

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



“ILUSTRACIÓN FOTOGRÁFICA DEL POEMA
ADÁN Y EVA FRAGMENTO IV
DEL POETA JAIME SABINES”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

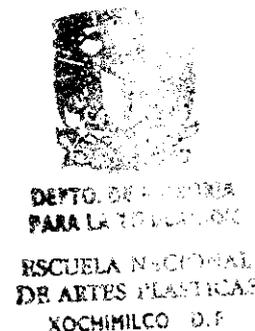
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN GRÁFICA

P R E S E N T A

CLEMENTE ALVARADO FRANCO

DIRECTOR DE TESIS: LIC. VÍCTOR MANUEL MONROY DE LA ROSA

MÉXICO, D.F., 2000





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

A DIOS

A MIS PADRES
POR TODO SU TRABAJO Y ESFUERZO

A LA MUJER DE MI VIDA, ADRIANA
POR LO QUE HEMOS COMPARTIDO Y APRENDIDO

A LOS MIEMBROS DEL TALLER DE LECTURA NIEBLA
POR SOÑAR E IMAGINAR JUNTOS

CON TODO MI AMOR
CLEMENTE

AGRADECIMIENTOS

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

AL MAESTRO VÍCTOR MONROY POR SU
VALIOSA AYUDA, PACIENCIA Y TIEMPO

A TODOS LOS MAESTROS QUE HAN
COMPARTIDO SUS ENSEÑANZAS

A MIS HERMANOS CONY, PEPE, TERE Y AGUSTIN

A MI GRAN FAMILIA, ABUELOS, TÍOS,
PRIMOS, SOBRINOS Y AMIGOS.

A LOS AMIGOS Y AMIGAS QUE
PARTICIPARON EN EL TRABAJO ALEJANDRO,
ANGELICA, JUAN, GRACIELA, PATRICIA
Y MUY ESPECIALMENTE A JAIME POR SU
AYUDA, COMPRENSIÓN Y AMISTAD.

ILUSTRACIÓN FOTOGRÁFICA

DEL POEMA

“ADÁN Y EVA”

FRAGMENTO IV

DEL POETA

JAIME SABINES

Clemente Alvarado Franco

Índice

Introducción.....4

Capítulo 1 La ilustración

1.1 Ilustración pictórica.....7
1.1.1 Orígenes y antecedentes.....7
1.1.2 Características.....23
1.1.3 Análisis.....30
1.2 Ilustración fotográfica.....32
1.2.1 Antecedentes.....32
1.2.2 Desarrollo.....38
1.2.3 Características44
1.2.4 Análisis.....50

Capítulo 2 Interpretación literaria

2.1 Lenguaje.....53
2.1.1 Literatura.....53
2.1.2 Análisis literario.....58
2.2 Interpretación.....67
2.2.1 ¿Que es la interpretación?.....67
2.2.2 Interpretación literaria.....71

Capítulo 3
Ilustración fotográfica
del poema
Adán y Eva
fragmento IV

3.1 El poeta.....77

3.1.1 Quien es Jaime Sabines.....77

3.1.2 La literatura de Sabines.....82

3.2 Selección del equipo y
herramientas.....86

3.2.1 Cámara de formato medio.....86

3.2.2 Película diapositiva formato 120.....86

3.2.3 Materiales y accesorios.....86

3.3 Realización.....87

3.3.1 Serie de bocetos.....87

3.3.2 La composición fotográfica.....93

3.3.3 La ilustración fotográfica final.....96

Conclusiones.....102

Bibliografía.....105

Hemerografía.....106

Índice de ilustraciones.....107

Anexo.....110

Introducción

El objetivo de esta investigación es buscar los elementos, características y recursos de la ilustración pictórica y, en particular, de la ilustración fotográfica, con el fin de utilizar las cualidades y posibilidades de esta técnica para realizar las imágenes que ilustrarán el fragmento IV del poema "Adán y Eva" de Jaime Sabines.

Asimismo, se estudian y analizan algunos aspectos de la imagen ilustrativa y su relación con el escrito, en sus distintas etapas y estilos a través de la historia. Se exponen las características del lenguaje como instrumento del desarrollo humano; se realiza el análisis literario del fragmento IV del poema seleccionado y se aborda el concepto de interpretación. Por último, se presenta una semblanza biográfica de Jaime Sabines, se reseña brevemente su obra y se da a conocer la opinión al respecto de escritores contemporáneos del poeta.

En el primer capítulo se muestra cómo el ser humano, a través del tiempo, ha estado en permanente transformación de sus capacidades físicas, con las cuales conoce el mundo y a sí mismo; la capacidad sensorial del ser humano le ha abierto las puertas del conocimiento de su universo exterior e interior. Pero el hombre no se ha quedado con los medios que le dio la naturaleza, sino que los ha extendido con herramientas, materiales y soportes. Este es el punto de partida para las representaciones gráficas visuales de sus pensamientos que posteriormente, lo llevaron al manejo de la escritura.

A lo largo de la revisión histórica, se observa que desde los egipcios, griegos, romanos, entre otras culturas de la antigüedad, el manejo de la imagen y la escritura se han acompañado mutuamente y ambas formas de lenguaje han tenido igual importancia. Los libros mágicos, los libros de los muertos, los libros de botánica y la Biblia, entre otras muchas obras antiguas, han sido muestras

de que la ilustración que acompaña a los textos, desempeña una función comunicacional de primer orden, pues no sólo complementa, sino que aumenta la información que contiene y aporta el texto; incluso, en algunas ocasiones, la omisión de la ilustración hace inexplicable el texto y rompe el mensaje elaborado.

El manejo de materiales que el ser humano ha utilizado para elaborar las ilustraciones, se ha transformado con el paso del tiempo, lo mismo que se aceleró la producción y, a la vez, se fue perfeccionando la calidad de las imágenes que representaban a la realidad. Algunos de estos cambios fueron: el manejo del rollo que posteriormente se transformó en códice, la xilografía que dio paso a la litografía, la imprenta que se revolucionó con la fotomecánica y las técnicas de plumilla, carbón y óleo, entre muchas más.

La aparición de la fotomecánica y los procesos fotográficos dio lugar, lo mismo que la llegada de las otras nuevas técnicas anteriores o posteriores a ésta, a un gran cambio en la ilustración, pues con la nueva técnica se podía obtener una imagen muy cercana a la realidad, la que proporcionó una descripción realista del objeto, de la cual se valió el hombre para confrontar estudios, que a su vez enfrentaron sus ideas y pensamientos. En este trabajo también se analiza el modo en que estas técnicas fueron cambiando, el procedimiento de la ilustración, así como su ubicación en la hoja impresa, teniendo presente el tema de la misma. En la ilustración de obra literaria se recrean las atmósferas, los ambientes, los lugares donde se desenvuelven los personajes y también se busca representar las expresiones del ser humano.

En el capítulo dos se hace una revisión somera del origen del lenguaje; se describe como el ser humano, en su etapa primiti-

va, manejando ciertos sonidos que él mismo producía o repetía de los que se producían a su alrededor, llegó a elaborar un código, mediante el cual pudo relacionarse con sus semejantes y fue transmitiendo de generación en generación el conocimiento. Por otra parte, se apunta la peculiaridad del lenguaje literario, pues su función va más allá de la presentación de la realidad, pues la literatura es ir agrupando las palabras bajo la especie de la belleza, en donde se abordan temas de amor y de aventura y con ellos nacen las imágenes de personajes, lugares, ambientes, al mismo tiempo que transmite la fuerza del universo que involucra a todos y de las relaciones humanas entre estos personajes a través de su devenir.

Asimismo, este capítulo estudia la literatura y los autores que, como dijo Ricardo Garibay, "nos moldean el alma"; la literatura mexicana cuenta con autores y obras de gran importancia mundial, como Juan Rulfo, inmortal con sus dos libros *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, o poetas de la altura de Ramón López Velarde o Rosario Castellanos, entre muchos otros. Nuestra literatura se origina en una tradición que nos ha legado multitud de cuentos y leyendas; esta forma de transmisión sigue vigente en muchos lugares del país en nuestros días, por lo que la palabra hablada sigue teniendo una gran importancia, ya sea que su contenido se plasme o no en obras literarias escritas.

Por otra parte, el análisis literario nos muestra el lenguaje poético como una elevación de la palabra gracias a la analogía, el símil, la metáfora y la imagen. Precisamente es por esta vía, el análisis literario que se aborda el tratamiento del fragmento IV del poema "Adán y Eva" de Jaime Sabines; se presenta también el que realizó del mismo Monica Mansuor. También se indaga en el concepto de interpretación, como una posibilidad en el tratamientos ilustrativo. El trabajo ilustrativo es una forma de interpretación, pues, a través de un acto mental consciente, distinto al primero, con una firme base de investigación. Para mayor profundidad, también se presenta la interpretación literaria que del fragmento menciona

do hicieron diversos poetas, investigadores y escritores.

En el capítulo tercero se hace un breve recuento de la vida de Jaime Sabines, desde su niñez en Chiapas, en donde vivió la tradición de contar cuentos de forma oral, pues su padre le narraba cuentos de *Las mil y una noches*. El poeta se alimentó de esa gran tradición de la palabra hablada; en su obra poética se reflejan las preocupaciones del hombre, la muerte, el amor, pero sobre todo, el gran amor a la vida. También se mencionan sus obras publicadas y las influencias literarias que tuvo durante su formación.

Por otra parte, se compilan algunas opiniones que de su obra han dado diversos escritores y poetas, tanto contemporáneos del poeta, como más recientes. Para muchos lectores, Sabines representa la entrada a la poesía, una puerta accesible para lectores nuevos en este género literario, quienes posteriormente podrán seguir en la búsqueda de nuevos poetas.

La selección del equipo se basó en la utilización que se le darán a las imágenes, las cuales ilustrarán un libro, por lo que se utilizó una cámara de formato medio y película de diapositivas 120 a color, para que, posteriormente en los sistemas de reproducción sean llevadas las imágenes con la mejor calidad posible.

También se tiene el objetivo de colocarlas por la red de internet, en una página destinada ya para la obra de Jaime Sabines; la dirección es la siguiente:

<http://www2.tamnet.com.mx/~rossell/sabines01.htm> *

Se contempla colocarlas con el poema que ilustran, ajustándose a los requerimientos que se necesiten.

* Gustavo Jiménez Aguirre, "Literatura mexicana en internet", *TIERRA ADENTRO* no. 103, p. 45

En cuanto a la parte práctica de la investigación, se presentan los bocetos para la ilustración, eligiendo previamente las herramientas para realizar las fotografías, tales como el formato de la cámara y de la película. Se mencionan todos los materiales necesarios para la realización de las imágenes y, finalmente, se conjuntan las ilustraciones con el fragmento del poema.

Por último, me gustaría mencionar porqué elegí el presente tema para investigar y desarrollar el trabajo de tesis. En primer lugar, mencionaré la fuerte atracción que ha ejercido en mí el poder de la palabra. La literatura me ha proporcionado un sinfín de conocimientos y el entendimiento acerca del corazón del hombre, la cual lo parte a la mitad y busca en lo más escondido de su ser. Tengo la completa certeza de que la literatura me ha moldeado tanto en mi carrera profesional, como en lo que soy como ser humano. Creo que me he forjado como buscador de nuevos autores tanto nacionales como extranjeros, de tiempos pasados como contemporáneos.

En segundo lugar, elegí a Sabines porque llena un espacio importante en mi historia y en la de muchos mexicanos, que lo hemos leído fervorosamente y lo hemos dado a leer a amigos y familiares, haciendo que el fenómeno de su popularidad siga creciendo; aunque hay, a pesar de esto, muchas personas que todavía no lo conocen.

Me es grato compartir con mis compañeros las posibilidades ilustrativas que tiene la técnica fotográfica utilizada en el fragmento IV del poema "Adán y Eva" y, asimismo, la riqueza que puede obtener en la lectura de las obras literarias, por lo que busqué que la investigación estuviera cerca de esta importante área del humanismo.

Capítulo 1

La ilustración

*A veces creo que los buenos lectores son cisnes
aún más tenebrosos y singulares que los autores ...*

Jorge Luis Borges

Ilustración pictórica

Orígenes y antecedentes

Paleolítico, Neolítico y Antiguo Oriente

El medio geográfico en donde se desenvuelve el ser humano tiene especial importancia en su evolución puesto que subordina su desarrollo y lo lleva a transformarse gradualmente; además, factores como el frío o el calor, la lluvia o el desierto son algunos de los fenómenos que funcionan como agente causal, que determinan ciertas conductas humanas. Su constitución orgánica posee rasgos heredados por miles de años de evolución, al sentir calor o frío, los sentidos actuaban automáticamente auxiliados por el sistema nervioso, que expandía sus medidas de autoprotección para modificar sus sentidos y habilidades en la resolución de nuevas tareas para poder sobrevivir. La evolución que, a partir de la utilización de formas para relacionarse con su mundo, mediante el cuerpo, el sonido y la imagen, lo llevó a la acumulación de la experiencia y al ordenamiento del pensamiento.¹ Esto le permitió poder adaptarse, sobrevivir a su entorno, ayudado con el uso de su cuerpo, herramientas e implementos.

De esta manera, el cazador del paleolítico realizó representaciones de animales que constituían el alimento potencial para el grupo, pinturas en cuevas que tenían la función de representar la realidad, aunque el movimiento del animal dibujado de inigualable manera en aquel espacio, era el doble de aquel que sería cazado.²

figura 1

La creación de la imagen le proporcionó la posibilidad de transferir sus pensamientos, materializarlos en una superficie donde los recreó y modificó a través del tiempo. Por medio del pen-

¹ Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, p. 215

² William Fleming, *Arte, Música e Ideas*, p. 4



fig. 1

samiento mágico, el dibujo del hombre primitivo aseguraba el paso de las manadas y su dominio sobre ellas. Al tiempo que recreaba el original viviente y auténtico del animal, creía que aumentaba el número de especies y se llevaba a cabo ritos de iniciación tribal.

El pintor llevaba la ubicación de su dibujo al lugar de más difícil acceso de la gruta. Otro objetivo del pintor primitivo era adquirir, por medio de la imagen, ciertas cualidades de osadía, agilidad, fuerza y rapidez de los animales de presa. La superposición de las imágenes da lugar a la representación con ausencia de ojos, oídos, en una omisión intencionada que hacía débil al animal, mientras que el dibujo de las manos del cazador significa el deseo de captura. Más adelante, en las mismas pinturas garrapateaban trazos que terminaron en símbolos. (figura 2)

El ejecutor de la pintura se convierte en el artista mago que hechiza al animal por medio de un ritual; a partir de su designación en el orden tribal aparece el médico brujo, con esto y con la elaboración de vasijas para la conservación de los alimentos y algunos otros factores se crea la división del trabajo y la especialización de las labores dentro de la comuna.³ Posteriormente, con la transición de la caza a la agricultura, el hombre del neolítico funda un nuevo sistema de organización tribal, en el cual la magia es sustituida por los ritos y los cultos, el dibujo perfecto de la presa se deforma pro-



fig. 2

gresivamente, se maneja una expresión más dinámica y explosiva que termina en contornos simplificados.

En tiempos más recientes en el antiguo Oriente las creencias y los cambios sociales traen consigo la separación del arte sagrado y del arte profano; el primero, conformado por el arte sepulcral y de la escultura de ídolos, estaba a cargo de los varones, mientras que el segundo, realizado por mujeres, dio origen a artesanías de carácter doméstico y decorativo.

La concentración de la población, su crecimiento y el contacto con otras culturas originó el comercio de mercancías, la aparición de la moneda y la fundación de ciudades, en las que se edificaron templos y palacios majestuosos donde habitaron los dioses y reyes. Los sacerdotes administraban estos recintos, en donde establecían y supervisaban las normas de elaboración de los trabajos artísticos,⁴ como, los *Papiros mágicos* que contenían símbolos sobre recetas para la realización de amuletos, por ejemplo, explicaban que piedra debía de ser usada para un amuleto específico, pues su tonalidad de la piedra confería la eficacia en la magia.

³ Fleming, *op. cit.*, p. 29

⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. 1, p. 52

Antiguo Egipto, Mesopotamia y Creta

En el antiguo Egipto, el ejecutor de las pinturas se especializaba, adoptaba un estilo particular en su arte cuyo resultado eran figuras más estilizadas que terminarían en la creación de símbolos. Su pensamiento religioso lo llevó a representar a sus dioses con la imagen de animales: el dios Horus es un halcón y algunos de sus rasgos son llevados a su representación humana como monarca divino por ejemplo, la forma de dibujar el ojo de un halcón. (figura 3)



fig. 3

En esta cultura, las imágenes permitieron representar el destino del hombre después de la muerte, protegerlo de todo mal y tener la certeza de un futuro limpio de peligros; en el interior de las pirámides egipcias cuentan los usos, costumbres y gustos, en fin, todo el mundo del muerto.⁵

El pintor buscaba que existiera un vínculo entre las imágenes representadas, que les permitiera coexistir a veces en un mismo plano; de este modo, elaboraban conceptos mágicos por ejemplo, la representación de la captura por medio de una red de

pájaros acuáticos, que simboliza la muerte de los enemigos del difunto. El hombre manejaba conceptos que dejó incrustados en la superficie, los cuales, al no ser destruidos, permanecieron a través del tiempo; así, con los distintos materiales transmiten sus temores y esperanzas y se convierten en semblanza de una época.

