Geometric 706, san serif, para encuadrar las circunstancias, la realidad monótona, además porque tiene connotaciones de funcionalidad y simplicidad.

Pepper, porque se caracteriza por su secuencialidad de su trazo, favoreciendo mi intención de la difícil lectura, ya que este tipo de letra complica la legibilidad, es fuertemente agobiante y agresiva.

Emboss por sus características góticas en su forma y trazo que la hace placentera, alegre y simple, además de ser clásica y discreta.

La escritura libre para darle relieve al gesto del momento de ser escrita, esto adquiere mayor expresividad porque tienen fuerza y poder de impacto, es como el grito espontáneo con un valor estético y creativo, también porque corresponde a una lectura lenta por su ilegitimidad por el caos que presenta, es la representación del trazo espontáneo.

TEXTO

El texto tiene características de diseño libre totalmente manual.

Está compuesto de una forma lúdica, no responde a ningún parámetro de justificación, para darle la función real que desempeña dentro del libro alternativo, además para no recaer en la estructura del libro tradicional. De esta forma sólo se utiliza de acuerdo a la voluntad estética de legibilidad.

El texto se encuentra impreso en la técnica de serigrafía porque tiene características intrínsecas de lo privado y lo público, y se encuentra bajo la perceptiva de comunicación gráfica y por su enorme diversificación de producción. Está realizada con tinta blanca o negra según su ubicación y para enfatizar el contraste que se manejó en la gráfica de las imágenes, se le colocó de tal modo que en unas partes cobra mayor importancia que la imagen y en otras se somete a esta última, en otras partes, se fusiona con la imagen creando una trama autónoma.

La trama tipográfica deja de ser en la misma medida discreta para alcanzar un papel protagónico con un juego óptico, para pasar a primer plano para dejar a la imagen en segundo. Esta forma de jugar con el texto fue para crear una ambigüedad de jerarquías en cuanto a atención e importancia entre uno y otro elemento.

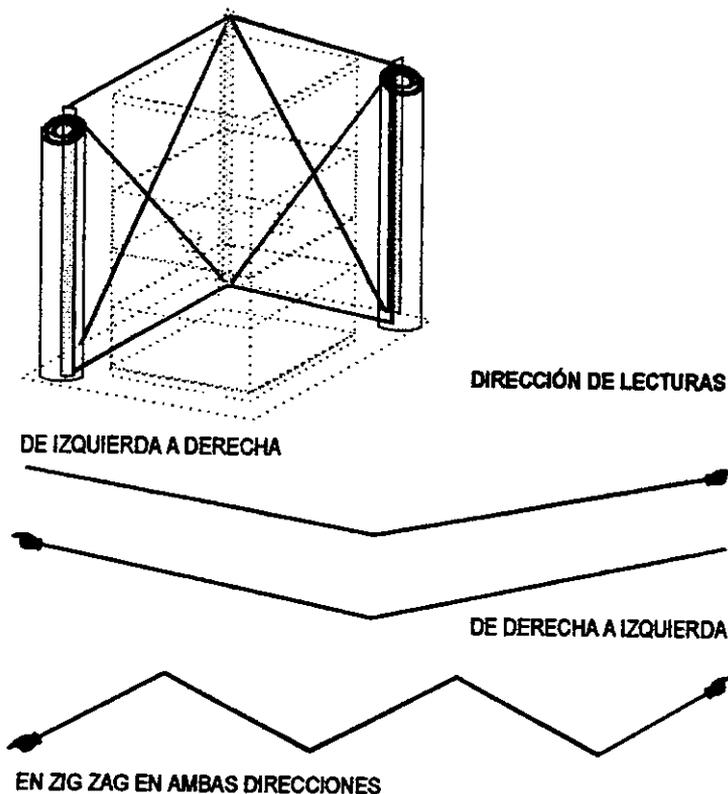
El texto y la imagen están trabajados de forma paralela en el bocetaje para que su ubicación fuera de acuerdo con la dirección y movimiento de las imágenes para buscar la penetración simultánea de los elementos en la conciencia del lector.

Fue establecer un juego de correspondencias entre los elementos.

LA LECTURA

El proceso de visión del ojo nunca es estático porque requiere en cada momento de un movimiento continuo para percibir toda la información visual, por tal motivo se tomó al movimiento como un componente visual dinámico, así que fue manejado de forma semejante a la del cine debido a que en él existe un movimiento en las imágenes de cada escena y porque en cada una de ellas cuando se encuentran solas parecen estar estáticas, también porque este tipo de movimiento emplea un tiempo.

Tomando en cuenta lo anterior se proponen cuatro posibles lecturas, dos por cada rollo, una superior y otra inferior, ya sea iniciando de izquierda a derecha o viceversa, estas lecturas se logran por los giros del reloj y las dos divisiones que se presentan como resultado de éstos; o bien, únicamente dos lecturas, una por rollo, en ellas se tiene un seguimiento en forma de zig zag, porque en la medida que se va descubriendo el contenido se encuentran opuestas, es decir, cabeza con cabeza. Estas opciones dan libertad al lector para decidir por sí mismo su propia lectura.



La percepción de la lectura del espectador es modificada por la manipulación de la visión del contenido a través del acrílico y los líquidos, esto resulta venturoso y espectacular para el lector pero afecta su forma de ver. Por tanto esta propuesta requiere de un mayor grado de atención y tiempo que debe de prestar el lector porque implica otro tipo de codificación por la modificación y manipulación del contenido, de sus significados y sus alternancias.