En el antiguo Egipto, la pintura da lugar a una escritura pictográfica y jeroglífica en la cual cada elemento significa una cosa de la realidad. La base material de esta escritura fueron los rollos de papiro; un ejemplo es el *Libro de los muertos* que utiliza ilustraciones escénicas en viñeta y que describía fórmulas mágicas e invocaciones para ayudar al difunto en su paso a la otra vida; en las páginas del papiro escrito, algunas viñetas eran grandes y alternadas, mientras que otras eran pequeñas y superpuestas. Un ejemplo es el denominado *Papiro de Ramesseum* perteneciente al Imperio Medio hacia 1980 a. C. aproximadamente, (figura 4)⁶ que

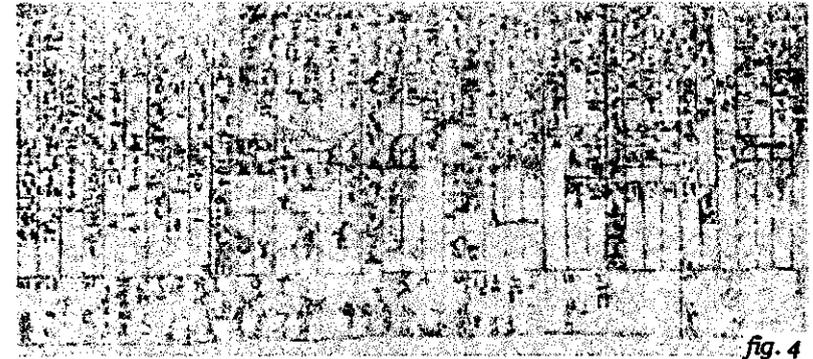


fig. 4

relata una ceremonia; en este papiro, el texto se presenta en forma vertical, abarcando la mayor parte del espacio, mientras el de las ilustraciones se reduce, de modo que éstas quedan subordinadas al texto, se intentó manejar la misma distribución en todo el espacio y aparecen líneas verticales que dividen las escenas para que el lector se detenga y lea el texto primero. Otro caso es el primer

⁵ Fleming, *op. cit.*, p. 11

⁶ Kurt Weitzman, *El rollo y el códice*, p. 50

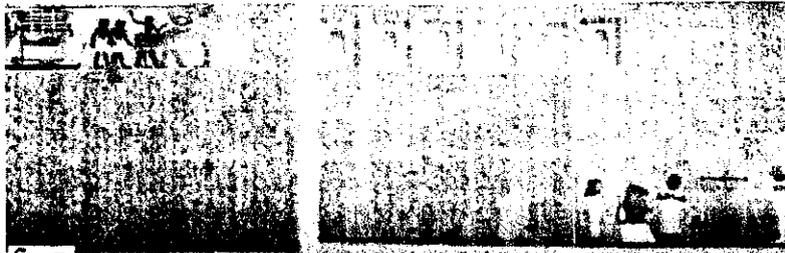


fig. 5

capítulo del *Libro de los Muertos de Louiya*, (figura 5) que representa un cortejo fúnebre; aquí la imagen ocupa la parte superior de modo que el lector la aprecia primero que el texto; así, la imagen adquiere relevancia sobre el texto; otra característica es que el texto del rollo puede interrumpirse en cualquier punto con una ilustración.

Por otra parte, la especialización del trabajo trajo consigo la invención de nuevas herramientas que facilitaban la producción de satisfactores; asimismo, la expansión de los pueblos, fruto de las guerras, favoreció la adquisición de nuevos conocimientos, en muchos casos, con la adopción de estilos, pensamientos y creencias del pueblo conquistado. Las guerras de conquista son influidas y, a su vez, son factores que influyen en el desarrollo del arte, tanto de los pueblos conquistadores, como de los conquistados.

En otro tiempo, en Mesopotamia y Creta se narra en relieves, pinturas que dan razón de la grandiosidad de los pueblos guerreros, escenas de batallas y de victorias; además el hombre conquistado, modificó y aceleró la producción de obras de distinto tipo, pues se convirtió en mano de obra esclava que fue empleada en las tareas más agotadoras como en la construcción de palacios y templos.⁷ Los esclavos también participaron en otros oficios, adiestrados y supervisados por un maestro que procura que la superficie se elabore en el estilo pertinente, como las figuras naturalistas de forma rígida y estilizada.

El manejo de la imagen tenía un fin: la difusión de las ideas, las creencias y la interpretación del mundo del pueblo dominante. Se podía usar para la contemplación y el culto a un dios, para embelesar la figura de un rey, para la decoración de las artesanías

y para fines educativos.

Cultura Griega y Romana

Siglos después, en la época helenística, la cultura griega fue la gran transformadora del pensamiento antiguo, fundadora de instituciones de investigación, bibliotecas, museos, en los cuales se planificaba el trabajo intelectual y se unía el trabajo de sabios en organizaciones de diversas regiones. La escritura pictográfica y jeroglífica se convierte en lenguaje fonético, que los griegos heredaron de los fenicios; de este modo, se inicia un manejo distinto de la imagen dentro de los textos. Por ejemplo, los griegos ejecutaban el dibujo del autor de una obra sobre la primera página del libro.⁸ También los griegos estudiaron la escritura jeroglífica de los egipcios en un intento por interpretar los escritos científicos, empleando una gran cantidad de ilustraciones para ser comprendidos. Gran parte del conocimiento egipcio fue estudiada por los griegos, se examinaron los rollos de papiro así como los escritos de las construcciones, temas de medicina, matemáticas, botánica etc. En el museo de Louvre se encuentra el papiro griego llamado *Tratado sobre esferas* de 165-190 a. C. aproximadamente, (figura 6) el cual

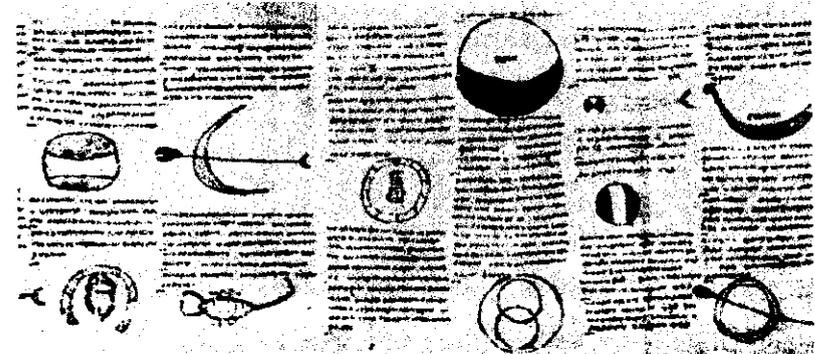


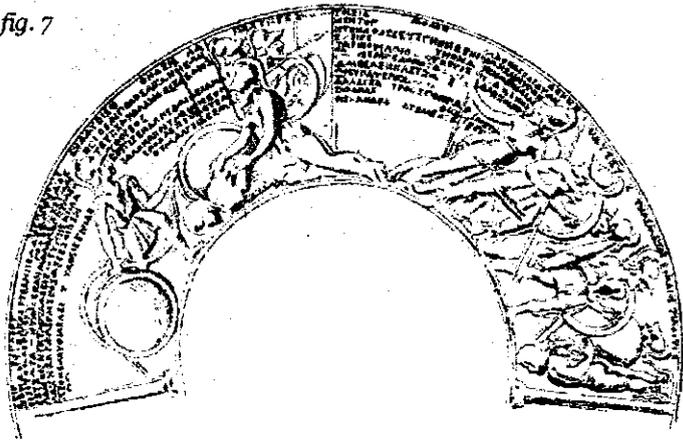
fig. 6

⁷ Hauser, *op. cit.*, p. 77

⁸ Ernst. H. Gombrich, *Historia del arte Vol.1*, p. 132

es un manual para el estudio de los eclipses del sol, la luna y los planetas y de la rotación del cosmos, en el cual las columnas del texto aparecen intercaladas con esquemas diagramáticos y dibujos de constelaciones. Asimismo, los poemas épicos la *Iliada* y la *Odisea*, atribuidos a Homero se transcribieron en rollos de papiro, con ilustraciones que después se copiaron profusamente en otros materiales como en vasos de terracota por ejemplo, una copa con escenas de la *Odisea*. (figura 7)

fig. 7



Por primera vez la creación del arte no tiene un fin específico, no está sujeta al mandato de un rey o a la supervisión de un sacerdote para el culto de algún Dios. La variedad de temas libres como el desnudo femenino, el retrato y el paisaje en los que se buscaba la belleza en las formas y el empleo de nuevas técnicas, dieron un giro completo a la forma de ver y entender el arte. Por otro lado, los griegos lograron un gran desarrollo y florecimiento en las artes, pero su aportación tecnológica fue escasa,⁹ sin embargo, algunas de estas aportaciones se basaron en la destreza manual y la fuerza de los seres humanos, en su gran mayoría esclavos.

En busca de representaciones visuales que coincidieran con sus declaraciones escritas, los botánicos griegos intentaron hacer copias exactas de las plantas para demostrar sus afirmaciones. pero la destreza del dibujante era deficiente por lo que el

texto se acompañaba con imágenes deformes, en detrimento de la exactitud de la información.

Ya en los siglos de los romanos, retomaron lo mejor del arte griego; en cuanto a la pintura, el arte romano tardío se vuelve popular, con un mismo lenguaje para todos y aborda temas efímeros y triviales; es muy importante destacar que la imagen se convierte en un medio que informa y enseña al pueblo; así, el pintor ilustra por medio de la crónica en imágenes. Con respecto a su sustento material, el libro sufre una alteración, al pasar del rollo al código hacia el año 100 d. C. aproximadamente; al paso del tiempo, este cambio provocó también modificaciones en el sistema de ilustración del libro: se manejaba un formato cuadrado en el que se intercalaban series de columnas de texto, con ilustraciones épico-ilusionistas, dramáticas que posían movimiento cinematográfico en la que cada segmento de la miniatura iba narrando suceso tras suceso hasta la terminación de la historia.

Más adelante surgió el estilo épico-ilustrativo que empleaba representaciones de escenas, sucesos anecdóticos y acciones con el objetivo de dar una información clara.¹⁰ Esta pintura no tiene una lógica del espacio, la figura es plana y frontal y se procura la economía de formas y la simplicidad. Posteriormente aparece el arte cristiano primitivo, con la ilustración de algunos pasajes de la biblia; estos artistas contaban ya con la escuela romana y griega de ilustración de textos. El estilo antes mencionado también utiliza figuras de excesivo alargamiento, proporciones antinaturales y convulsivos gestos, que adquieren el valor de símbolo y signo. Del año 960 es la *Biblia de San Isidoro de León*, (figura 8) que se realizó en dos columnas de texto, interrumpido por imágenes de columna y sin marco, la importancia de su divulgación requirió la ocupación de los espacios de libros, en el cual el texto bíblico aparecía con ilustraciones del suceso narrado.¹¹

⁹ Ivins W.M.Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, p. 19

¹⁰ Hauser, *op. cit.*, p. 176

¹¹ Lucien Febure-Henri Martin Jean, *La aparición del libro*, p. 99



fig. 8

La educación del gran público, basada en el entendimiento del texto por medio de imágenes que comentaban y explicaban los episodios de la vida del dios, constituía un fin práctico y concreto, que llevó a los pintores ilustradores hacer visibles ciertas escenas que la gente escuchaba mencionar a diario y por otro lado, la escena épica y anecdótica se transforma en una escena de ceremonia.

La miniatura

Como ilustración de textos, la miniatura ya era practicada tanto en el antiguo Egipto como en Grecia y Roma en donde se realizaba la pintura sobre pergamino o papel. Se procuraba la expresión del carácter individual del artista en la obra y permitía la experimentación de materiales; asimismo, era posible ilustrar gran variedad de temas, las figuras tenían expresiones espontáneas y los dibujos eran libres en sus formas; algunas ilustraciones aparecían de página entera y de gran formato, en ediciones lujosas destinadas a la clase alta, se ornamentaban las letras de los manuscritos con ricas formas floridas, en los libros destinados a los monasterios, la mayoría de las ilustraciones eran dibujos mar-

ginales y también se producían libros para círculos más pequeños y más liberales.

La miniatura en Bizancio y en el arte Carolingio

Tanto en Bizancio como en el arte Carolingio la miniatura alcanzó su máximo esplendor. En este último adopta otros estilos: los dibujos son sin colorear, improvisados y sencillos; recreaban más el elemento ilustrativo que el ornamental, contaban con diferentes tamaños y técnicas, en folio con ilustraciones policromas.¹² En el *Códice de Sorano de Efeso*, (figura 9) manuscrito bizantino en



fig. 9

el cual se muestra la diversidad de técnicas y formas de vender, el texto está dividido a dos columnas y las ilustraciones se intercalan apareciendo con un marco.

El manejo del trabajo en pequeño formato puede deberse

¹² Hauser, *op. cit.*, p. 207

a la inestabilidad del artista en su vida como nómada, a la organización del trabajo en talleres y grupos o a la libre elección personal. En este mismo tiempo se ampliaron los estilos, uno era el cortesano que manejaba la figura de manera pretenciosa y clasicista que se realizaba en el taller del palacio, mientras que el segundo era el estilo monástico, más sencillo y esquemático que se manifestaba en los monasterios. En estos últimos, el arte de la ilustración de libros tiene gran desarrollo, pues los copistas transcribían y reproducían el texto, mientras que los iluminadores le daban riqueza visual al escrito.¹³ El trabajo era muy ordenado y metódico, gracias a esta división de labores; además la ilustración de los libros abarcaba gran variedad de temas: científicos, religiosos, de caballería, etc. Esta diversidad se manifestó en un gran avance tecnológico. Algunos manuscritos fueron ilustrados y decorados con pinturas: libros religiosos, de caballería y tratados de caza dirigidos a la alta jerarquía, fueron caligrafiados por copistas e iluminados por pintores celebres.

Gradualmente, el papiro fue sustituido por el pergamino cuya superficie era de mayor calidad y duración, ya que permitía, la aplicación de diversas técnicas de pintura, lo que dio lugar al desarrollo de la técnica y del arte en la iluminación del libro.¹⁴ Asimismo, fue cada vez más frecuente la presencia de paisajes de fondo en las miniaturas por ejemplo, la miniatura que ilustra *La prima natura leonis*, (figura 10) en la cual aparecen dibujos de animales en movimiento con el paisaje de árboles y montañas; esta combinación armonizaba esto con la perspectiva y permitió un manejo más eficaz del espacio en la pintura.

Arte Gótico y la utilización de la tabla

Pasando al arte gótico tardío la pintura se independizó de la arquitectura por medio de la utilización de la tabla; gracias a este soporte material, los grandes formatos de los frescos de templos y palacios, dieron paso a la movilidad de los cuadros y adornos del mundo burgués.¹⁵ El espectador se adentra a la pintura, se vuelve



fig. 10

uno con la obra, donde el espacio busca la profundidad y la realidad, se da a la figura la sensación de movimiento; en esta época, los temas se volvieron más variados y eran ordenados por el propio comprador de la obra; el uso de la tabla constituye el antecedente de la estampa.

La xilografía

Los hombres del Siglo de Oro desarrollaron, sin la ayuda de esclavos, las tecnologías agrícolas y mecánicas, y buscaron la solución a los problemas sociales, ya que posteriormente el gran aporte de la Edad Media fue la construcción de una cultura de técnicas y tecnologías cuya evolución requirió tiempo, porque su desarrollo necesitaba del pensamiento exacto y riguroso. Este proceso dio lugar a la aparición de nuevas técnicas para la ilustración; por ejemplo, las xilografías más primitivas que se conocen aparecieron a mediados del siglo XIV, se obtuvieron por algún método de frotación o bruñido del bloque de madera, estaban pin-

¹³ Hauser, *op. cit.*, p. 226

¹⁴ Weitzman, *op. cit.*, p. 66

¹⁵ Hauser, *op. cit.*, p. 339

tarrajeadas a menudo con un colorido tosco y descuidado. Algunas de las xilografías de hojas sueltas eran sencillos papeles dibujados para adherirlos en cajas u otros objetos decorativos; es el caso de los naipes que antes eran dibujados e iluminados a mano.

Aparecen con mayor frecuencia dibujos de temas religiosos destinados al pueblo; en ellos se representan símbolos de clase social, imágenes de algún santo concreto u objetos de culto religioso y, en menor grado, diseños para la elaboración de artesanías, hechos por grupos de orfebres y plateros.

Estos primeros diseños fueron las primeras imágenes exactamente repetibles que ofrecían ideas o información para una posterior aplicación, lo cual propició el aceleramiento en la divulgación de conocimientos. Los copistas e iluminadores fueron relegados cuando las nuevas técnicas aceleraron la producción de las obras, el grabado que ya existía antes de los primeros libros impresos, que encuentra en estas dos técnicas el aumento de ejemplares.¹⁶ La imagen que acompaña al texto permite que la idea expresada sea entendida por la clase popular, porque todavía en el último año del siglo XV sólo una minoría sabía leer. Unas de las estampas más populares fue la *Biblia pauperum* o *Biblia del pueblo*, (figura 11) edición Noerdlingen del año 1470, en la cual la ilustración ocupa una tercera parte del grabado en el área superior y dos columnas en la zona inferior.¹⁷

Al principio, al dibujo se le insertaba un pequeño texto, que después se realizaba en la misma madera; con estas técnica se reproducían pequeñas leyendas, aunque, con el paso del tiempo, la simple hoja se volvió insuficiente, por lo que se crearon pequeños libros xilográficos de temas religiosos, que eran distribuidos por los clérigos a precios bajos para las clases populares. Los temas del grabado, así como su finalidad y el grupo social a los que ha sido dirigido, siempre han estado íntimamente relacionados con el procedimiento usado para su fabricación. En Verona, en el año de 1472 se imprimió la primera edición de *El arte de la guerra de Valturius*, ilustrada con gran variedad de xilografías grandes y pequeñas que representaban el funcionamiento de la máquina. La



fig. 11

generalización de estos procedimientos para realizar imágenes repetibles impresas permitió la difusión de los conocimientos tecnológicos que fueron puestos al alcance de artesanos y orfebres que sólo requerían saber leer para comprenderlos; gracias a este procedimiento se pudo establecer una comunicación deliberada de ideas.

Unos años más tarde, en 1480, en Roma se publicó el llamado *Pseudo Apoleis*, un manuscrito de botánica del siglo IX, que fue el primer libro de botánica que se imprimió y también la primera reproducción impresa tanto del texto como de las ilustraciones de un volumen muy antiguo.¹⁸ En 1485 se publicó en Venecia una edición ilustrada de la *Sphaera mundi* de Sacrobosco, un libro de astronomía, entre cuyos diagramas figura el de un eclipse que está impreso en color blanco, rojo y amarillo, lo cual lo convierte en el

16 Febure - Jean, *op. cit.*, p. 91

17 McLuhan, *op. cit.*, p. 200

18 W. M.Jr., *op. cit.*, p. 48

primer caso en que se utilizaron tres colores en una imagen o diagrama totalmente impreso.

Alberto Durero

También en Alemania se ilustraban obras populares por medio de esta técnica, que progresivamente se perfecciona en toda clase de libros y retoma los estilos de algunos frescos. Uno de sus máximos exponentes fue Alberto Durero con aportaciones conceptuales, cromáticas y compositivas. Con una técnica magistral, elaboró grabados para ilustrar textos, por ejemplo, pasajes de la biblia como el grabado llamado *Visita de la virgen al templo*, (figura 12) de Marienleben del año de 1511, la ilustración presenta un alto



fig. 12

grado de elaboración y aparece sin texto alguno. Otro ejemplo del mismo Durero, son las xilografías que utilizó para ilustrar el poema satírico *Das Narrenschiff* (la *Stultifera Navis* o *Nave de los Locos*) de Sebastián Brant, impreso en Basilea por Johann Bergmann en 1494. (figura 13)



fig. 13

Técnica en el dibujo

Durante los siglos XV y XVI, la producción de libros se dirigía a un público extenso por el bajo costo de las xilografías, aunque a mediados del siglo XVI aparecieron los grabados al buril

sobre plancha de metal, cuyo costo era un poco mayor; en el siglo XVIII los grabados al aguafuerte fueron obras de lujo para un reducido grupo; caros de hacer y usar como ilustraciones de libros, salvo pocas excepciones y profusamente ilustrados, estaban destinados a los ricos y a las clases cultas tradicionales. Los primeros grabadores no empleaban ninguna técnica sistemática de sombreado, sólo utilizaban una serie de rayas y garabatos que eran trazados de cualquier manera, pues lo único que se exigía de esas líneas era que diesen un tono a los lugares en que aparecían; este recurso puede apreciarse en muchos de los llamados grabados de Niel, en los grabados a la fina maneras de la escuela florentina y algunas de las más primitivas de la escuela alemana. La razón es que el grabador era un artesano y orfebre, que no contaba con la capacidad técnica para elaborar el dibujo de la figura, por lo que con la incorporación de expertos dibujantes mejoró la representación de los grabados, con métodos habituales de trazado de líneas de pluma.

En el caso de los libros de botánica, el dibujo que se realizaba de la ilustración y no del objeto real llegaba a distorsionar a la primera representación, con el resultado de que la planta fuera muy diferente al dibujo hecho; este problema se puede ver en las xilografías de unas violetas del *Herbarium Vivae*, ediciones realizadas en Estrasburgo en 1530 (figura 14); para que la repre-

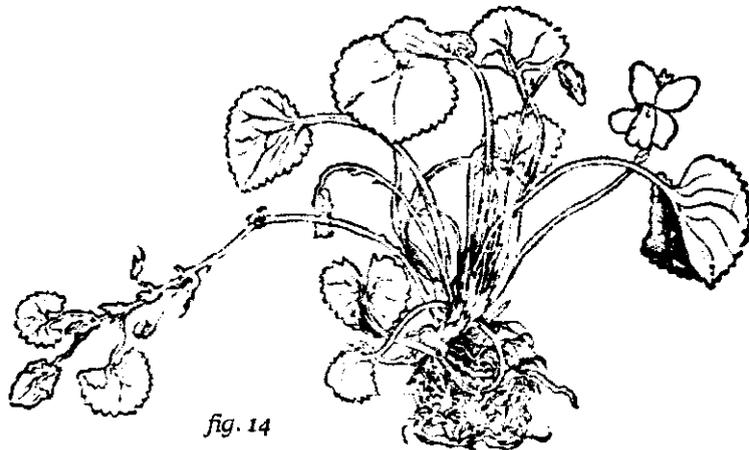


fig. 14

sentación no fuera diferente al objeto real, se necesitaba que el ilustrador copiara el dibujo de la planta real.

En 1504 Pelerin publicó en Toul Francia, su libro sobre *Perspectiva*, donde explica el método de tres puntos y sus ilustraciones son las primeras publicadas en un libro impreso; entre ellas es posible contemplar representaciones de espacios racionales, manifestaciones visuales que se sitúan entre dos extremos, algunas puramente esquemáticas y otras están destinadas a captar los rasgos de la personalidad.¹⁹ La más antigua descripción plenamente ilustrada de este arte u oficio es la *Teoría y práctica de la escritura de Fanti*, impresa en Venecia en el año 1514, que presenta una detallada descripción de las formas de las letras escritas y explica las maneras de trazarlas con la pluma.

Sintaxis de la imagen

El proceso de elaboración del dibujo dio lugar a que el grabador adoptara una estilización en su forma de estructurar el conjunto de líneas, por lo que la imagen terminaba representada en un sistema de líneas que creaban una sintaxis de la imagen.²⁰ Asimismo, la realización de copias de copias hizo necesario la conservación del estilo empleado, sin que se pudiera modificar la construcción de la imagen; de este modo, el dibujo terminó regido por una sintaxis de líneas que hizo desaparecer el grabado original, la representación gráfica de primera mano de algún objeto. En 1542, Fuchs publicó en Basilea el *Herbario*, en el cual las xilografías no representaban ya ejemplares concretos de plantas sino representaciones cuidadosamente esquemáticas de lo que se consideraban formas genéricas; constituye la participación del artista y el xilógrafo en la ilustración concertada de un libro informativo. La xilografía alcanzó su límite de minuciosidad de ejecución alrededor

¹⁹ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 88

²⁰ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 89

de 1550, el cual no se podía superar hasta que no hubiera cambios en las técnicas de fabricación del papel y el entintado de los tacos de madera.²¹

La producción de libros ilustrados con grabados en buril y aguafuerte se inició poco a poco en el siglo XV y, hasta mediados del siglo XVI, el empleo de estas técnicas fue lenta y regular; un ejemplo es el poema *The echoing green* de la obra *Songs of innocence* de William Blake de 1789, (figura 15) que se imprimió con



fig. 15

planchas de cobre grabadas al aguafuerte en relieve; estos procesos no sufrían las limitaciones impuestas por la calidad del papel y el método de entintado.

Italianos y Alemanes

Ya en la primera década del siglo XVII, la xilografía ilustrativa había sido eliminada de casi todos los libros. Los italianos recrearon con esta técnica los perfiles que elaboraban por su método rápido de sombreado, en el cual se intensificaba la sensación de tridimensionalidad; por su parte, los alemanes sombreaban con líneas que seguían los contornos de la figura, aunque lograrlo requería mucho tiempo; para dar nitidez mecánica a sus sombreados, comenzaron a incorporar nítidos y pulcros sistemas de líneas que se manifestaban en diferente direcciones, produciendo un juego de texturas que daban gran belleza a los grabados.²² En los dibujos de Rafael los perfiles se interrumpían y no delimitaban un sistema cerrado de sombreado sino que transmitían una pasmosa sensación de tridimensionalidad.

Para los italianos, los espacios entre objetos resultaban tan importantes como los objetos mismos, pues en realidad forman parte de ellos, posiblemente su parte más importante. Por su parte, Durero y los alemanes estaban desprovistos de este sentido de volumen. Un orfebre primitivo llamado Marco Antonio, se dirigió a Venecia para realizar copias de los grabados de Durero, tomó elementos de dos de sus sistemas lineales, el de sus xilografías y el de sus grabados en buril e ideó una especie de sombreado que representaba las protuberancias y las presiones provocadas en la superficie por lo que está debajo de ella; lo redujo a un rudimentario sistema gramatical que se convertiría en una sintaxis lineal plenamente articulada que serviría al desprovisto dibujante con técnica limitada en la representación del objeto.²³

En el siglo XVII el aguafuerte era el procedimiento más rápido que existía entonces para producir estampas; la rapidez fue su principal virtud para la gente del oficio. El trabajo también se

21 W. M.Jr., *op. cit.*, p. 77

22 W. M.Jr., *op. cit.*, p. 100

23 W. M.Jr., *op. cit.*, p. 101

fig. 16



dividió pues las funciones que antes realizaba un solo hombre eran asumidas por varios: el pintor pintaba, el dibujante que trabajaba para el grabador, copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, por ejemplo una vista de Roma para vender a los turistas, a continuación el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes y los imprimía en papel.

Rubens, Callot, Bosse, Seghers y Rembrandt.

En la obra llamada *Santa Catalina* del artista flamenco Rubens, (figura 16) él participa en todo el proceso de elaboración, vigilaba de cerca a sus grabadores, intervenía con sugerencias para corregir, ajustar o modificar la plancha. Salvo el grabador, que tenía un dibujo a pluma, obra de arte original, el grabador con su capacidad manual modificaba el dibujo original, o la copia del objeto real.

Una serie de artistas como Rubens, Callot, Bosse, Seghers y Rembrandt a mediados del siglo XVII hicieron o publicaron estampas y ejercieron una gran influencia sobre el tipo de obras que se realizarían en un largo periodo posterior. Rubens organizó un grupo de trabajo para traducir sus pinturas de cuadros y bocetos a blanco y negro, creando su personal esquema lineal; también realizaron incisiones en el cobre lo que hizo posible la producción de grandes

ediciones sin desgaste. Callot era un aguafortista profesional, la técnica de hinchar líneas que comenzó en la segunda mitad del siglo XVI. El ideal de Bosse se basaba en la estructura lineal pulcra, regular y sistematizada; la técnica sistematizada consistía en trabajar la plancha de manera que se pudiera obtener una gran tirada antes de que apareciese cualquier deterioro material. Por otra parte, los grabados de Seghers son extraordinariamente raros, pues realizó numerosas planchas experimentales las cuales se estampaban con tinta de color sobre hojas de papel coloreado; fue autor de muchos paisajes que ejercieron influencia sobre Rembrandt. Las planchas más perfectas que son modelos existentes del retrato al aguafuerte las produjo Van Dyck. También Rembrandt realizó grabados al aguafuerte y pinturas donde se esforzó siempre por conseguir una gran expresividad; manejaba la experimentación libre en la cual utilizó sus planchas al aguafuerte, el buril, la punta seca y el denominado grabado en azufre.²⁴

En el grabado llamado *Fausto* de 1657, (figura 17) Rembrandt no utilizó ningún esquema estandarizado para el trazado de líneas, sus sombreados estaban destinados a crear un efecto de luz y sombras; además con el manejo del blanco y el negro logró construir una atmósfera mágica que envolvería al personaje.

El pintor y grabador español Francisco Goya escribió e ilustró la obra *Los caprichos* en 1797, que por su temática alucinante dió qué pensar a la Inquisición; un ejemplo es la ilustración *El sueño de la razón produce monstruos*, (figura 18) donde texto e imagen se conjuntan en una sola obra.

Los primeros intentos por obtener imágenes con tintas planas o medias tintas se dieron a comienzos del siglo XVI, aunque fueron esporádicos hasta mediados del XVII, cuando aparecieron los primeros grabados a la manera negra en Inglaterra, con el procedimiento normal de reproducir retratos o temas inventados.²⁵

²⁴ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 112

²⁵ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 128



fig. 17

Grabadores en Holanda, Inglaterra y Francia

En el siglo XVII en Holanda y en el XVIII en Inglaterra tuvieron lugar algunos experimentos técnicos, que buscaban un método de producción de clichés en relieve que permitiera imprimir grabados de tonalidad, detalles adecuados y producir grandes tiradas. Por otro lado, en Inglaterra, las técnicas de relieve se mantuvieron en talleres especializados en tarjetas comerciales, escudos de armas y emblemas. Thomas Bewick, quien trabajó en uno



fig. 18

de estos talleres, descubrió que el buril de grabador podía usarse sobre un taco de madera cuya superficie fuese perpendicular a las fibras (madera de testa), en lugar de madera de hilo.²⁶ También se elaboraron estampas a partir de grabados de línea sobre madera con efectos finos, lo que permitió la producción de tintas planas, de líneas negras sobre fondo blanco, o viceversa, de color y con ediciones voluminosas; en donde Bewick realizó las ilustraciones de la obra llamada *The fables of Aesop and others* de 1818, (figura 19) se puede observar el dominio del dibujo para dar forma a las escenas.

La influencia de estos grandes artistas alcanzó a

²⁶ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 127



A Huntsman and Hounds

FIG. 1 Transfer engraving by Bewick. See in *Illustrations of the Engraving of William Sawrey's 'The Chase' 1796*. All the other illustrations in the book had been designed by John Bewick shortly before he died. (See *Prints & Engraving*).

fig. 19

grabadores de diferentes países: Mellan, grabador francés del siglo XVII, utilizó un sistema de sombreado basándose en líneas paralelas con escaso y a veces nulo rayado transversal, mientras que Nante Vil, virtuoso del buril compatriota y contemporáneo del anterior. De la misma nacionalidad, pero del siglo XVIII Grandville, cuya magistral obra escrita e ilustrada por él mismo llamada *Otro mundo* de 1844, (figura 20) constituye una síntesis perfecta de texto e ilustración. El deseo de aproximarse a la escénica de los dibujos originales produjo varias innovaciones técnicas: la moda francesa del dibujo enmarcado, que llegó con el estilo regencia de decoración interior; se imitó la aguainta para desarrollar la aguada; se introdujeron las ruletas del grabador para trazar líneas rugosas como las de la tiza; se empleó el puntillado para imitar al dibujo coloreado a la aguada y se inventó el barniz blanco con el fin de emular la calidad y la textura de los dibujos a lápiz.²⁷

Otro gran ilustrador francés del siglo XVIII fue Gustave Doré quien realizó ilustraciones para textos literarios como el *Quijote*, la *Divina Comedia*, el *Paraíso perdido* y la *Biblia*; en sus dibujos se puede observar el dominio de las formas y su capacidad para la fantasía paisajística, como la que llevo a cabo en el *Quijote*, (figura 21) en 1863, donde trabaja de manera minuciosa el espacio

losidades, que se sentiría muy contrariada si supiera lo que va a ocurrir. Incluso sería capaz de precipitarse sobre la tierra desde



fig. 20

naturalista del dibujo que será de gran tamaño con un texto pequeño. En el siglo XVIII, Bewick realizó buenas estampas a partir de sus maderas y la utilización de pequeñas hojas de un papel amarillento, delgado y muy satinado, que en aquel tiempo utilizaban los chinos para envolver sus cargas de té. El grabado en madera, como la impresión de tipos, no llegó a la mayoría de edad hasta liberarse de los altos de costos y convertirse en un procedimiento relativamente barato y común.

En Francia surgió la moda del retrato en miniatura, finamente trabajado unas veces al buril y otras mezclando las numerosas técnicas. En 1843 se publicó la obra *Viaje adonde se os*

²⁷ W. M. Jr., op. cit., p. 129



fig. 21

antoje, (figura 22) de A. e Masset y P. J. Stahl con ilustraciones de Tony Jhannot en la cual consiguió que el grabado se sumara al texto de una manera íntima.