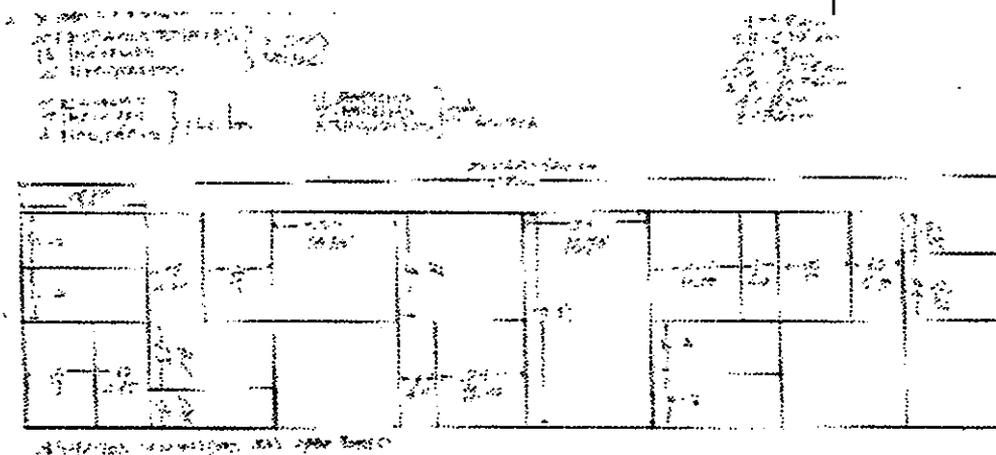
La duración real de la lectura es el eje del discurso o el camino de exploración del conjunto, el tiempo de recorrido depende del nivel del lector. Es así como estas lecturas se imponen como un trabajo mental individual, ya que de otra forma no alcanzaría sus resonancias subjetivas por encontrarse en una colectividad y tampoco se podría formalizar la relación íntima entre el espectador y el libro.

Debido a las cuatro propuesta de lectura el libro objeto está diseñado para ocupar un espacio central y a la altura de una medida standard de los ojos de los espectadores, 110 x 130 cms. aproximadamente, para que pueda ser transitado ópticamente y manipulado por sus cuatro puntos cardinales.

LA PÁGINA

Si la lectura se realiza de acuerdo a la perceptiva de que cada espacio es una página, entonces éstas serán diferentes en cada momento, ya que unas son rectangulares y otras cuadradas, una verticales y otras horizontales, en este sentido se puede decir que son independientes cada una, tanto la lectura como la página, porque cada una habla de algo diferente ya se de una emoción o un poema.

117



A pesar de su autonomía las páginas se entrelazan por los espacios que invaden una y otra, o por las mismas formas que juegan entre sí, entran y salen de su espacio. Esto se enfatiza más por estar contenidas en un mismo soporte, se puede decir que es otra manera de compaginar sólo que en ella se visualiza de una manera más amplia y global. La posición de cada página del libro objeto es como ver la compaginación de un libro tradicional en los pliegos de papel aún sin suajar y formar, porque en los pliegos se observa como las páginas están en direcciones encontradas.

Esta forma de compaginación es un juego de asociaciones mentales gratuitas y con poco grado de obligatoriedad que descarta definitivamente la retórica, porque al estar contenidas de esta forma poseen poco, como decía Aristóteles, "entimema", es decir, un antecedente y un consiguiente.

RITMO

El ritmo está dado por la sucesión ordenada, en unos casos de línea, y en otros por forma y espacio, para que se regulara el movimiento y dirección de los elementos visuales.

COLOR

El color morado de uno de los líquidos del interior del reloj líquido, fue tomado de la mezcla de dos de los colores primarios, el rojo y el azul, cada uno porque representan cualidades fundamentales, es decir, el primero por ser el color más emocional y atractivo y porque tiende a expandirse, y el segundo por ser un color pasivo y suave y tiende a contraerse. Se utilizó el color morado, por estar formado por los dos colores anteriores y porque contiene ambos significados, porque en las estadísticas tiene el mayor grado de motivación a propiciar estados depresivos melancólicos. La saturación de este color se dio porque le daba mayor expresividad al objeto.

118

El color blanco del soporte, la tela de los rollos, se utilizó por su brillantez y porque junto con el negro nos da un alto contraste, que aunque bien se puede encontrar en otros colores, el alto contraste del blanco y el negro es el más dramático y el más propio de la xilografía.

TEXTURA

Todo el libro por sus materiales muestra diferentes texturas ya sean táctiles u ópticas; las texturas se emplearon con el fin de incitar al lector a tocar y sentir al libro, para lograrlo se jugó con las texturas de forma extremosa, es decir, en unas partes es muy lisa como en el reloj líquido, en la base de metal y en algunas formas y masa del contenido, y en otras muy rugosa en el soporte del contenido y en algunas imágenes y tramas.

La textura en los grabados, por estar realizados en xilografía, es más evidente porque la madera permite jugar con ellas, éstas son solamente ópticas, simuladas para dar significados.

SECUENCIA ESPACIO TEMPORAL

Cada secuencia obedece a sus propias leyes de continuidad y propósito, la primera intención al utilizarla es con el fin de optimizar la eficacia del impacto visual. Todo el discurso está construido por las alternancias secuenciales de imagen, texto, lectura y espacio que marcan una continuidad en la que cada elemento es importante, todo es secuencial.

La secuencia espacio temporal se trabajó paralelamente y siguiendo con los parámetros propuestos por Ulisés Carrión, de modo que el espacio de cada formato y rollo (páginas) se determinaron fuera de toda subjetividad.

El espacio del formato total se fracturó para recrearlo por medio del reloj líquido, ya que por su material, sus ángulos y los líquidos contenidos en él, se forman espacios ilusorios de diferentes dimensiones, de modo que estos espacios impusieron su propia forma de comunicación, así que sólo fueron estudiados y utilizados directamente para darle forma tanto al contenido como a la lectura del libro. La temporalidad se encuentra en la lectura, en el girar del reloj líquido, en el tiempo que tarda en invertir los líquidos. Todos estos elementos pueden tener un tiempo standard determinado, pero para no perder el carácter lúdico es el lector quien determina esta característica temporal.