La litografía

En el siglo XIX, Aloy Senefelder descubrió un procedimiento gráfico totalmente nuevo, la litografía, en la cual la única persona que necesitaba un adiestramiento técnico era el impresor, con la habilidad de un buen dibujante, sobre la piedra o sobre el papel, uti-



fig. 22

lizando lápiz, pluma, pastel o pincel con la única condición de emplear pigmentos grasos.²⁸ La litografía liberó al artista o dibujante de las redes de racionalidad de interpretación del grabador, de modo que el público pudo ponerse en contacto directo con las manifestaciones gráficas. En el siglo XIX, la imagen impresa llegó a su óptimo desarrollo con el descubrimiento de nuevos procedimientos y el seguimiento de las antiguas técnicas; durante su primera mitad, el uso de la técnica del aguafuerte y la combinación de aguafuerte y grabado al buril demostró un gran nivel de seguridad técnica y pericia. Los dos progresos más interesantes de esta época tuvieron

²⁸ W. M. Jr., *op. cit.*, p. 130

lugar en el grabado en madera y la litografía. Desde finales del siglo XVIII se produjeron varias innovaciones: Blake realizó aguafuertes en relieve y, a comienzos del XIX, Stanhope, Clymer, Koenig y otros introdujeron nuevas clases de prensas para tipos cuya potencia sobrepasaba a todas las conocidas.

El gran público se interesaba mucho por la información gráfica a bajo precio, por lo que la aparición, en 1832, del *Penny Magazine*, semanario fundado por Charles Knight en Inglaterra, fue un gran éxito pues la mayoría de sus lectores se interesaban por las imágenes y los dibujos.

De 1825 a 1901, la litografía congregó en París a numerosos artistas; ahí Goya demostró que la litografía estaba hecha para la mano del pintor habituado a dibujar con el pincel y no sólo para la del artesano grabador.²⁹ La litografía lograba que el dibujo del artista y el impreso fueran idénticos, no se necesitaba que retocaran el dibujo y, menos aún, había que copiarlo, utilizando otro medio expresivo que podía manejar cualquier esquema lineal o no emplear ninguno, podían utilizar toda la gama de tonos entre negro y blanco. El desarrollo final de la litografía se dio en la última década del siglo XIX, cuando fue usado durante un breve periodo para producir carteles publicitarios, algunos de gran formato como los realizados por el artista Toulouse-Lautrec, y también para ilustraciones de libros como las de este artista en la obra llamada *La Vache Enragée*. (figura 23)



fig. 23

²⁹ W. M. Jr., *op. cit.*, p. 156

Características

El papiro y el códice

La representación de la imagen ilustrativa de cualquier texto, como la misma escritura, para poder ser expresada necesita de un medio, entendiéndolos como extensiones de alguna facultad humana, como la rueda que se convirtió en una extensión de nuestros pies.³⁰ Con la utilización de diferentes soportes y finalmente el papel como la superficie en que se plasmaría el pensamiento del hombre, el libro se convirtió en una extensión de nuestros ojos, que transformo a todas las partes implicadas en este proceso. Los materiales naturales, como el papiro, planta con la que se elaboraba el soporte ligero, de fácil maleabilidad y que permitía su manejo en forma de rollos, de modo que el manuscrito se leía abriendo los dos extremos, con lo que se podía ver la columna del texto y se tenía que mantener esa abertura cuando se desenrollaba un extremo y enrollaba el otro; sin embargo, este material tenía una corta duración, por lo general de doscientos años, aunque hay ejemplos que superan estos datos.

El mejoramiento en los procesos de elaboración de las pieles proporcionó otro material para escribir, el pergamino, que tenía nuevas posibilidades de uso, al ser más resistente, duradero y permitir la aplicación de diferentes técnicas de pintura. Su misma constitución de tamaño y poca ductibilidad no permitía que fuera enrollado como el papiro, y por lo que el pergamino se manejaba en forma de códice.

De manera progresiva los textos se fueron transcribiendo de rollos de papiro a códices de pergamino. Existe una miniatura bizantina del siglo X, (figura 24) basada en un modelo del siglo VI, la cual presenta a un evangelista transcribiendo un rollo de papiro al nuevo material, elaborado por páginas de texto de igual formato;³¹ el nuevo material se hojeaba no se desenrollaba y el del papiro poco a poco será sustituido por el pergamino. Este cambio de material y, en consecuencia de formato en el manuscrito, lleva con-



fig. 24

siglo una nueva distribución de la ilustración y del texto en la página, lo mismo que una nueva forma de escribir, de plasmar su pensamiento, de crear la imagen; en general, el cambio de medio significó una transformación total en su percepción.

En los rollos de papiro, el texto era elaborado en columnas de extensión grande y de renglones cortos, donde las ilustraciones

³¹ Otto Pächt, *La miniatura medieval*, p. 13
³⁰ McLuhan, *op. cit.*, p. 9

se intercalaban en el texto con el espacio adecuado para su representación. Esta tira de papiro continua y larga cambia a una secuencia de hojas de un mismo tamaño y separadas entre sí, como lo muestra la *figura 25* que es un *Manual de astronomía*, en

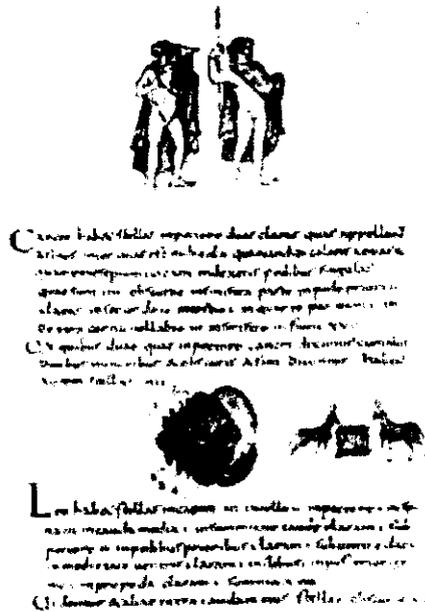


fig. 25

donde el escrito en algunos casos se organiza en renglones largos y la ilustración cuenta con mucho espacio para su ejecución.

Materiales

El ser humano ha utilizado diversos materiales como soporte de sus representaciones visuales, como los denominados *medios de punta* que son el carbón, la tiza, el pastel, el crayon, la acuarela, la punta metálica y los lápices que se empleaban de manera combinada o sola. Algunos de estos medios tienen carac-

terísticas comunes como la capacidad de cubrir grandes zonas y, con un difuminado posterior, lograr una gama de grises.³² El carbón que se utilizó en las cuevas prehistóricas, obtenido de palos quemados o tizones del fuego doméstico, en combinación con una mezcla de pigmentos naturales, producía líneas anchas con zonas de tono; este medio ha sido muy utilizado a lo largo de la historia, tanto en la realización de bocetos como en estudios completos. En el antiguo Egipto se utilizó la pintura a la encáustica que es la técnica que requiere cera caliente y que se empleaba con un tipo de acuarela, el cual se elaboraba mezclando pigmentos en polvo con goma arábiga o tragacanto.

Tipografía decorativa

En el arte de la miniatura cultivado en Bizancio, en el que la narración de las imágenes constituye un factor principal, se maneja una tipografía decorativa en la letra inicial es una mayúscula de grande dimensiones que hacían más legible el comienzo del párrafo,³³ pues en ese tiempo la escritura era de párrafos continuos y no se empleaban los signos de puntuación. También era ornamentada con diversidad de motivos, como de animales y durante su evolución ha manejado diversos conceptos y composiciones. Por otra parte, la figura humana se representaba de forma desproporcionada y se logran avances tanto en la perspectiva como en el manejo paisajista.³⁴

Estas miniaturas se distinguen por el uso de pocos colores, por ejemplo: uno de base, en algunos casos domina el rojo óxido de plomo, y dos complementarios, el amarillo de oro y el verde de acetato de cobre. Este arte estuvo resguardado por la clase gobernante con un fin netamente religioso y está representado con la obra de grandes artistas; el texto bíblico más que un objeto formal,

³² Dalley Terence, *Guía completa de ilustración y diseño*, p. 52

³³ Pächt, *op. cit.*, p. 45

³⁴ José Manuel Lozano Fuentes, *Historia del Arte*, p. 231

representaba un símbolo con el cual el hombre buscaba la salvación.

El temple

La mayoría de las técnicas ilustrativas utilizaban el temple, hasta finales de la Edad Media, que fue la técnica más usada en los manuscritos románicos, por ejemplo es el *Libro de las horas*, (figura 26)³⁵ manuscrito francés elaborado al temple de clara de huevo,

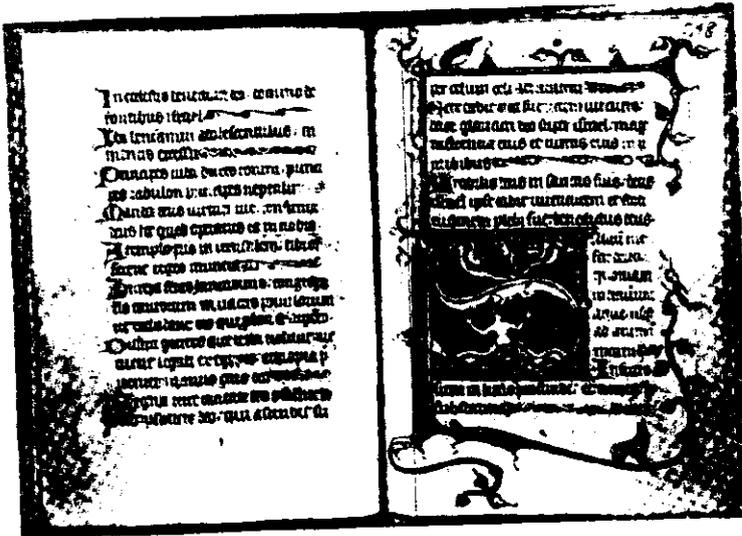


fig. 26

en el cual se establecían reglas y horarios para el rezo de oraciones a lo largo del día, para poder llevar de esta forma el tiempo.

Estos textos eran trabajados en grupo en estrecha colaboración: el escribano, el artista que dibujaba las ilustraciones y otro que se encargaba de los márgenes. El elemento principal del trabajo al temple era la clara de huevo, manejada sobre papel avitelado o pergamino. Por otra parte, la clase social que adquiría estos libros poseía un gran poder económico, los libros incluían retratos de la familia e imágenes de sus riquezas.

La pluma

En los monasterios medievales se inició y alcanzó su auge el uso de la pluma, con una organización eficiente del trabajo, la obra se ejecutaba de manera lenta y perfecta; los monjes convertían en magistral iluminación la caligrafía y los dibujos a pluma de los manuscritos. La base en la que se trabajaba el dibujo frecuentemente era piel preparada de oveja, cabra y ternera; por otra parte, la tinta se obtenía de la mezcla de sales de hierro y agallas de roble o también de una suspensión de carbono negro de humo en goma y agua; las plumas para dibujar eran de ganso, pavo y cisne.

La gran mayoría de las técnicas de pluma proviene de dos elementos básicos: la línea y el punto; con éstas se construyen texturas para darle volumen a la figura y al sombreado en diversas zonas.³⁶ Los monjes medievales establecieron los principios básicos del manejo de la pluma y desarrollaron las técnicas que emplearían los dibujantes posteriores. También marcaron su influencia sobre los pintores del arte gótico; en el siglo XIII se comienzan a realizar libros ilustrados en universidades como la de París, que publicó obras como la biblia de San Luis, en las que se representa la descripción de un suceso en forma naturalista preocupándose por el manejo de la luz y el color.

El óleo

En otro tiempo los hermanos Van Eyck, artistas flamencos, perfeccionaron la técnica del óleo, al reducir el tiempo de secado en su aplicación a la pintura; esta técnica se basa en la mezcla de aceites vegetales como el de nueces, adormideras y linaza, con resinas desencantes y sustancias colorantes.³⁷ La gran mayoría de

³⁵ Dalley, *op. cit.*, p. 52

³⁶ Dalley, *op. cit.*, p. 34

³⁷ Lozano, *op. cit.*, p. 301

los libros de miniatura eran obras de tema religioso, que se realizaron cuidando el mínimo detalle en las formas de la naturaleza y en el paisaje; el artista destina la misma importancia a todos los elementos de la obra, en la cual se aplicaba una vasta gama de colores. De igual forma los artistas flamencos fueron maestros en la técnica del grabado y por otra parte, es importante señalar el desarrollo económico que tuvo esta sociedad debido al crecimiento de su industria textil. Durante el renacimiento, la independencia de los artistas se manifestó en un gran interés por la experimentación y creación de técnicas como el crayón, la acuarela y el manejo de color blanco para enfatizar los toques de luz blanca.

La mezcla de los elementos técnicos dio lugar a nuevos métodos que servían para realizar obras con una gran variedad de temas como se puede ver en los *Estudios anatómicos* de Leonardo de Vinci, (figura 27) donde se aprecian las finas texturas que se obtienen con tinta y pluma, técnica preferida para abordar en algunas ocasiones los temas científicos en los que no se buscaba la expresividad de la obra; de este modo, la realización de un tema influye sobre la elección de la técnica en la elaboración de la ilustración.

Pintura de caballete

Por otra parte, un rasgo común entre la pintura de caballete y la pintura en miniatura es la gran importancia de la figura humana dentro de la obra, que se caracteriza por la búsqueda exacta de las proporciones humanas en movimiento, su relación armónica con el espacio y el mejoramiento de la perspectiva. El gran crecimiento económico de la clase media rica del norte de Europa originó un gran espíritu de confianza en artistas como Van Dyck, maestro de la pluma.

Durante el renacimiento, en Alemania se desarrolló en gran medida la técnica del grabado, que a su vez influyó en la realización del carácter lineal de la pintura en la que tenía más importancia el dibujo que el color. Las nuevas ideas de libertad religiosas expre-

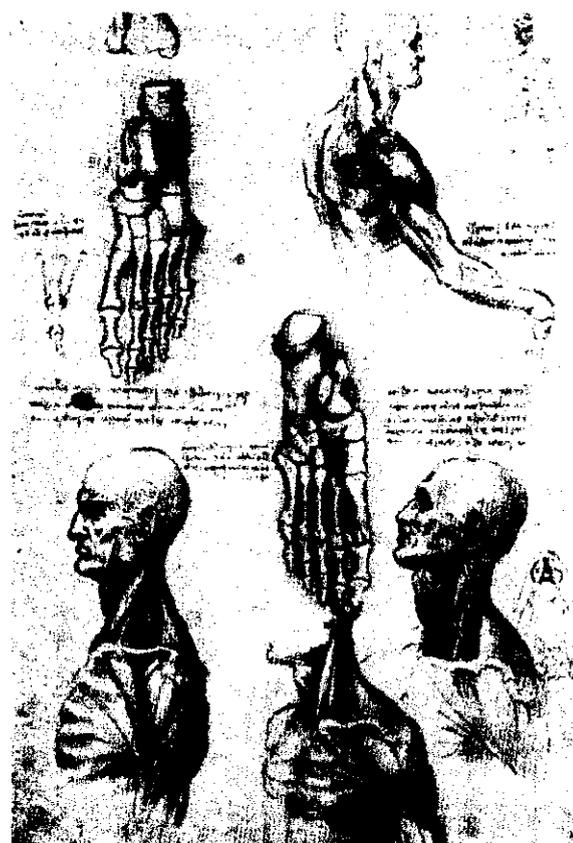


fig. 27

sadas por Martín Lutero dieron lugar a un cambio en la conceptualización de la obra, por ejemplo, las xilografías realizadas por Durero en 1498 llamadas el *Apocalipsis* de Durero.

Arte barroco

En otra época el arte barroco conjunta el misticismo de la vida corriente en la tierra con el mundo celestial del dios supremo; en estas obras no se buscará el dibujo perfecto, sino la fuerza y el

vigor con la expresividad del color y la luz. Los rasgos del barroco se manifestaron en los dibujos de Bernini y Salvador Rosa, por ejemplo, en la obra de este último llamada *Resurrección*, (figura 28)



fig. 28

que es casi impresionista, está dotada de energía y poder, las figuras y las banderas caracterizan las líneas libres que expresan un mensaje de triunfo y esperanza al igual que la naturaleza extravagante del arte barroco.³⁸ También se le da importancia a la perspectiva aérea con el manejo de los escorzos y los artistas dan a la ilustración un manejo delicado en las formas de los dibujos a tiza y buscan una expresión de agresividad. William Blake realizaba el texto y el dibujo en relieve en forma conjunta los cuales se imprimían a color y después se aplicaban tintes. En el siglo XVII el arte barroco holandés se caracterizó por surgir en una sociedad de vida sencilla y, hasta cierto punto, rústica, la cual concedía gran valor a la unión familiar, factor importante en el manejo social de la clase gobernante; esta nación gozaba de un gran desarrollo en su

economía marítima, con un alto grado de individualismo y es representada por artistas como Rembrandt.

Romanticismo

Con la Revolución Francesa y, posteriormente el imperio de Napoleón, se produjeron nuevos descubrimientos técnicos; como ya se mencionó, a mediados del siglo XVI, el grabado en madera y cobre eran las técnicas más empleadas, mientras que en el estilo barroco la técnica del óleo era altamente requerida para las ilustraciones de los libros y se daba mucha importancia a la decoración de la primera página. También la Revolución Francesa, dió origen a grandes transformaciones mundiales, con los recientes avances tecnológicos, hizo que diera lugar a una nueva forma de percepción en el entendimiento y la creación de las obras artísticas; de este modo surgió el romanticismo como fuente de realización de la clase media. Esta corriente buscaba revivir el pasado de los ideales del arte, en especial los de la Edad Media, en la imaginación y el gusto por lo exótico, donde a la vez se rompían las reglas pero se manejaban las formas bellas, con fuerza imaginativa envuelta en un fondo que reflejaba los más profundos sentimientos.³⁹

Por otra parte, los artistas románticos mantuvieron profundos vínculos con dos manifestaciones artísticas: la literatura y la música; incluso, los artistas participaban en varias facetas estéticas, por ejemplo, el francés Grandville que escribió e ilustró su obra llamada *Otro mundo* de 1844, (figura 29) con ilustraciones en las que se representa la figura humana como una caricatura satírica y grotesca, con proporciones exageradas.

En el siglo XIX, el artista francés Toulouse-Lautrec logró, con el manejo de una nueva técnica, un alto grado de expresividad empleando el color y las luces, basando sus preceptos en un estricto

³⁸ Dalley, *op. cit.*, p. 36

³⁹ Lozano, *op. cit.*, p. 491

En el momento de la ilustración, el artista se representa a sí mismo como un espectador del mundo que lo rodea. Se representa a sí mismo como un espectador del mundo que lo rodea. Se representa a sí mismo como un espectador del mundo que lo rodea.

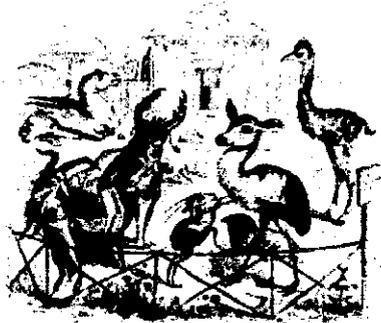


fig. 29

to apego científico. Trabajó como ilustrador en diversos sitios como el periódico *El Figaro* y varias revistas; en sus ilustraciones manifestó gran interés por dar sensación de movimiento a las figuras de sus dibujos.

Métodos en la ilustración de textos

Ahora por otra parte, en cuanto a la interpretación de la obra literaria, en las ilustraciones en los primeros tiempos el hombre representaba lo que observaba de su entorno cotidiano, y paulatinamente introdujo lo que la imaginación le motiva, por ejemplo, de los mitos de sus dioses y héroes que después pasarón a la mitología que cantaban los poemas épicos. Con el paso del tiempo, el arte arcaico se basará en un principio fundamental que es la narración progresiva, en la cual se buscaba que las imágenes ilustraran fragmentos de la historia. Los artistas que interpretaron con imágenes los poemas de la *Ilíada* y la *Odisea* ilustraron las escenas más emotivas y dramáticas de estos poemas épicos,⁴⁰ por

ejemplo, la copa de figuras negras de Esparta del siglo VI a. C., (figura 30) ilustra el de la *Odisea* fragmento referente a la aventura



fig. 30

de Ulises con los Cíclopes, en esta representación, manejada como una sola escena, coexisten tres momentos de la historia, en ninguno de los cuales se repiten los personajes y se rompe con la unidad de tiempo; a esta forma de representar la escena se le llama método *simultáneo*.

Al transcurrir el tiempo, surge un nuevo método llamado *monoescénico*, el cual expresa un contenido literario en imágenes, donde se fusiona su unidad de tiempo y espacio; de este modo, se

⁴⁰ Weitzman, *op. cit.*, p. 66

representa sólo una acción en cada imagen y todas las caracterizaciones de los personajes son en gran medida de lo que buscan expresar en ese momento concreto. Un ejemplo de este método es la escena de la Odisea Skyphos de mediados del siglo V a. C., (figura 31) que representa la muerte de los pretendientes de



fig. 31

Penélope por parte de Ulises, en el canto XIII; en ella se observa a uno de los pretendientes herido, mientras el otro se protege del próximo tiro. Estos personajes ilustran un momento particular de la lucha y en el no existe otra acción que interfiera en la unidad de tiempo-espacio de la escena.⁴¹ Un detalle importante de esta misma figura es la presencia de dos mujeres que expresan un sentimiento de horror; ellas no se mencionan en el poema por lo que se pueden considerar complementarias del núcleo de la escena con el objetivo de enfatizar la acción; por lo tanto, el pintor puede incluir figuras en la escena para darle más fuerza a la acción, sin transgredir la unidad de tiempo-espacio, método que predominó en los siglos V y IV a. C.

Por otro lado, el método llamado *cíclico* que se cultivó durante el periodo helenístico, consiste en series de escenas consecutivas, cada una de las cuales cuenta con acciones independientes, en las que se repiten los personajes y se respeta la unidad tiempo-espacio; un ejemplo es el vaso megarico de Berlín, (figura 32) en el que se ilustran tres escenas del canto XXII de la Odisea, las cuales se leen como la escritura fonética, de izquierda a derecha. El pintor enfrenta todo incidente del poema y lo interpreta

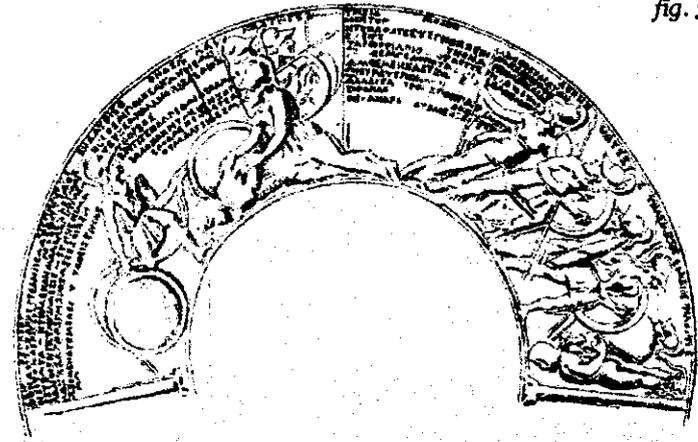


fig. 32

en imágenes que dependen fielmente del texto y por esta razón crece el número de las escenas; se puede decir que estos tres métodos son las tres formas más generales de representar obras literarias.

Por otra parte, las ilustraciones de textos científicos manejaban una relación estrecha con lo escrito; a diferencia de lo literario, cada ilustración estaba colocada con su texto específico y, al separarse texto e imagen acabaron siendo incomprensible.⁴² Por este motivo la colocación de la imagen en el texto cobró gran importancia. Por último en la ilustración de textos, la selección y el enfoque con que se aborde un tema para su ilustración, se determinarán el material, la técnica y el estilo a emplear, ya que cada tema marca sus características propias en función de lo que se busque comunicar.

41 Weitzman, *op. cit.*, p. 21

42 Weitzman, *op. cit.*, p. 44

Análisis

Como se puede apreciar a través de la historia, la comunicación humana ha utilizado múltiples medios pertenecientes a su entorno en un proceso de transformaciones recíprocas, pues el medio transforma al que lo utiliza, a quien lo recibe y al mismo contenido; de este modo, el hombre paulatinamente ha modificado sus sentidos. Cada forma nueva de forjar las herramientas, ha llevado al ser humano a un manejo preciso de materiales con mejores cualidades de durabilidad, adaptabilidad y maleabilidad, los cuales servirían como soporte para comunicar su pensamiento, por esto, cualquier transformación del medio empleado da lugar a una reacción en cadena en todos los participantes del proceso.⁴³

Poco a poco el hombre descubrió que podía manipular ciertos materiales naturales; la detenida observación de la huella que dejaba su paso tras de sí o las que producían los animales de presa que serían su alimento, entre otros factores, fue haciendo de la imagen un instrumento para su entendimiento del mundo. La creación de la imagen esta íntimamente ligada a las creencias y pensamientos de cada grupo o comunidad humana. En varias culturas la imagen ha servido para la representación de lo no visto, de la ausencia total, de la muerte; en la imagen se busca afanosamente la esencia vital del ser que ha fallecido. Por otra parte, la utilización cotidiana de la imagen en todas las labores, la llevó a su designación de atributos y valores que terminaron en símbolos, las cuales se multiplicaron y la imagen se transformó en escritura y por esta razón la imagen y el texto siempre han estado ligados.

El hombre aprende y se transforma con la utilización de nuevos medios, por ejemplo, con el manejo del libro en algunos casos se coarta la conversación, se interrumpe la transmisión oral de hechos que pasaban de generación en generación por este medio, por otra parte, aumenta la indagación y la reflexión,⁴⁴ porque el libro transformó el sentido de la vista entre otros y llevó al lector a mantenerse en algunos casos de una forma pasiva.

La ilustración de textos ha conferido mayor rapidez y efica-

cia a la comunicación del escritor con sus lectores y para las personas con poca instrucción estas imágenes tienden ayudar a la comprensión de lo escrito.

Desde las primeras creaciones de la imagen, ésta ha llevado una carga de contenido que ha generado en el hombre una acción y también una reacción, ya sea que el observador de la imagen se sienta tranquilizado, motivado, excitado o perturbado entre muchas otras conductas.⁴⁵ Se puede decir que la imagen provoca en los seres humanos la adopción de cierta conducta, que se manifiesta en algún aspecto de su vida. Por ejemplo, la conducta que toman los mexicanos al observar la imagen de la Virgen de Guadalupe; por otro lado, el resultado de este fenómeno no se ve afectado por el material o la técnica en que fuera realizada la imagen.

Pasando a otra cuestión la elaboración de la ilustración estaba subordinada al tema, pues la ilustración de un tema religioso debe ser distinta a la de uno científico, o la de un asunto literario a uno de astronomía, es decir cuando se maneja cierto tema con el se escoge la técnica y el estilo. La elección de la técnica y el estilo depende también de la fase histórica a la que pertenezca el artista, pues en cada época han predominado diferentes estilos y técnicas; de acuerdo con lo anterior, imágenes religiosas de la Edad Media son muy distintas a las que corresponden al renacimiento.

En el caso de los temas religiosos, la conjunción de texto e ilustraciones alcanza, con la *Biblia*, gran valor simbólico de representatividad para el ser humano, pues después de la cruz tiene un altísimo grado de importancia, ya que en esta obra las creencias de los fieles encuentran la esperanza de salvación del alma, lo cual se manifiesta en la toma de ciertas conductas en mezcla de devoción y fe.

Como es de suponer, las corrientes reinantes de cada

43 McLuhan, *op. cit.*, p. 122

44 McLuhan, *op. cit.*, p. 245

45 Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 15

época en pintura, escultura y arquitectura influyeron tanto en la manera de elaborar la ilustración como en la forma en que se conjuntaba con el texto, pero también en algún tiempo la ilustración influyó en el modo de dibujar las figuras en la pintura de los frescos o en las formas de los vitrales.

La utilización de la ilustración en el texto ha servido en la propagación del conocimiento, ha contribuido a la comprensión y aplicación de los nuevos conocimientos, lo mismo que al descubrimiento de novedosas tecnologías. La gran distribución del libro ilustrado ha propiciado la expansión de las ciencias descriptivas a nuevos territorios de investigación.⁴⁶

Como se ha dicho, en los apartados anteriores, en los tratados científicos de la antigüedad, la ilustración era parte fundamental de los escritos, su colocación era primordial para el entendimiento de estos textos, el dibujo en las ilustraciones en algunas ocasiones como el de las ilustraciones de obras literarias buscaban detallar exactamente el paisaje, el artista intentaba reproducir lo más fielmente posible las plantas y árboles, en sí toda la naturaleza, por otra parte un elemento principal en estas obras es su carácter narrativo, es muy importante en estos temas respetando ciertas reglas de unidad de tiempo y espacio de la obra literaria a la que se refieren.

También en la ilustración de obras literarias en la cual el escritor crea seres fantásticos, en los cuales el ilustrador pudo expresar su imaginación para darles vida ha estos personajes, en la elaboración de estas ilustraciones, dio paso a la creación de las figuras caricaturizadas en donde en la gran mayoría de las veces son personajes humanos, serán caricaturizados en un sin fin de formas. La creación de las ilustraciones de libros llevará de la mano al observador a buscar su interpretación en donde la mirada del observador cambiará a través del tiempo;⁴⁷ ya que el impacto que puede producir la imagen, esta sujeta al paso del tiempo de su realización. El ilustrador al elaborar su imagen, se comienza a integrar más al texto, se involucró más con lo escrito.

46 Debray, *op. cit.*, p. 196

47 Debray, *op. cit.*, p. 151

Ilustración fotográfica

Antecedentes

Fenómenos ópticos y químicos

El avance progresivo de las tecnologías mencionadas en el apartado anterior dio lugar a un alto grado de individualismo y de experimentación en el ser humano; tal estado propició la observación de dos tipos de fenómenos naturales en las que se basó la invención de la técnica fotográfica: los fenómenos ópticos y los químicos.⁴⁸ Ya en el tiempo de Alberto Durero se mencionaba la existencia de diversas máquinas para dibujar y retratar, las cuales incluso fueron usadas por los grandes maestros Leonardo de Vinci y Miguel Angel, quienes no dudaron en emplearlas para facilitar el trazo de las figuras. Mucho tiempo después, en 1568, Daniel Barboro afirmaba en su *Tratado sobre perspectiva*, la posibilidad de conseguir imágenes más nítidas, mediante la utilización de un lente insertado en la rendija de la ventana.

Otras investigaciones llevaron al químico alemán Schulze, en 1727, a experimentar con la mezcla de diversas sustancias líquidas encerradas en una botella que, al ser expuestas al sol, producían un color púrpura, pero no cambiaba en caso contrario; Schulze también descubre las propiedades de ennegrecer mediante la mezcla de tiza, aguafuerte y nitrato de plata; aunque en esa época ya se conocía la propiedad de las sales de plata, de oscurecerse bajo la acción de la luz, no fue hasta el siglo XVIII que se estudió de manera más rigurosa.

Por otro lado, en esa misma época el sueco Schelle llevó a cabo una investigación sistemática de las reacciones químicas a la luz y comprobó que el negro que produce la luz en el cloruro de plata es plata reducida.⁴⁹

La observación de los fenómenos ópticos y químicos, utilizados en una serie de experimentos, dieron origen a nuevos inventos, como el fisionotrazo que facilitaba al retratista la elabo-

ración del dibujo de los perfiles, que posteriormente serían reducidos para pasarlos al cobre; esta técnica se empleaba a finales del siglo XVII, por ejemplo, la *figura 33* es *La máquina para retratar per-*



fig. 33

files de sombra del siglo XVIII.

Cámara lúcida y cámara oscura

Otro gran invento fue la llamada cámara lúcida, que fue la síntesis de las anteriores máquinas de dibujar; el sistema óptico de esta cámara se mejoró en 1806, gracias al británico William Hyde Wollaston quien utilizó una lente periscópica, para corregir los resultados del uso de lentes esféricas;⁵⁰ esta máquina sólo requería de un mínimo de conocimientos de dibujo. Otro caso es la cámara oscura, cuyos inicios se remontan a la antigüedad, y que se utiliza

⁴⁸ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 169

⁴⁹ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, p. 24

⁵⁰ Sougez, *op. cit.*, p. 17

ba para la observación de eclipses solares; su principio es: en una habitación totalmente oscurecida, se realiza una abertura en cualquiera de sus paredes o techo, con la cual se filtrará la luz, este rayo de luz se proyectará en la pared opuesta del orificio, como una mancha circular aunque el orificio no sea redondo, estas imágenes eran de reducido tamaño y en posición invertida. Posteriormente se le integraron espejos para invertir la imagen y lentes intercambiables de focales distintos, con el fin de obtener una nueva imagen mediante el repaso con lápiz de la figura proyectada.

Ambas cámaras fueron de gran utilidad para los dibujantes poco hábiles en su oficio, pues con ellas podían alcanzar un alto grado de perfección en la representación de los perfiles principalmente de retratos, pero también de montes, valles y edificios. La cámara oscura también se empleó en la realización de estampas, pues con esta técnica se produjeron las primeras imágenes de las vistas de París de Girtin.⁵¹ El notable desarrollo de la cámara oscura en el siglo XVIII y principios del XIX la convirtió en un medio portátil, con la que se obtuvieron calcas de paisajes o de otros objetos bien iluminados.

Joseph-Nicéphore Niépce

La nueva técnica fotográfica, junto al desarrollo de la imprenta, afectó la producción, a la baja, de libros ilustrados, coloreados e iluminados con figuras alegóricas elaborados a mano;⁵² también la imagen narrativa o el relato en imágenes será afectada y pasará a segundo término. La formación de Joseph-Nicéphore Niépce, le dio una firme base científica y experimental, para estudiar los fenómenos que le preocupaban. En 1813 se mantenía elaborando litografías; la mayor dificultad que encontró en este trabajo era el delineado de las figuras, por sus pobres facultades como dibujante, lo que lo llevó a buscar otras alternativas como la utilización de la cámara oscura. Gracias a su formación científica, adelanto rápidamente en sus investigaciones, que lo llevaron a abandonar la litografía en favor de otra técnica antecesora de la

fotografía, que le permitía fijar directamente la imagen. La imagen sería producida por la luz en una superficie emulsionada como planchas de estaño o peltre, papel o cristal; a estas primeras imágenes las llamó heliografías.⁵³ En la búsqueda de las gradaciones de matices del negro al blanco, Niépce experimentó con el diafragma de la cámara; al principio las imágenes obtenidas eran negativas, pero pronto descubrió un método para la inversión del negativo en positivo. Para 1816, había realizado fijaciones de imágenes con la cámara oscura, utilizando su propia orina y otros materiales como papel tratado con cloruro de plata, mediante el ácido nítrico; esta imagen se podía observar en plena luz del día.