El Libro Objeto ¿Cuánto tardaré en vaciarme? contiene dos lenguajes (el visual y el escrito), ambos están trabajados de forma paralela pero individualmente, sin jerarquías porque son tomados los dos lenguajes como un elemento más de la primera intención, interpretar poemas, emociones y estados de ánimo y exteriorizarlos. De este modo los elementos están a la libre interpretación del lector. Como ya se ha mencionado, el contenido del libro está formado por dos rollos de grabados trabajados en la técnica de la xilografía y el texto está impreso en serigrafía.

A continuación presento las imágenes de los grabados y el texto.

Lágrimas

*no esperes una respuesta, no
esperes solución, espera sólo al tiempo
que sentado a tu lado te espera para
correr con él.
(fragmento)*

Este poema pertenece a emociones
ligadas con la autoestima.





que tu cuerpo está deformándose y no tienes
la fuerza ni el control para salvarlo.
(fragmento)

Emociones relacionadas con la autoestima.



Miedo a volver a leer esto...
...A mi impulso.
...A lo mismo.

(fragmento)

Emociones ligadas a sensaciones primarias
y estados de ánimo.



ROSTROS

Emociones ligadas a estados de ánimo.



Caracol

Emociones de apreciación y ligadas a los demás.



Visitantes

Emociones ligadas a reacciones primarias, a los demás y a estados de ánimo.





Nada

Son los pequeños infiernos en donde ni siquiera nos sabemos miserables, sólo callamos los ojos y nos dejamos de abrazar.

(fragmento).

Emociones ligadas a la apreciación, autoestima y a estados de ánimo.





Primavera

Me acerco tanto a ti que tengo miedo de que sientas el latido de mi corazón, mi respiración agitada o que huelas alguna de las flores que mi primavera está generando por tenerte aquí.

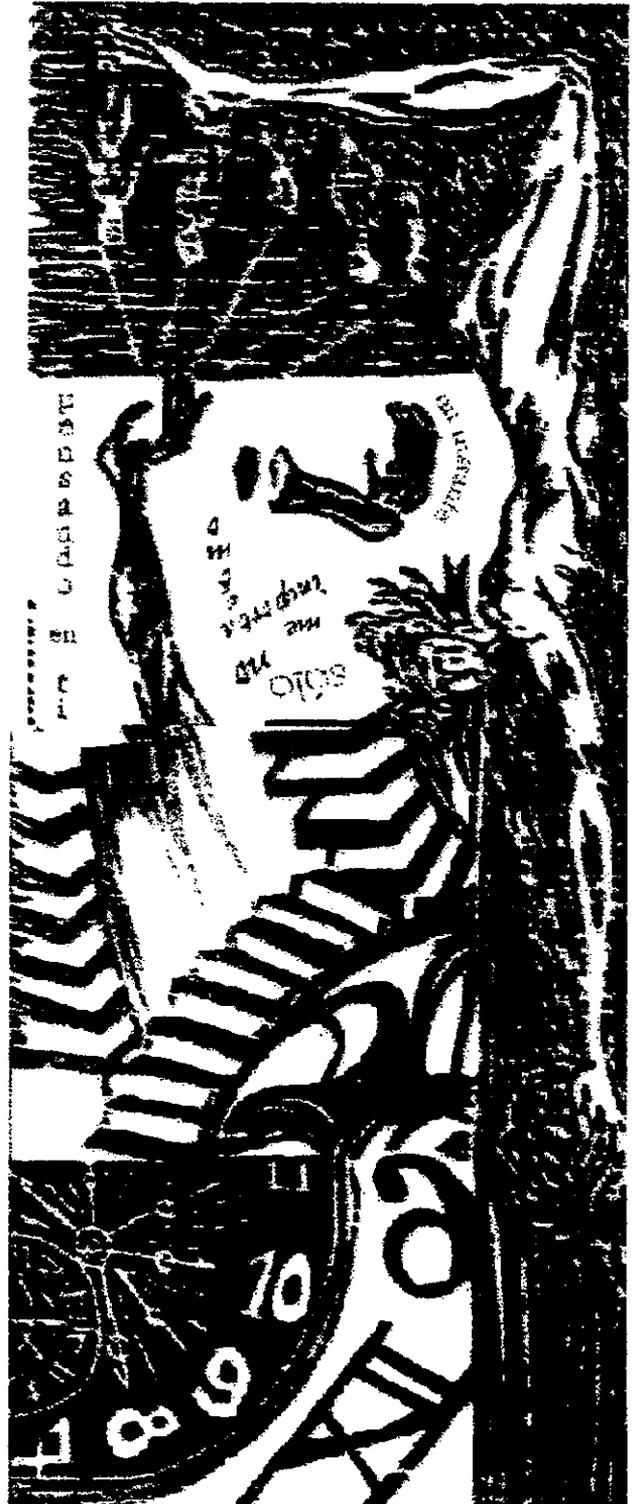
(fragmento)

Primeros y segundos

Así me libero y hago lo que quiero, así me curo y logro salir, creando, creándome a mí.

(fragmento)

Emociones ligadas a los demás y estados de ánimo.





Corriendo

*No puedo ocultar, mis ojos ya están
cansados de evitar que mis lágrimas
escapen un día y no puedan dejar de
fluir hasta que alcancen a mi corazón
que sigue allá, que sigue corriendo.
Cuando se encuentren,
juntos llorarán y se entenderán
en ese mismo vacío,
en ese recuerdo y en esa ilusión.*

*Tal vez así vuelvan a mí.
(fragmento).*

Emociones ligadas a los demás,
a la autoestima y a los estados
de ánimo.