El daguerrotipo

Durante el siglo XIX, el desarrollo de la impresión con luz llevó a la aparición, en primer lugar, del daguerrotipo y, después de la fotografía. El daguerrotipo fue desarrollada por el pintor, decorador y empresario de espectáculos Louis-Jacques Mandé Daguerre, que realizaba investigaciones en París, y con quien Niépce se asoció en 1829; a esta sociedad, el pintor Daguerre aportó la difusión en todo el mundo de la técnica y la comercialización de su propio procedimiento aunque, por su difícil manipulación y alto costo los condujo a buscar alternativas más económicas. La técnica producía una imagen que constituida por diminutas sombras arrojadas por la luz, que recaían en las retículas microscópicas de la superficie en la plancha metálica pulimentada.⁵⁴ Fue descubierta por accidente, ya que Daguerre no contaba con conocimientos científicos; en estas imágenes tanto el detalle como la precisión eran inmejorables, pero tenían sus deficiencias, como el ser tenues, con tonos desagradables, una superficie frágil en extremo y la imposibilidad de realizar una copia exacta de la

51 W. M.-Jr., *op. cit.*, p. 127

52 Debray, *op. cit.*, p. 195

53 Sougez, *op. cit.*, p. 32

54 W. M.-Jr., *op. cit.*, p. 172

imagen.

La primera obra conocida de Daguerre está fechada en 1837, y se trata de un bodegón compuesto por objetos varios; al principio la utilización de esta técnica se limitaba a la clase más poderosa de París y con las imágenes así logradas, se trataba de dar una impresión de la calidad de vida, a la altura de la burguesía, durante la monarquía de Luis Felipe. En 1850 se fundó en Nueva York la primera revista fotográfica del mundo llamada *The Daguerreain Journal: devoted to the daguerreian and photogenic arts*.⁵⁵

En cuanto al retrato poco a poco, la fotografía fue reemplazando el arte de los miniaturistas, uno de los principales problemas, que se trató de solucionar con el empleo de diversos implementos era que el sujeto se quedara inmóvil durante un lapso de quince a veinte minutos a pleno sol. Asimismo, continuó la experimentación y con ella, el perfeccionamiento de la nueva técnica. El óptico Chevalier intentó la coloración del daguerrotipo, mediante un sistema que evita tocar directamente la frágil placa, aplicándole tintes planos y transparentes, en un cristal que se superpone a la placa, este sistema era diferente del de Toettger, que aplicaba al pincel colores pulverizados, que posteriormente se fijaban con agua destilada.

Hay que mencionar también que las primeras publicaciones ilustradas con la técnica del daguerrotipo se produjeron a raíz del viaje a Italia del óptico Lerebours, quien obtuvo imágenes de monumentos, que suscitaron gran interés en París, por lo que se publicaron, copiadas en planchas de cobre con el procedimiento de agua tinta, en una colección de álbumes llamados *Excursions daguerrienes*, entre 1840 y 1844.⁵⁶ El gran éxito de estas publicaciones, llevó a Lerebours a contratar fotógrafos que recopilaran imágenes de distintas partes del mundo.

El daguerrotipo en México

Por otra parte, a mediados del siglo XIX, esta técnica ya se

había propagado por diferentes partes del planeta por ejemplo, en América Central, donde el investigador de antigüedades precolombinas George Catherwood, llevaba en sus viajes de exploración al fotógrafo John Lloyd Stephen, para conseguir imágenes que ilustraran sus estudios, de este modo, en 1842 se obtuvieron fotografías de sitios arqueológicos de la zona maya como Kabáh, Labná, Izamal y Chichén-Itzá. Al respecto, se cuenta la anécdota de que, durante este viaje sufrieron un accidente en el cual perdieron parte de su material y el caballo que iba con la carga; sin embargo, obtuvieron imágenes para ilustrar su relato. Uno de estos fotógrafos viajeros fue Desiré Charnay, designado por el gobierno francés para tomar imágenes de Chiapas, Oaxaca, Yucatán y Campeche, las que posteriormente acompañarían un amplio estudio etnológico que sé publico 1862.⁵⁷ La figura 34 es el *Convento de la Merced*, 1857-1959 hecho en albúmina por Desiré Charnay. Esta serie de

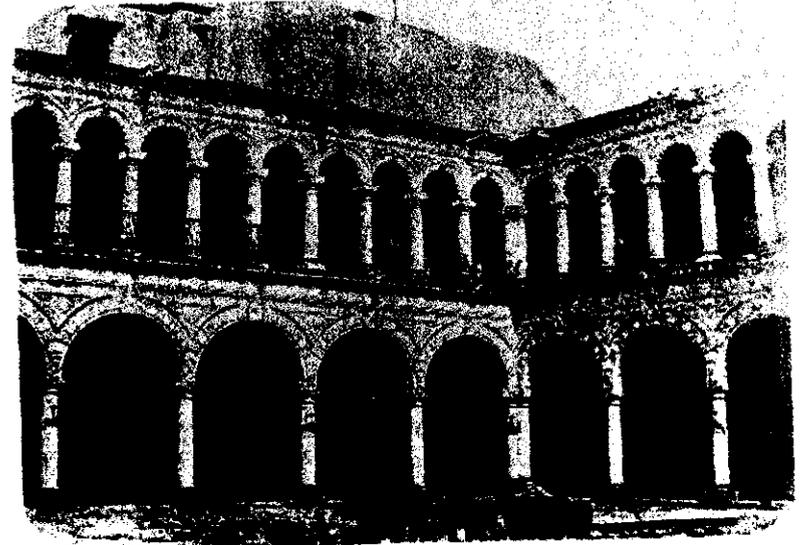


fig. 34

⁵⁵ Sougez, *op. cit.*, p. 81

⁵⁶ Sougez, *op. cit.*, p. 90

⁵⁷ Oliver Debroise, *Fuga mexicana*, p. 119

viajeros encargados de recolectar imágenes, apoyaron a los etnólogos en el aprendizaje de nuevas geografías, culturas y pensamientos.

Otro fotógrafo viajero en México fue Andrew J. Halsey, considerado el primer daguerrotipista profesional, y que alrededor de 1858, publicó álbumes de vistas de paisajes y monumentos, los cuales fueron el antecedente de las tarjetas postales; en 1861 comenzó la producción de tarjetas de visita.

En México, la nueva industria se desarrolló a pesar del inestable clima político, pues la guerra de 1846 con los Estados Unidos dificultaba el funcionamiento de los medios de comunicación, pues los caminos se encontraban en constante inseguridad, y el suministro de material era difícil.⁵⁸ El desarrollo de la fotografía en este ambiente inestable se puede atribuir a la necesidad de modernidad de la burguesía mexicana, que trataba de copiar de la sociedad europea modos de ser, de vestir, de peinarse, de posar; es decir, la cultura mexicana durante la segunda mitad del siglo XIX constituyó como una mezcla con las costumbres europeas.

La fotografía

Haciendo mención ahora, del desarrollo de la segunda técnica, la fotografía se debió a los experimentos de investigadores como Friedrich Gerber y sus antecesores Joseph Bancroft Reade y John Frederick William Klerschel, quienes imprimían sobre papel en la mayoría de sus experimentos y se acercaban a una imagen única. Los que desarrollaron estas investigaciones a su mejor nivel fueron Hippolyte Bayard y William Henry Fox Talbot. Bayard era funcionario del ministerio de finanzas de París y desde 1837 realizaba experimentos fotoquímicos. Para 1839 obtenía imágenes sobre papel impregnado con sales de plata; ennegrecida la solución a la luz del día, la sumergía en una solución de yoduro de potasio que, aún húmeda, se exponía en la cámara, adherida a una pizarra y bajo los efectos de la luz, se transformaba en yoduro de plata soluble; posteriormente se disolvía en un baño de hiposulfito,

o de cianuro, con lo que aparecía la imagen positivada.⁵⁹

Por su parte, Talbot provenía de una familia de gran fortuna, y tuvo una sólida formación intelectual y científica; en 1841 solicitó la patente de su procedimiento llamado calotipo el cual utilizaba "papel con nitrato de plata, y yoduro de potasio, que segundos previos de exponerla a la luz, se sensibilizaba con solución de nitrato de plata, y de ácido gálico, terminada la exposición a la luz, se forma una imagen apenas perceptible, estando seco el negativo, se revela con nitrato de plata y ácido gálico, y se fija con hiposulfito. El papel se hace transparente en un baño de cera derretida, con este negativo se sacaba un positivo, por contacto con un papel salado, sensibilizado con nitrato de plata."⁶⁰

Las investigaciones continuaron para mejorar el procedimiento sobre papel, pero la aportación de Talbot fue que se pudieron hacer copias; de este modo se puede decir que la fotografía es una imagen que a menudo se realiza sobre el papel, en plata, pigmento o tinte, y que tiene la característica de poder elaborarse copias exactamente iguales.

La posibilidad de la fotografía de producir una imagen sin contar con habilidades dibujísticas llamó la atención de los científicos pues podía ser de utilidad para sus investigaciones, por ejemplo, los físicos necesitaban imágenes del espectro solar, los botánicos de una especie vegetal y de animales los zoólogos; la *figura 35* pertenece al libro *La Photographie zoologique* de 1853, y muestra reproducciones heliográficas obtenidas por el procedimiento de A. Niépce de Saint Victor. Por su parte, los astrónomos y los médicos, entre otros científicos, llegaron a utilizar a la imagen fotográfica para ilustrar sus investigaciones, es decir la imagen sera una fuente de información.⁶¹ Para que fuera posible este manejo de la técnica por los científicos, el procedimiento fue simplificado y con esto, el nuevo lenguaje visual se fue incorporando progresivamente a las

⁵⁸ Rosa Casanova y Oliver Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, p. 42

⁵⁹ Sougez, *op. cit.*, p. 100

⁶⁰ Sougez, *op. cit.*, p. 107

⁶¹ Casanova y Debroise, *op. cit.*, p. 17

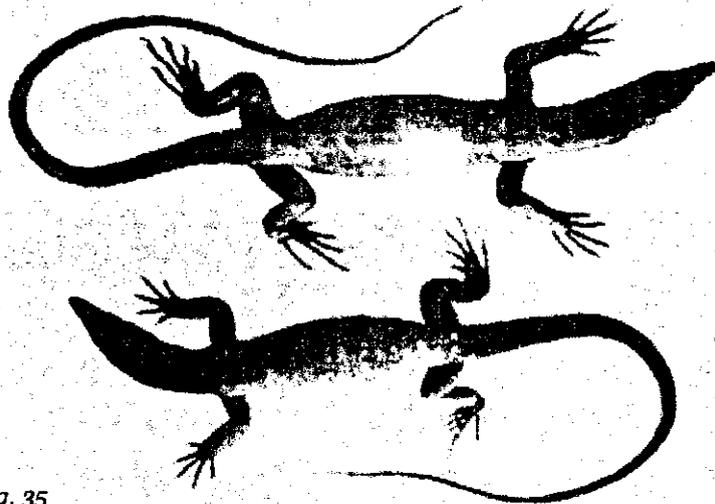


fig. 35

necesidades sociales, en la búsqueda de soluciones prácticas que fueron transformando la vida del ser humano.

Una de las mejoras técnicas se orientó a contrarrestar los tonos ásperos y desagradables, se inventó el cromatizado de las placas en oro; más adelante, en 1840, ya era realizable un retrato con duración de un minuto y Talbot introdujo el proceso negativo-positivo, que desplazó a los negativos de papel.

Ilustración fotográfica de álbumes, libros y revistas

Con todos estos avances técnicos, se consideró propicio el momento para utilizar la fotografía como ilustración en libros, álbumes y revistas, únicas publicaciones disponibles hasta entonces. En 1842, se fundó la primera revista semanal ilustrada, *The Illustrated London News*, posteriormente nacieron *L'illustration de París* y *L'illustrazione Italia*, de la ciudad de Milán entre otras.⁶²

Dos años después, Talbot editó el primer libro ilustrado fotográficamente llamado *The Pencil of Nature* (El lápiz de la naturaleza), una obra formada por álbumes de veinticuatro calotipos originales, los cuales fueron pegados a mano en las páginas de cada ejemplar encuadernado, es decir no eran reproducciones

fotomecánicas. El texto del libro relataba la vida y los descubrimientos del autor, e iba acompañado por las imágenes de bodegones y de objetos familiares;⁶³ esta obra dio inicio al proceso que se impondría posteriormente.

Más adelante, Blanquart-Evrard fundó el primer taller de tiradas fotográficas en serie llamado *Imprimerie Photographique*. Este material se recopilaba en álbumes y era entregado cada mes durante un año, como el *Album photographique de l'artiste et de l'amateur publié sous la direction de M. Blanquart Evrard*; consistía en tres láminas con una hoja informativa de las obras expuestas. Al igual que el escritor Victor Hugo, Blanquart-Evrard fue exiliado en la isla de Jersey y, en 1851, realizó junto con su colega Auguste Vacquerie, un álbum ilustrado que incluía fotografías de paisajes románticos, así como los retratos de los exiliados, con textos en verso y prosa.

La depuración de esta técnica permitió que la calidad de la imagen sobre el papel tuviera suavidad y medios tonos, con una reducida exposición de treinta segundos, en un proceso que siguió mejorando al paso del tiempo. La *figura 36* muestra un *Álbum de fotos familiar*, las imágenes se conjuntan con las crónicas de distintos periodos de su vida (*Historia de una vida ilustrada*) publicado en 1886 en el Instituto Litográfico de Berlín.

La fotografía en México

En cuanto a la historia de la fotografía en México, se puede decir que su desarrollo responde a las propias necesidades de la sociedad mexicana, por ejemplo, el empleo de imágenes fotográficas para identificar a los presos, es así que las cuales ilustran la información general de una persona y cuya función era facilitar la identificación en caso de una fuga. Esta medida se comenzó a

62 Joan Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos*, p. 179

63 Sougez, *op. cit.*, p. 109

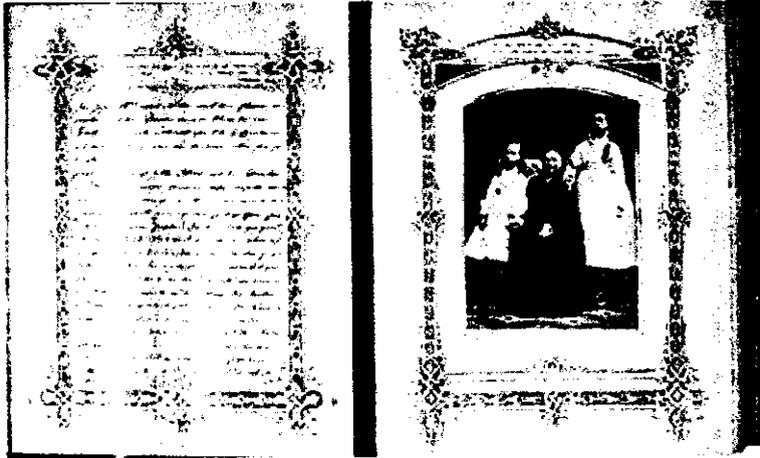


fig. 36

poner en práctica a partir de 1855 y durante la Revolución Mexicana y en las cárceles de la ciudad trabajaron seis fotógrafos, entre ellos el coronel José Muñoz.⁶⁴ Otro uso de la fotografía fue el que implantó la Secretaría de Salud en 1865, para identificar a las personas que ejercían la prostitución en la ciudad, con el fin de llevar un control de las enfermedades; en estos casos la imagen acompañaba al estudio clínico. Esta toma de retratos se expandió a diferentes ámbitos, como el registro de sirvientes y cocheros; la información que servía para identificar a la persona en su oficio era complementada con la imagen fotográfica.

En México, era imposible editar publicaciones ilustradas debido al costo de la producción litográfica, por lo cual, en 1877 la Secretaría de Fomento fundó un taller de fotografía, en el cual se elaboró el libro *Memorias del Ministerio de Fomento*, con ilustraciones fotográficas de Ignacio Molina, el cual mostraba las obras del gobierno de Porfirio Díaz, como el túnel del Tajo de Tequisquiac, entre otros.⁶⁵ En este caso, el gobierno utilizó las imágenes para vender la idea del despegue industrial mexicano, ya que necesitaba del capital extranjero para su desarrollo y fortalecimiento; éstas se publicaron en series de grandes tiradas que eran distribuidas en lugares que frecuentaban los extranjeros, como librerías, correos y tiendas de artesanías.