Imaginación

*Me niego a no creer en el pasado y en el futuro que en el presente
conformo y deformato... volviéndolo sólo mía.*

126

Emociones ligadas a la apreciación y a la autoestima.

Mar

*Yo quisiera ser como tú para poder venir, pero no,
no, mar.*

Yo no quisiera regresar.



Emociones ligadas a estímulos sensoriales y
a estados de ánimo.



ROLLO N.º 1

127



ROLLO N.º 2

Utilice la técnica de la xilografía por su fuerte contenido expresivo, además por lo dramático que me resultan las incisiones de la talla, ya que desde mi punto de vista expresan por sí mismas de su fuerte contenido emocional. El tema en sí, requería esta forma de grabado porque el mismo nos habla de la fuerza y control que se debe de tener para hacer las incisiones, para no excederse, es decir, en este caso requerí de una ensibilidad para no caer en formas grotescas, que aunque son válidas, no consideré prudentes. Aunque se pudo haber conseguido otras técnicas, para mí, ésta es la que más ofrece vitalidad y fuerza, el blanco, además de que y el negro es lo que nos permite ver y no ver. Los ritmos y direcciones que permiten o no los hilos y fibras de la madera, los traduzco como la vida misma, en ocasiones hay que ir con ella o dejarse llevar y, en otras, luchar contra los hilos para lograr lo que se quiere.

Por tal razón es para mí una manifestación de alto contenido emocional. Además la utilizo por un sentido sentimental de gratitud, pues la técnica de la xilografía se inventó y aplicó para la elaboración de libros y estampas. La estampa en relieve es muy antigua se remonta al año 751 d. de C., su inicio tuvo lugar en el Medio Oriente, donde también se inventó el papel. Pasaron más de siete siglos para que la técnica llegara a Europa, debido a que el proceso de su desarrollo fue lento; primero se

elaboraron xilografías individuales que dieron lugar a la aparición de los primeros libros llamados libros-bloque, posteriormente fueron sustituidos por la composición de textos tallados en madera, por un deseo de independizar la imagen y el texto se comenzaron a trabajar de manera individual, una plancha para cada lenguaje, la impresión más antigua de este tipo de trabajo data de 1454.

Artísticamente la técnica como cualquier otra también a sufrido cambios, su evolución ha sido dictada por las perspectivas que cada época le ha impuesto dentro del estilo (dibujo negro sobre fondo blanco, el trazo blanco y los claros oscuros), las formas de composición de los elementos, la temática (que ha ido desde los temas



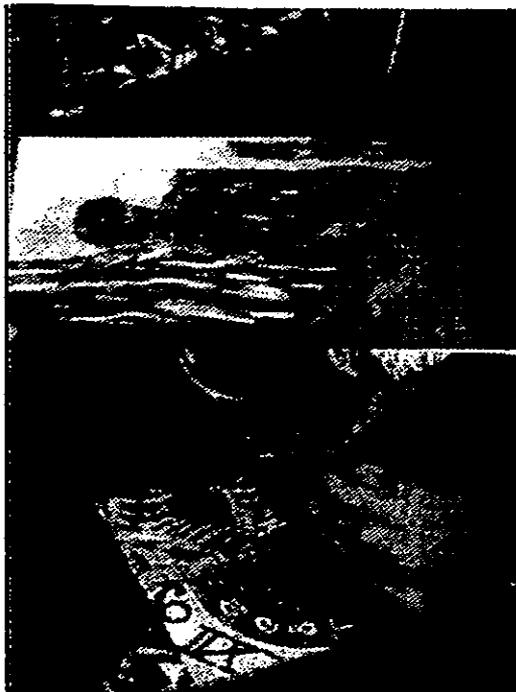
más estrictamente religiosos hasta los totalmente profanos) y su funcionalidad.

Utilice la caobilla, la ceiba y el pino en triplay de 6 mm. de espesor. Las cuales fueron seleccionadas por las características propias de su veta, por su rigidez suavidad, se utilizaron según la imagen y el trazo a desarrollar. La caobilla y la ceiba son maderas extremadamente astillosas y por tanto demasiado suaves que permiten ser rasgadas con la punta de acero y al ser cepilladas adquieren cualidades muy expresivas. A pesar de que la dimensión de la página o las páginas impresas del libro objeto "¿Cuánto tardaré...en vaciarme?" son de 126 cms. de longitud en su conjunto, las placas de madera fueron fragmentadas en diferentes tamaños, para su fácil manipulación, tanto de la grabura como de la impresión, para los requerimientos de espacio, cerrarlos o abrirlos, para la inserción de texto, para un posterior juego con las mismas planchas, ya sea para incluir más bien y así recrear otro contenido del mismo libro.

129

PREPARACIÓN DE LAS PLANCHAS

A partir de la elección del tipo de madera, las planchas fueron cortadas y biseladas en ángulo de 45 ° con lima de metal, posteriormente fueron quemadas con soplete para que la resina de las mismas se esparciera y brindara texturas más expresivas, después fueron laqueadas con goma laca para que la plancha se endureciera y las fibras tuvieran mayor resistencia, a este procedimiento se le llama curar la madera.