Durante el siglo XIX, la imagen fotográfica en América y en particular, en México, sirvió en primer lugar para la clase dominante, en donde se reflejaba su buen gusto y la imitación de la clase alta europea. En segundo lugar, la imagen fotográfica se utilizó para explorar la geografía, las investigaciones científicas y las más diversas áreas del pensamiento del hombre, ya fuese como registro, o como ilustración de un espacio de su conocimiento, o ambos que lo llevó a modificar sus modos de comprensión del mundo.

64 Debroise, *op. cit.*, p. 67

65 Debroise, *op. cit.*, p. 108

Desarrollo

Medios de información gráficos

Al paso de su perfeccionamiento técnico, la ilustración fotográfica se ha desarrollado gracias a su gran utilización por parte de los medios de información gráficos, motivada, a su vez, por un público masivo de lectores, los cuales se interesaron por los reportajes ilustrados de tierras lejanas, que aportaban nuevos conocimientos; este desarrollo propició el nacimiento de periódicos y revistas ilustradas. La ilustración abarcaba todo tipo de textos y todas las partes de la publicación: portadas, artículos, editoriales, las reseñas independientes, etc. Poco a poco, la imagen fotográfica se fue imponiendo, pues hacía más atractiva la información.⁶⁶ Además, la ilustración editorial, por su carácter efímero, proporcionaba al fotógrafo cierta libertad para la experimentación en el manejo de varios estilos. Paulatinamente, los periódicos y revistas se fueron especializando con lo que se abrieron ramas específicas para la labor ilustrativa, como la ilustración publicitaria, de modas, de historia natural, médica, técnica, informativa, entre otras; cada una de ellas cuenta con características particulares que dan eficacia al mensaje texto-imagen.

Una etapa importante en el desarrollo de la técnica fotográfica se encuentra en las investigaciones de Thomas Bolton alrededor de 1860, quien sensibilizó la superficie del taco de madera, en el que instaló una fotografía positivada, todo esto a partir de un negativo de un relieve de flama, que dio como resultado un grabado; con este experimento, la técnica fotográfica sustituyó al dibujo realizado con tinta sobre la madera. Este avance marcó el cambio definitivo del dibujo a la fotografía en las ilustraciones de libros informativos. Un año después, bajo la dirección de James Clerk Maxwell, se realizó la primera fotografía en color, basada en la teoría de la mezcla aditiva de la luz, con la ayuda de tres instantáneas parciales en blanco y negro, las cuales eran fotografiadas a través de tres filtros de colores distintos.⁶⁷ Por otra parte, en 1871,

Richard Leach Maldox realizó una serie de experimentos en los cuales aplicó capas gelatinosas de bromuro de plata, sensibles a la luz.

Antes de la fotografía, la imagen ilustrativa que cubriría algún acontecimiento, se realizaba de la siguiente manera: el dibujante se desplazaba al lugar del suceso, en donde elaboraba un croquis, con el cual dibujaba posteriormente uno más preciso, subrayando líneas y contornos, y después se iluminaban las zonas sombreadas con minúsculos puntos; este dibujo era pasado sobre madera y el grabador procedía a darle forma, para sacar una placa que finalizaba en la prensa de impresión. Este procedimiento se siguió empleando aún después de la invención de la fotografía, principalmente por las limitaciones técnicas que existían para el desplazamiento del equipo fotográfico; sin embargo, al paso del tiempo, el lápiz fue sustituido por la cámara, más adelante se pudo hacer la impresión directamente del resultado de la cámara y, para 1880, gracias a los experimentos del alemán Meisenbach, se descubrió el procedimiento de medios tonos, en el cual los valores de gris eran traducidos a puntos blancos y negros,⁶⁸ cuya mezcla era percibida por el ojo humano como el tono original.

Los primeros fotograbados directos datan de 1882, por ejemplo, la *figura 37* es un fragmento copia de un dibujo de Natoire publicada en la revista *L'Artiste* y que se imprimió en papel trigo, exclusivamente por las posibilidades del proceso; también fue encartada en la revista, aunque es notoria la falta de contrastes y la heterogeneidad de la textura de la reproducción; por medio de este método, en 1884 el *Illustrierte Zeitung* publicó dos fotografías de los ejércitos en prácticas, utilizando el proceso fotomecánico de medios tonos. Con este método y con el avance acelerado de las nuevas tecnologías entre ellas, las placas secas o el proceso de gelatino-bromuro, la película flexible, las emulsiones sensibles a

⁶⁶ Simon Jennings, *Guía del diseño gráfico para profesionales*, p. 17

⁶⁷ Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo XX*, p. 41

⁶⁸ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 179



fig. 37

todos los colores, las lentes anastigmáticas y las cámaras manuales y portátiles, disminuyeron los tiempos para reproducir y multiplicar los mensajes.⁶⁹

Por otra parte, como se puede ver en el curso de elaboración de las estampas, el dibujo del grabado estaba constituido por unas series de sistemas lineales, con las cuales se lograban los volúmenes y las sombras; a estos sistemas se les llama sintaxis de la imagen, en la cual la imagen es representada de una forma distorsionada, lo que desaparece por completo con la utilización de la fotografía, al poder obtener una imagen idéntica de la realidad.

La publicación de reportajes ilustrados data de 1886 y su característica principal es el relato fotográfico de una noticia. Entre estos trabajos se encuentran los de Paul Nadar que documentó una entrevista con una secuencia de veintiún fotografías, la cual fue publicada como entrevista con fotos en *Le Journal Illustré*; para la construcción de las imágenes utilizó una cámara fija, con un

encuadre vertical, en un plano general que incluía a las dos personas.⁷⁰ La aparición del relato fotográfico introduce la idea de objetividad en el periodismo, ya que se trataba de una visión exacta e imparcial de la noticia.

La fotografía ha transformado

La fotografía ha transformado a la ciencia y al arte, tanto en su forma de estudio, como en su difusión y comprensión; por ejemplo, el estudio de la historia del arte se tuvo que replantear con la posibilidad por parte de los historiadores de obtener imágenes idénticas de las obras estudiadas, las cuales, la gran mayoría de las veces, no podrían ser observadas de otra forma. Otro aspecto importante de esta transformación es la divulgación masiva, con obras artísticas como la publicación de André Malraux, *Le Musée imaginaire*, libro que reúne una selección de obras de arte ilustradas fotográficamente. Por este motivo se le considera la fotografía como la ruptura, que da el impulso definitivo al desarrollo del hombre a través del cual sufrió cambios en sus hábitos y en su conocimiento visual.⁷¹ La elaboración de ilustraciones mediante la fotografía suprimió la necesidad, en primer lugar del dibujante y, en segundo lugar, del grabador. En otra área una serie de fotografías a gran velocidad y en rápida sucesión, permitió al fotógrafo Muybridge estudiar y analizar el movimiento de hombres y animales.

Fundada en 1890, la revista *Illustrated América* (precursora de *LIFE*) en un principio estuvo conformada en su totalidad por material gráfico, lo que la marginó al poco tiempo, por lo cual se le integraron textos hasta que alcanzó el equilibrio entre la imagen y el escrito.

En los grandes sucesos de la historia del siglo XIX, los

⁶⁹ *Ibidem*, p. 179

⁷⁰ W. M. Jr., *op. cit.*, p. 195

⁷¹ McLuhan, *op. cit.*, p. 236

medios de comunicación se han valido de máquinas que les facilitaron la producción de mensajes, por ejemplo, en la Guerra de Crimea, la prensa manejaba la ilustración gráfica mediante grabados, a partir de fotografías y dibujos; esta forma de elaborar las imágenes se debía, por una parte, a que el dibujo reemplazaba las partes que la cámara no registraba en algún momento y, la más importante, que permitía manipular y dramatizar algunas escenas de combate.⁷²

Como se puede observar, desde su inicio la imagen fotográfica se manifestó en el mayor número posible de temas y, principalmente en los medios de información, ocupó un espacio relevante como el llamado diario ilustrado de Nueva York *El Daily News*, que utilizaba la fotografía para dar información a cierto público no habituado a la lectura.⁷³ Sin embargo, no se puede ignorar que también existían periódicos como *Le Monde* que no incluían ilustraciones fotográficas, pues su público estaba habituado a leer grandes textos. La *figura 38* fue publicada el 4 de marzo de 1880



fig. 38

y es el primer fotograbado directo con *semitonos*.

La fotonovela

Además de la función informativa, la fotografía ha desempeñado un papel muy importante en publicaciones de otro tipo, por ejemplo, la fotonovela, que surgió al término de la Segunda Guerra Mundial. Este género surgió como una derivación directa del cine, se popularizó rápidamente y marcó un estilo narrativo original, que se volvió un modelo a seguir en la cultura de masas; al mismo tiempo, la fotonovela se convirtió en un subproducto literario y fotográfico devaluado.⁷⁴ Las fotonovelas en su mayoría estaban dirigidas al gran público femenino, que se regía por un modelo burgués que inculcaba patrones de conducta tradicionales, mediante una literatura de evasión. Con la ayuda de los géneros de la historieta y del cómic, que a finales de la década de 1960 y principios de la 1970 despertaban gran entusiasmo entre los lectores, la fotonovela adquirió otro valor y apreciación; la llamada fotonovela alternativa, surgió como un medio de información experimental que renació como una derivación de la historieta y que rompía con los cánones establecidos en cuanto a la temática.

La fotografía de prensa dio lugar a un género híbrido conocido como la novela-reportaje; en estos casos, como el del escritor belga Georges Simenon, la ilustración ha contribuido a mejorar la difusión y mejor venta de los libros para el posible cliente, porque las suyas fueron las primeras obras que tenían en la cubierta una foto representativa.⁷⁵ Otros artistas que se beneficiaron con la fotografía en la venta de su obra, fueron los escultores Rodin y Brancusi; esta utilización era similar aunque con distinta técnica, a la empleada en el siglo XVI, cuando los pintores hacían grabar sus cuadros para darse a conocer en el extranjero. La técnica de los

⁷² Fontcuberta, *op. cit.*, p. 180

⁷³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 32

⁷⁴ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 178

⁷⁵ Debray, *op. cit.*, p. 246

fotomontajes a menudo se usaba para ilustrar las sobrecubiertas de los libros; por ejemplo, la editorial Malik de la ciudad de Berlín, fue una de las precursoras de este método que dio un gran impulso a la ilustración de libros entre 1920 y 1930.

El manejo de esta técnica aumentaba la información que contenía la fotografía. El pintor y fotógrafo ruso Alexander Rodtschenko, perteneciente al movimiento constructivista, utilizó el fotomontaje especialmente para ilustrar poemas de Maiakovsky en 1923.⁷⁶ El gran interés de los jóvenes por conocer el mundo que se manifestó a partir de la posguerra pudo satisfacerse en gran medida por medio de las imágenes fotográficas; esta necesidad, junto con la invención del huecograbado en las imprentas, propició la aparición y el desarrollo de las revistas semanales de reportajes de actualidad, que abordaban temas cotidianos.⁷⁷

La relación imagen-texto se fue desequilibrando con el incremento en el número de imágenes fotográficas que se publicaban, en gran medida debido a que el lector no alcanzaba a leer toda la revista, cuando a la siguiente semana ya contaba con el más reciente ejemplar.

El desarrollo técnico no sólo se manifestó en el mejoramiento de las cámaras sino también en las ampliadoras, procedentes directas del sistema de proyector, de la primitiva linterna mágica, cuya óptica utiliza la misma focal que la cámara productora del cliché y que la ampliadora.⁷⁸ Gracias a la ampliadora el fotógrafo fue capaz de crear una imagen diferente a la capturada primeramente, pudo manipularla mediante la posibilidad de controlar la luz, con el cambio de luz al pasar del negativo al positivo, entre otras posibilidades; uno de los primeros en aprovechar esta técnica fue el norteamericano Alfred Stieglitz.⁷⁹ Por medio de la utilización de objetos en la elaboración de las imágenes, se puede crear una atmósfera adecuada para transmitir el mensaje correcto, por ejemplo, en las cubiertas para novelas de crimen.

La fotografía en la prensa mexicana

La fotografía está presente en la prensa mexicana a partir de 1890, año que Rafael Reyes Spindola funda *El Universal*, también otros fundan *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial*, y *El Mundo*.⁸⁰ La figura 39 muestra una página del periódico *El Mundo Ilustrado* que



fig. 39

apareció en 1894; las primeras fotografías con la técnica del medio tono aparecieron en 1896 en *El Mundo Ilustrado*; que se imprimía

⁷⁶ Sougez, *op. cit.*, p. 334

⁷⁷ Tausk, *op. cit.*, p. 109

⁷⁸ Sougez, *op. cit.*, p. 182

⁷⁹ Allen Hurlburt, *Diseño Foto/Gráfico*, p. 21

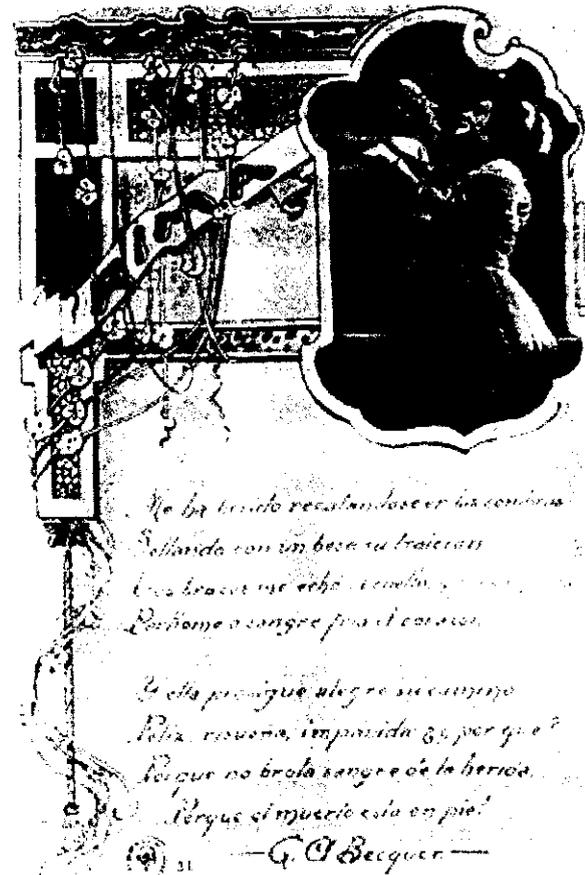
⁸⁰ Debroise, *op. cit.*, p. 212

con rotativas de gran tiraje y linotipos alemanes. La fotografía se insertaba en un diseño, algunas veces recortada y retocada, con la imagen en viñeta enmarcada en una orla. También se utilizaba para la promoción de productos, en cuyo caso el diseño daba lugar a una nueva composición de la página. La imagen fotográfica se desarrolló rápidamente en la prensa, porque la mayor parte de la sociedad mexicana en ese tiempo era analfabeta. También aparecieron las revistas ilustradas *Artes y Letras*, *La Ilustración* y *La semana Ilustrada*, entre otras. En los medios gráficos de información en México, la fotografía florece en los trabajos de fotoreporteros que atraparon los acontecimientos históricos; algunos de ellos fueron Agustín Víctor Casasola, Isaac Moreno y Luis Santamaria; este tipo de publicaciones eran las que requerían más imágenes fotográficas.

La ilustración fotográfica en otras publicaciones en México

La excelente obra del fotógrafo Edward Weston apegada a la búsqueda de lo formal, tuvo gran influencia en la obra de varios fotógrafos mexicanos; una muestra de su trabajo es la publicación del libro *Las hojas de hierba* de Walt Whitman, en el que ilustra con cincuenta fotografías la obra poética. Por otra parte, de 1908 y 1910, el Archivo General de la Nación registra una serie de postales, que contenían poemas ilustrados, los cuales eran seleccionados al gusto de la lectura de la época; en éstas se puede observar el gran trabajo en el diseño tipográfico elaborado por Ignacio Cumplido, Vicente García Torres y Mariano Galván.⁸¹ La *figura 40* es un ejemplo, presenta una Rima de G. A. Becquer, muestra de un diseño que conjuga la imagen fotográfica con la tipografía. El diseño de la ilustración fotográfica y de la tipografía, contaba con otras figuras ornamentales y todos los elementos se conjuntaban en un marco mientras que las imágenes se ubicaban en escenarios prerreconstruidos, usando el retoque.

Después de la Revolución Mexicana, en México surgió un gran interés por entender y valorar la riqueza histórica y cultural del



1087 fig. 40

país. En este movimiento participaron diferentes artistas en su particular disciplina. Lola Álvarez Bravo, en esa época coordinadora del Taller de Fotografía del Instituto Nacional de Bellas Artes, fue quien ilustraba libros y revistas. El fotógrafo Luis Márquez trabajó de 1936 a 1960 con el investigador Justino Fernández cuyos escritos enriqueció con ilustraciones, las cuales después serían

81 Javier Hinojosa y David Huerta, *Las intimidades colectivas*, p. 10

publicados en libros y revistas; de este modo, tomó fotografías de toda la obra pictórica de José Clemente Orozco. Por su parte, Manuel Toussaint trabajó el arte religioso y fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas.