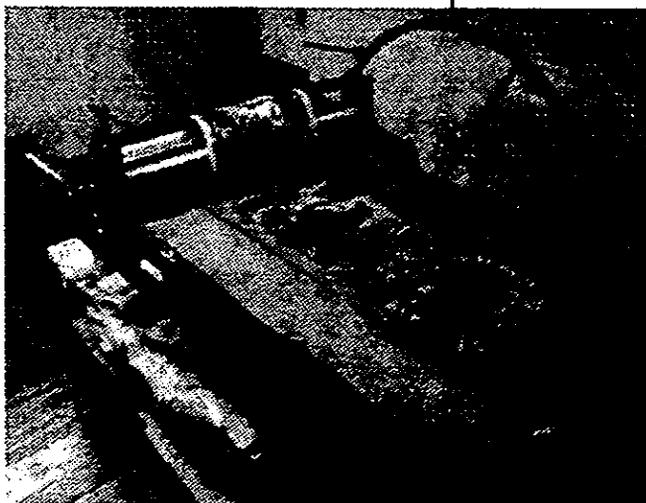
COMPOSICIÓN Y ORDEN DE LOS ELEMENTOS

Como menciono en el punto 3.4., la composición es asimétrica de manera que trabaje la técnica utilizando cortes radicales en diagonal en grandes espacios para eliminar los excedentes y obtener grandes planos en blanco, el color dado por supuesto por el soporte, como sinónimo de la nada del vacío real y de la soledad fantasmal, pues estos blancos me permitieron contener en ellos un texto, caracteres tipográficos impresos en serigrafía, los planos negros también son utilizados de esta forma, pero por la saturación de tinta nos remiten a otro contexto.

Las imágenes están trabajadas en su mayoría en un alto contraste; utilizo la imagen figurativa expresionista por los requerimientos de la temática.

LA TALLA

Utilicé la técnica en sus dos formas a hilo y a contra hilo. La madera al hilo está cortada en el tronco en el sentido de las fibras, modalidad que facilitó el dibujar y redibujar las formas con la punta de acero para enfatizar y darle calidades a la imagen de una manera un tanto gestual, más orgánicas.



La gubia en "V" para dibujar, en algunos casos, directamente sobre la plancha de madera y obtener calidades de línea según la fuerza de la incisión; la calidad de línea la he trabajado desde hace ya tiempo porque considero que son sugestivas y sensuales, van de lo sutil a lo concreto, además de que enfatizan una variación, en cualquier sentido que se hable.

Hice incisiones con gubias cóncavas ya que permite hacer formas orgánicas, estas las utilice a manera de tramas laberínticas que entran perfectamente dentro del contexto del tema.

Utilice también el cepillado para abrir más la veta de la

madera, es decir, rastrear las texturas y así dejar ver más la incisión de la punta de acero y el dibujo de la veta misma, porque es expresiva y la considero como una reminiscencia de vida mutilada. La madera al hilo, en esta modalidad la talla se hace de forma transversal al sentido de las fibras de la madera de modo que se tiene que trabajar de una forma más precisa para mantener el control de las incisiones, por lo cual la utilicé en las imágenes que tenían mayor intensidad, las que era más pensadas porque representan el autocontrol o represión de las emociones. ¿Cómo expresar las tensiones emocionales en las imágenes y en esta técnica tan azarosa? Sólo con altos contrastes que muestran una tensión, el negro como un todo y parte de la nada, la tensión de los negros puros y los blancos, nada de grises por que utilizarlos era endulzar la técnica, eso era acariciar, eso no era lo que se sentía, se tenía que azotar con un blanco, elevar con un negro y dejar caer con los blancos a la nada. Cada poema fue visto bajo tensiones emocionales, para fabricar un discurso en blanco y negro, que por si solos son impactantes.

El libro "¿Cuánto tardaré ... en vaciarme?" es un libro objeto porque responde a las características de este tipo de libros, ya que su forma toma un papel protagónico al hablar de sí mismo y de lo que logra comunicar y evocar a simple vista.

Este libro, como objeto en sí, estimula los sentidos y la imaginación del lector; a demás de que puede funcionar como un objeto desestresante de nuestra época.

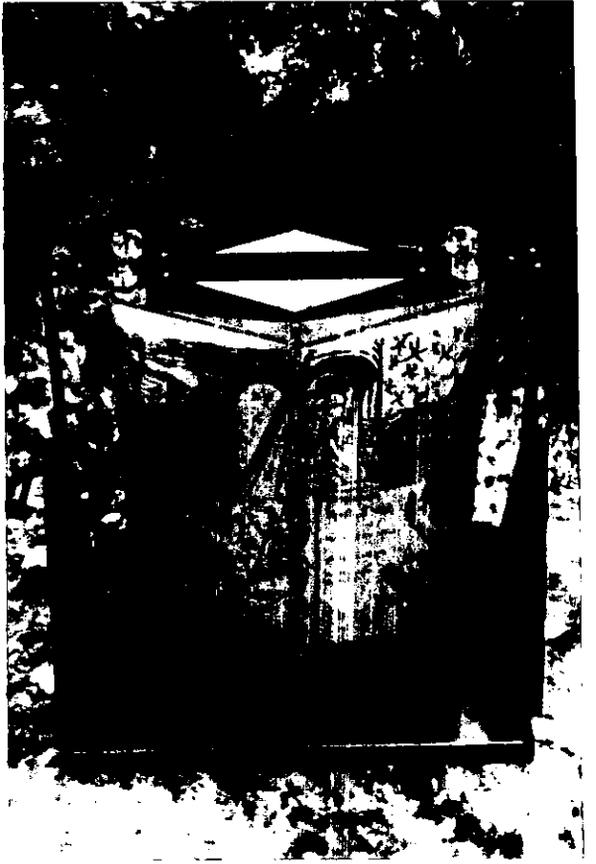
De acuerdo al desarrollo de la propuesta, el objeto, reloj liquido, fue lo primero que se elaboro, se diseño y construyo para contener un discurso, un tema, una imagen y un texto, pero sobre todo para que desempeñara una función, manipular la percepción del lector, Así que el objeto no es sólo el empaque o contenedor de un discurso, sino es la propuesta misma,

El libro está realizado bajo la aportación de dos disciplinas que se han fusionado e interactuado en sus particulares formas de expresión y comunicación, una es la literaria y la otra es la gráfica.

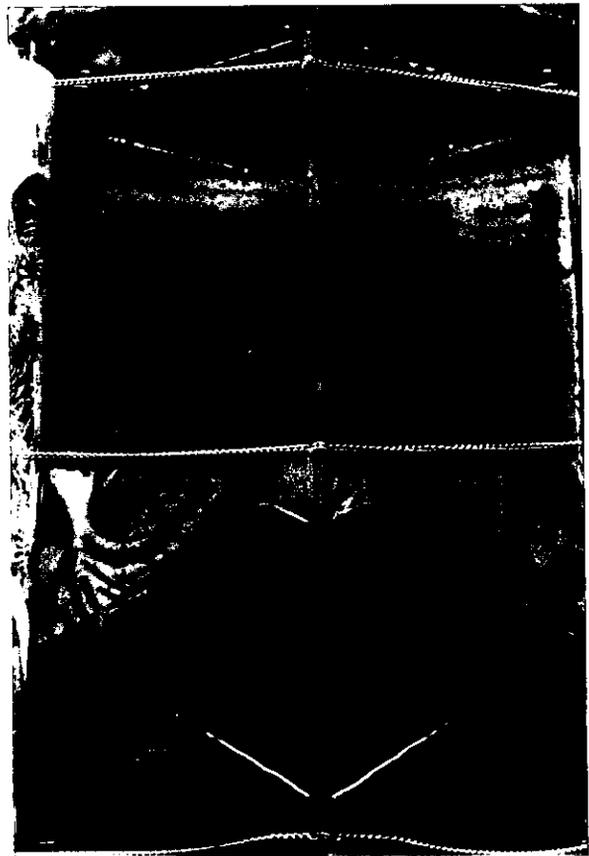
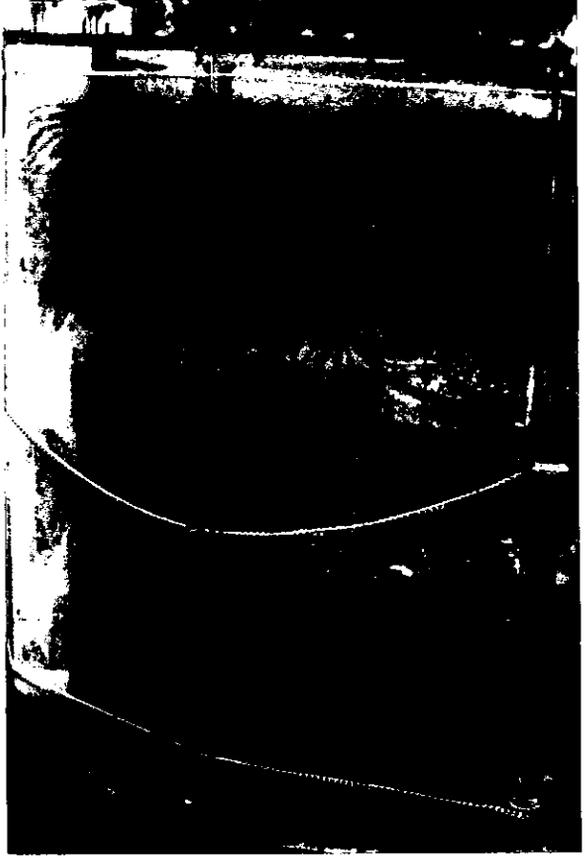
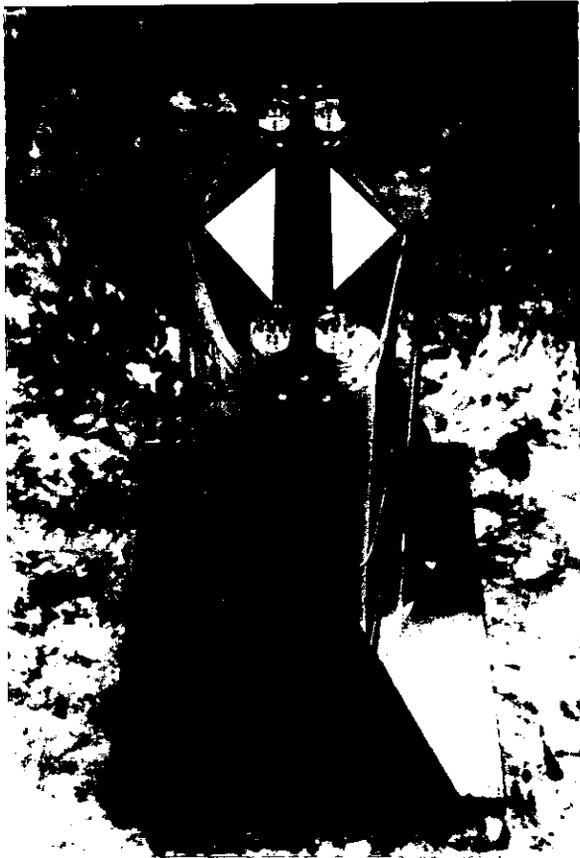
La combinatoria de los dos lenguajes permitió y logro transmitir el espíritu de la temática, de la obra y del texto.

El libro "¿Cuánto tardaré ... en vaciarme?" contiene la mayoría de las principales características de los libros alternativos, ya que es portátil (de mediana escala), es totalmente táctil, contiene una seriación, unidades múltiples porque en él se encuentran más de un elemento que se relacionan de manera significativa con el todo, tiene una dirección, una estructura, posee impacto visual y se construyó de manera casi artesanal,

A pesar de que el discurso del libro está realizado en la técnica de la xilografía, es un ejemplar único e irrepetible.



36. EL LIBRO ¿CUANTO TARDARÉ „ EN VACIARME?



CONCLUSIONES

A medida que se produce un desgaste por determinado medio, objeto, elemento visual, se produce un desgaste también en su lenguajes que hace que se vuelva monótono y predecible, por lo cual el hombre está en constante búsqueda, crea y recrea formas de comunicación para renovarlas, transformarlas o reemplazarlas, este es el caso del libro, que aunque a demostrado su eficacia, actualmente otros medios no han logrado superarlo pero sí le han dado una nueva vida, lo han transformado, de esta forma es como ahora contamos con los libros alternativos que ahora son el medio, el objeto y el lugar por el cual se fusionan e interactúan diversas formas de comunicación.

En estos libros se reeditan las ideas, los significados, la producción visual, el texto literario porque es un medio para comprender ampliar y aportar una nueva comunicación.

De este modo el libro alternativo es un medio que nos lleva como comunicadores gráficos a desempeñarnos de forma especializada porque nos obliga a proporcionar una información con diversos lenguajes fusionándolos, retroalimentándolos e interactuándolos; esto se logra gracias a que cada elemento del libro por su autonomía, el sin número de aplicaciones y su función de dan una posibilidad más al sistema gráfico y una vertiente sin precedentes para la comunicación visual que no dudo en poco tiempo será tomada por ella, pero eso sólo ocurrirá cuando las posibilidades establecidas rigurosamente para la elaboración de libros tradicionales se hayan agotado, y entonces se comprenda, se organice, se amplíe, se aporte y se diseñe con esta nueva forma de elementos y medios visuales; en ese momento responderán a las necesidades que desde hoy tenemos como seres humanos, porque el libro alternativo es un juego inagotable de variaciones perceptivas pueden ser ricamente explotadas por la por la Comunicación Gráfica.

Las combinatorias del libro alternativo, como comunicadores gráficos, nos permiten profundizar en la práctica y la importancia de las posibilidades plásticas de cada elemento que por su vital autonomía se desprenden de sí mismas y del conjunto sin un rigor preciso y específico, que gracias al libro he podido comprobar.

Para lograr este tipo de proyectos a parte de la investigación se tiene que disponer de una capacidad creadora con fuertes connotaciones lúdicas para atreverse a transgredir lo establecido por los parámetros de funcionalidad, se tiene que contar además con un personal estilo de expresión, ya que es lo que más impacta dentro de su visualización.

La imaginación como dominio de las estrategias de

comunicación y su potencial combinatorio de los elementos gráficos a disposición del comunicador gráfico son en síntesis los instrumentos de un lenguaje visual que ayuda a la real eficacia de funcionalidad ya que el libro alternativo es en sí mismo una multimedia que llega a todos nuestro sentidos.

El libro diseñado y elaborado de esta manera alternativa corresponde a una expresión que nos compete como comunicadores gráficos y a una expresión colectiva, ya que se adapta a la expresión, al libro y a un mensaje, que de acuerdo a una visión personal como comunicadora hay miles que pueden ser explorados de acuerdo a la funcionalidad del mismo.

Aunque nos encontramos en la era de la melancolía en el proyecto nunca pretendí generalizar a los lectores, pero puede ser que alguno se identifique con el tema, si ocurriera esto, entonces el proyecto cumpliría también con una de las finalidades de los libros alternativos, a demás de satisfacer mis propias finalidades. El realizar el libro objeto ¿Cuánto tardaré ... en vaciarme? constituyo la forma de abrir la puerta de la contemplación para observar más allá de lo individual, y acercarme a mi totalidad, mostrar las emociones que han influido, de alguna manera, en mi quehacer creativo. De esta manera el libro corresponde, entonces a la afanosa tarea de responderse grandes preguntas ¿Los por qué? ¿Por qué la se demencial de comprender? ¿Por qué la creación de las imágenes o por qué visualizar de tal manera?, este tipo de preguntas es una serie que no va "desde" ni al "hasta sino que trata de conectar dos mundos en una misma línea infinita donde las preguntas siguen indagando. Para profundizar el conflicto de la abismal soledad que estalla al irse su único y verdadero contacto con lo humano, el sin sentido que nos lleva a encontramos con nosotros mismos lo que podría ser el centro de la secuencia infinita del ir y venir al mismo punto de partida.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *DE ANIMA*, I. B. 4.
- ARISTÓTELES, *OBRAS FILOSÓFICAS*, Trad. Lilia Segura, México, Edit. Cumbre, 17va. Edic., 1982, 367 p.
- BARTHES, ROLAND, *FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO*, México, Edit. Siglo XXI, 2da. Edic., 1983, 254p.
- BAUDRILLARD, JEAN, *CRÍTICA DE LA ECONOMÍA POLÍTICA DEL SIGNO*, México, Siglo XXI, 10 ma. edición, 1995, 263 p.
- BAXANDAL MICHAEL I., *PINTURA Y VIDA COTIDIANA EN EL RENACIMIENTO*, Barcelona, Edit. Gustavi Gili, 1978.
- BERGER, RENÉ, *ARTE Y COMUNICACIÓN*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 96 p.
- CARRIÓN ULISÉS, *EL ARTE NUEVO DE HACER LIBROS*, México, El Archivero, 1988, 10p. (Fotocopias)
- COHEN JOZEF, *PSICOLOGÍA DE LOS MOTIVOS PERSONALES*, México, Edit. Trillas, 4ta Reimpresión, 1983, 93 p.
- COHEN JOZEF, *PSICOLOGÍA DE LA PERSONALIDAD*, México, Edit. Trillas, 6ta. Reimpresión, 1985, 87 p.
- CLUSTER DAN, *LA MENTE EN LAS RELACIONES HUMANAS*, Trad. Celedonio Sevillano, México, Edit. Compañía Editorial Continental, 1981, 281 p.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA LAROUSSE, México, Edit. Larousse, 20va. Reimpresión, 1994, 727 p.
- DORFLES GILIO, *EL DEVENIR DE LA ARTES*, México, Edit. Fondo de la Cultura Económica, 1963, 367 p.
- DORFLES GILIO, *ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY*, Barcelona, Edit. Labor, 194 p.
- ENCICLOPEDIA DE CONOCIMIENTOS, Tomos I, 8, 18 México, 17va. Edición, Cumbre, 1983
- FLACH F. FEDERIC, *LA FUERZA SECRETA DE LA DEPRESIÓN*, México, Edit. Lasser mPress Mexicana, 1978, 231 p.
- GÓMEZ, ANTONIO, *DEL LENGUAJE VISUAL AL LIBRO*, <http://www.abaforum.es/merzamail/libro.htm>, 07/10/98
- GOLEMAN DANIEL, *LA INTELIGENCIA EMOCIONAL*, México, Edit. Ediciones B de México para el sello Javier Vergara Editor, 1995, 397 p.
- GRAN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO, México, Tomo 3, Edit. Reader's Digest México, 179, 1036 p.
- HANSBERG, OLIBETH, *LA DIVERSIDAD DE LAS EMOCIONES*, México, Edit. Fondo de la Cultura Económica, 1996, 199p.
- HEIDEGGER MARTIN, *ARTE Y POESÍA*, Trad. Samuel Ramos, México, Edit. Fondo de la Cultura Económica, 1985, 148 p.
- HELLION MARTHA, *CUATRO DÉCADAS Y MÁS DE LIBROS DE ARTISTAS*, Texto de la Muestra de Libros de Artistas, Biblioteca de México, D.F., 1999
- HERNANDEZ MONTERO MARIANA, *Sufrir, amar y lo demás ...*, México, Edit. Diana, 1996, 85 p.

- HOGG JAMES, *PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 385 p.
- <http://www.cch.org/art/spn/htm>, *FABRICANDO LA LOCURA. PSICUATRÍA MANIPULACIÓN*, Ciudadanía por los derechos humanos, 18 de noviembre de 1998.
- JARAMILLO LOYA HORACIO, *EL DESPERTAR DEL MAGO*, México, Edit. Diana, 3er. reimpresión, 1992, 237 p.
- KEPES GYORGY, *LA ESTRUCTURA EN EL ARTE Y LA CIENCIA*, Edit. Navarro, 189 p.
- KREJCAALES, *Las técnicas de grabado*, Madrid, Edit. LIBSA, 1990, 199p.
- LA FILOSOFÍA HOY*, Barcelona, tomo 97, Edit. Biblioteca Salvart de Grandes Temas y Libros Gt. Dir. Manuel Salvart, 1973, 142 p.
- López Chuhurra Osvaldo, *ESTÉTICA DE LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS*, Barcelona, Edit. Labor, 154 p.
- MANZANO, DANIEL, *BOLETÍN DE PRENSA, "UNIRAL DEL OBJETUARIO"*, Gaceta en la Cultura, UNAM, jun. de 1996
- MANZANO, DANIEL, *INTRODUCCIÓN*,
- Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, *LIBROS DE ARTISTAS*, Madrid, sep- nov. de 1982
- MOLESABRAHAM, JANIS, ZEWSKI LUC, *GRAFISMO FUNCIONAL*, Barcelona, Edit. Ceac, 1990, 284p.
- MUNARI, BRUNO, *¿CÓMO NACEN LOS OBJETOS?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983
- MUY INTERESANTE* Dir. Pilar S. Hoyos, Mensual, Año XV, No. 4, México, Edit. Televisa.
- PERIÓDICO REFORMA, *CULTURA, PERMITE EL MITO DE LA MELANCOLÍA*, Edit. Dinorah Basáñez, Diario, México, Lunes 19 de Octubre, 1998
- POPPER FRANK, *ARTE, ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN*, traduc. Eduardo Bajo, Madrid, Edit. Aral, 1989,
- QUILLET *ENCICLOPEDIA*, México, Tomo I, Edit. Cumbre, 19va. Edit., 1980, 559 p.
- RAMOS SAMUEL, *FILOSOFÍA DE LA VIDA ARTÍSTICA*, México, Edit. Colección Astral, 8va Edit., 1988, 141 p.
- RENAN, RAÚL, *Los OTROS LIBROS*, México, UNAM, 1988
- Revista Generación, *ARTE ALTERNATIVO, NI TAN NUEVO NI TAN VIEJO*, No. 20, Año X tercera Época, Octubre de 1998.
- Revista Intermedios, *LA METÁFORA Y LA IMAGEN*, No. 6, febrero-abril 1993,
- ROURA-PARELLA JUAN, *TEMA Y VARIACIONES DE LA PERSONALIDAD*, México, Edit. Biblioteca de Ensayos Sociológicos, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, 240p
- UNO MISMO*, Dir. Gustavo Borenstein, Alberto Iaccarino, Juan Carlos Kreimer, Mensual, México, Provenemex,
- VIDA Y PSICOLOGÍA*, México, Edit. Reader's Digest México, 1987, 576 p.
- WEINBERG GEORGE, *SU VERDADERO YO*, Trad. Leonor Tejeda, México, Edit. Lasser Press Mexicana, 1979, 227 p.
- WITTKOWER RUDOLF, MARGOT, *NACIDOS BAJO EL SIGNO DE SATURNO*, Madrid, Edit. Cátedra, 1982, 304 p.