También en esta etapa histórica se inscribe la obra del escritor Juan Rufo, quién además de describir en sus libros *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* la esencia de su tierra, su gente y su historia, realiza una serie de fotografías que hacen referencia a su obra narrativa, de paisajes desoladores en tiempos de secas del pueblo de Comala. La *figura 41 Mi último refugio*, ca. 1960 realizada con la técnica de plata sobre gelatina es un ejemplo de estas imágenes. Al respecto dice Fernando Gamboa "al paisaje su princi-



fig. 41

pal interés, la sensibilidad ante escenarios ruinosos, el mundo de fantasmas detenidos en el tiempo del pueblo de Comala olvidado en las montañas del sur de Jalisco, entre cuyas paredes de piedra resuenan los suspiros de Susana San Juan, los gritos de Juan Preciado, tiene en efecto su equivalente visual en las estáticas fotografías de Rufo. Tierra quemada del tiempo de secas, incendios entre ruinas, una orquesta de instrumentos abandonados sobre las montañas, piedras y más piedras en los caminos muleros, y esta casa con la puerta cerrada."⁸² Este material visual ha sido seleccionado por Fernando Gamboa para ilustrar las obras.

En la segunda mitad del siglo XX, destacan las imágenes de fotoperiodistas como Héctor García, quien registró los sucesos del conflicto estudiantil de 1968, y cuyas fotografías no fueron publicadas por la prensa diaria, pero que ocupan un espacio para ilustrar en 1969 el libro *Días de guardar*, del escritor Carlos Monsiváis, lo mismo que otros textos.⁸³

⁸² Debroise, *op. cit.*, p. 100

⁸³ Debroise, *op. cit.*, p. 244

Características

Enfoques artísticos en la fotografía

La fotografía se define como un proceso físico, químico, óptico y mecánico; hasta la Segunda Guerra Mundial, la fotografía fue considerada sólo como una técnica que estaba subordinada a las tendencias estilísticas de la pintura, la cual imitaba. Uno de los primeros enfoques artísticos de la fotografía se encuentra en la corriente pictorialista, que buscaba la belleza formal sobre la base de procesos muy elaborados y manejando temas literarios sobre todo alegóricos; por ejemplo, Oscar Gustave Rejlander que en 1872 ilustró fotográficamente la obra de Charles Darwin llamada *La expresión de las emociones en el hombre y los animales*.⁸⁴ A pesar del predominio de esta corriente, hubo varios fotógrafos que se dedicaron al estudio de las características propias de la fotografía. En el período que va de 1900 a 1918, se contaba con cámaras de placas y de película en rollo por una parte, mientras que para trabajos más profesionales se empleaban cámaras de formato grande, ya que permitían un exacto enfoque y la observación de la figura en el vidrio mate. Por lo regular los objetos a fotografiar eran estáticos, lo que hizo común el uso del trípode y placas cuya sensibilidad era muy baja; así mismo, los temas que manejaban los fotógrafos eran de gran variedad, debido a la facilidad de la técnica y a las necesidades de las editoriales, revistas y periódicos.

A principios del siglo XX, la fotografía es influida por el impresionismo, influencia que se manifestó primeramente en Francia; esta corriente tenía como base teórica el estudio de los cambios de la luz en la naturaleza, y buscaba crear una atmósfera por medio de la luz.⁸⁵ Las imágenes que obtenían los fotógrafos impresionistas se basaban en un método que desenfocaba el objetivo de la cámara, con lo que se buscaba un efecto óptico. Otra característica de esta corriente era la búsqueda de efectos durante los procesos de reproducción, como las complicadas impresiones nobles; por ejemplo, la *figura 42* es una fotografía de Heinrich Kuhn de 1896, obtenida con un método de impresión con base en foto



fig. 42

aguatinta. Esta imagen se conseguía mediante el proceso de reducción en la nitidez de los contornos, con lo que se lograba un efecto nebuloso y se reducía la gama de tonos; además, algunas partes de la imagen eran pintadas a mano entre otras intromisiones manuales. En el período que va de 1918 a 1945, la fotografía recibió un gran impulso de parte de las revistas ilustradas que progresivamente fueron aumentando la cantidad de imágenes fotográficas que incluían, lo que benefició a muchos fotógrafos que, por este medio, percibían ingresos de su oficio y esto dio todavía mayor difusión a la fotografía;⁸⁶ entre otras ventajas, la técnica era popular por su rapidez para producir un producto terminado y, en cuanto a los periódicos, porque documentaba con la máxima fidelidad la reproducción de los sucesos de la realidad.

⁸⁴ Sougez, *op. cit.*, p. 144

⁸⁵ Tausk, *op. cit.*, p. 15

⁸⁶ Tausk, *op. cit.*, p. 44

Por otro lado, la industria editorial lanzaba al mercado de libros una gran diversidad de publicaciones, las cuales, si son ilustradas, lo serán con imágenes fotográficas, que se convertirán en el centro de atención de la obra. El trabajo de fotógrafos aislados trajo consigo el regreso a la nitidez de la imagen, pues ya no se buscaban los efectos ópticos de las fotografías de los impresionistas, esto sucedió durante el periodo anterior a la Primera Guerra Mundial.

Corrientes estilísticas

Lo mismo que la pintura y las demás artes, durante el siglo XX, la fotografía ha estado expuesta a diferentes corrientes estilísticas, de acuerdo con las cuales la imagen se manejó bajo ciertas normas conceptuales y técnicas. Algunas de estas corrientes son el futurismo, que experimentó con las diversas fases del desarrollo del movimiento de las figuras, con imágenes superpuestas; el cubismo, que estudió la visión de varias perspectivas, mediante el uso de tres espejos colocados en triángulo,⁸⁷ en donde la imagen terminaba pareciendo una pintura abstracta, el dadaísmo, que estuvo marcado intensamente en sus concepciones por la guerra, lo que se reflejó en obras de contenido social y en la realización de collages con diferentes elementos que eran agrupados al azar. Estas corrientes determinaron, el estilo de las imágenes fotográficas; además el fotógrafo pasaba de una corriente a otra en la búsqueda de las posibilidades de expresión de cada una de ellas.

La leyenda o pie de foto

La relación entre la imagen fotográfica y el lenguaje escrito está ya implícita en el llamado pie de foto o leyenda cuya función a diferencia de la de los títulos en la pintura, es complementario y, el mensaje según el escritor alemán Berthold Brecht, confiere un valor de dimensión político y uso revolucionario. No sólo con la ayuda del lenguaje verbal la fotografía adquiere una significación, sino que

hay obras en donde la imagen constituye el discurso sin ayuda de otro medio, como el trabajo de Miesceslaw Berman que utiliza fotomontajes con combinaciones de imágenes, cuyo valor simbólico o referencias geográficas, históricas, etc.⁸⁸ produce un enunciado nuevo, sin necesidad del lenguaje escrito. Otra rama del discurso fotográfico esta formada por los libros ilustrados o los álbumes gráficos, como la obra de Renger patzsch *Die Welt ist schon*; las características importantes de esta obra son el encaramiento de imágenes en las páginas dobles, la diagramación, la tipografía, etc. Por otra parte, procedente de la escuela de la *bauhaus*, MoholyNagy realizó investigaciones sobre la combinación de tipografía y fotografía, para elaborar un mensaje coherente; con estos elementos comienza una nueva retórica para la comunicación visual.

Como ya se mencionó, la leyenda o pie de foto cumple una función especial en su relación con la fotografía. En 1952 Nancy Newhall, publicó un artículo sobre las cuatro formas de leyenda o de pie de foto, sobre la base de la intersección semántica entre fotografía y texto. Las cuatro formas son: la *leyenda enigma*, en la cual el observador es atrapado por la imagen y, posteriormente, mediante una pequeña frase extraída del texto íntegro, se busca interesar al lector en el contenido, noticia o tema expuesto. La segunda es la *leyenda miniensayo*, la forma más antigua de leyenda, que ya se observaba en los bajo relieves babilonios o en la pintura mural egipcia; en ella la imagen proporciona una información y la leyenda otra complementaria, en un cierto equilibrio de las partes.⁸⁹ La tercer forma de *leyenda es la narrativa*, que se construye como un puente entre la imagen y el artículo, comienza con el título, da una explicación sobre lo que pasa en la fotografía y finaliza con un comentario. Por último, la cuarta *leyenda es la amplificada* que da sus propias connotaciones a las fotografías, con

⁸⁷ Tausk, *op. cit.*, p. 39

⁸⁸ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 171

⁸⁹ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 173

lo que produce un nuevo contenido. Para terminar, la autora señala que tanto la leyenda enigma como la leyenda mini ensayo son más literarias que visuales, en sus objetivos y en su técnica, mientras que las leyendas narrativas y amplificadas cuentan con un sinfín de problemas, porque la escritura fotográfica aborda un nuevo lenguaje. Posteriormente se introdujo la leyenda aditiva, que se requiere principalmente para a fotografía documental y cuya característica primordial es testimoniar el suceso, sin olvidar la finalidad estética; algunas leyendas de este tipo son: textos autónomos ya existentes como poemas o frases literarias que, en donde al conjuntarse con la ilustración fotográfica, funcionan como un solo texto interdependiente.⁹⁰ A esta leyenda se le puede denominar también contextual, y se definir como la aparición de dos textos autónomos de similar importancia, en la que los términos ilustración icónica y comentario verbal se unen en un nuevo texto de doble expresión, fotográfica y literaria.

Por otra parte, la ilustración fotográfica se utilizó también en varios campos del conocimiento humano, como en los trabajos de investigación sociológica que realizó Jacob August Riis, en donde denuncia algunos aspectos de la sociedad de la ciudad de Nueva York; sus imágenes muestran la vida de los más desposeídos en los barrios bajos, y dieron más fuerza de convicción a los artículos que posteriormente, en 1890, fueron reunidos y publicados en un libro llamado *How The Other Half Lives*.⁹¹ El fotógrafo elaboró imágenes directas y penetrantes para lograr sórdidas escenas, también realizó encuadres más descriptivos y uso destellos de magnesio para impresionar sus placas en los lugares más oscuros.

En la década de 1920, hubo un gran progreso en las ilustraciones que se ocuparon para realizar los reportajes, debido a la aparición de las nuevas cámaras Ermanox, más tarde sustituidas por las Leicas y las Contax; asimismo, se contaba con películas más sensibles que permitían obtener imágenes sin flash ni trípode, en interiores poco iluminados. Otra innovación fue el establecimiento en 1928 en Berlín de la primera agencia de fotografías llamada DEPHOT (por Deutscher Photodienst) que respondía a la

demanda de reportajes y de revistas que necesitaban de imágenes para ilustrar sus páginas. Sus fundadores fueron Alfred Marx y Simon Gutmann; esta agencia se encargaba de suministrar a diarios y revistas el material gráfico que recibían de la plantilla de fotógrafos.⁹²

Funciones de la imagen ilustrativa

La imagen ilustrativa cumple variadas funciones como la de adornar, informar y comentar; además, en muchas ocasiones, estas funciones se mezclan en un mismo mensaje. La ilustración como adorno sólo cumple el objetivo de decorar la página del texto, por ejemplo, el manejo ornamental en la tipografía. Por su parte, cuando la ilustración desempeña una función informativa, proporciona una explicación visual que complementa la información escrita como en los esquemas insertos en manuales técnicos de aparatos domésticos; en tales trabajos informativos, el ilustrador lleva a cabo una investigación detallada del tema en general, lo que le permite una mejor visión sobre el modo de realizar las ilustraciones y se aporta información adicional al tema original. Por último, cuando la función de la imagen es de comentario, la interpretación del ilustrador se vuelve más compleja y un poco más personal, porque en ella se expresan sus sentimientos en diversas formas. La ilustración como comentario aporta información nueva al texto por ejemplo, las ilustraciones que muestran a personajes de cierta época, cuya vestimenta permite al lector saber el lugar de procedencia del personaje en la historia, sin que el autor lo mencione en el texto. El comentario se basa en descubrir una verdad, para posteriormente transmitirla,⁹³ una información auténticamente verificada, con la cual se complementará nuestra información.

Por otra parte, una buena observación es la base para la

⁹⁰ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen de prensa, cine, televisión*, p. 196

⁹¹ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 180

⁹² Fontcuberta, *op. cit.*, p. 184

⁹³ Jennings, *op. cit.*, p. 13

realización de imágenes para ilustrar los textos; un buen observador sabrá qué paisaje fotografiar, el momento preciso para realizar la toma, qué color utilizar, qué luz, qué objetos y en qué posiciones.

Las características esenciales de la imagen fotográfica

Las características esenciales de la imagen fotográfica, como representación que no necesita la sucesiva acción de trazos para elaborarse, le otorgan cualidades como las siguientes: permite lograr un registro minucioso en los detalles, con esto su diversidad en texturas será vasta; hace posible un manejo controlado de la gradación tonal, así como de la claridad y delineación exacta y, por último, permite tener reproducciones de la imagen exactamente iguales las veces que se quieran, todo esto con rapidez y facilidad en su operatividad.⁹⁴ Todas las cualidades mencionadas son útiles para la ilustración de diversos temas, por ejemplo, el registro perfecto de los objetos de la realidad son muy provechosos en revistas de artículos domésticos.

Por otra parte, las bases para la conjunción de texto e imagen en algunas de sus facetas son la selección de las imágenes de acuerdo a la temática, la configuración plástica y el ordenamiento secuencial, todo con el fin de lograr una correcta comunicación de ideas y conceptos.

Uno de los elementos importantes para abordar la ilustración de la cubierta de un libro es, en primer lugar, la selección de fragmentos significativos del libro, en los cuales se buscará que representen el carácter de la historia y que permitan el desarrollo de varias ideas; de este modo, se buscan los objetos o materiales necesarios para la representación ideal. También es fundamental encontrar la iluminación adecuada para dar la atmósfera ideal, y así como considerar los fondos posibles, pues el color que se maneje con la luz ambientará la imagen.⁹⁵

Por otra parte, en la ilustración fotográfica de publicaciones comerciales o especializadas, así como para el de los catálogos

técnicos, la manera de realizar las ilustraciones fotográficas guarda muchas características en común, algunas de las cuales son: los objetos deben estar claros, en un fondo mínimo, con iluminación simple y la definición de la forma y de los detalles técnicos ha de estar bien delimitado. En las publicaciones de flores y plantas, las fotografías se realizan en el mismo lugar para reflejar la atmósfera. De acuerdo al público al que se dirigen; las revistas se dividen en dos apartados: uno son las de gran público y el otro, las de especialistas; de esta forma, las imágenes se construirán de acuerdo con tal clasificación. En algunas ocasiones las ilustraciones fotográficas de bodegones utilizan para sobrecubierta si; la ilustración fotográfica de naturalezas muertas, se basa en las siguientes características: se trabaja con objetos diversos pero tratando encontrar un equilibrio entre las partes, se maneja el predominio de un objeto sobre los demás para dar mayor énfasis, en la toma se efectúa sí se requiere una concentración de detalles, cuenta con la ventaja de que la toma no la afectará problemas de movimiento, tampoco habrá cambios ambientales y la posibilidad de controlar las fuentes de iluminación. Otro punto importantísimo es el ángulo de la toma, teniendo en cuenta para su colocación la naturaleza y características del o los objetos a fotografiar y el fondo de luz. Por otra parte, el factor principal en la selección de fotografías para un boceto es su contenido, pues la imagen debe describir acertadamente la intención; para conseguirlo, hay que tener el acierto de saber cuáles tomas son las correctas y haber estudiado la naturaleza del problema y analizado los requisitos físicos.⁹⁶ La utilización de la fotografía en la ilustración de modas ha hecho desaparecer la ilustración manual en los últimos treinta años; muchos de los primeros fotógrafos como Georges Lepape comenzaron en el diario francés *Gazette du Bonton*. El propósito de estas imágenes es vender una apariencia o estilo. En cuanto a otros temas, como el de la historia

⁹⁴ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 23

⁹⁵ Hugh Marshall, *Foto diseño*, p. 42

⁹⁶ Hurlburt, *op. cit.*, p. 69

natural, lo más importante es investigar lo más a fondo posible el tema, de modo que se pueda desarrollar y tener bases verdaderas para complementar la información.

La reducción de costos en el ámbito de la ilustración fotográfica de libros y revistas fue posible gracias a que se conjuntaron nuevas innovaciones como las emulsiones fotográficas pancromáticas, el proceso del fotograbado de línea transversal y los progresos en las técnicas de impresión, que se vieron favorecidos con la fabricación de papeles muy lisos; por ejemplo, en la *figura 43*



fig. 43

se presenta la reproducción de la superficie real de un detalle del cuadro de Rembrandt, *Vieja cortándose las uñas*, en el cual se puede observar las líneas y los puntos (133 puntos por pulgada). Con este método, los puntos son muy pequeños para darse cuen-

ta de su existencia, por lo que no distorsionan ni falsifican la imagen pictórica como ocurría con todos los procedimientos manuales anteriores y con los primeros fotograbados.

Por otra parte, algunas de los recursos con que cuenta el comunicador gráfico para elaborar sus mensajes son: formatos fotográficos, formatos tipográficos en la escala de las secuencialidad texto e imagen, incorporación de técnicas de manipulación, como el encuadre final de la imagen o los elementos codages (signos gráficos para atraer la atención sobre un punto determinado).

Relato fotográfico

En otro orden de ideas, la ilustración fotográfica realizada en las fotonovelas maneja la técnica de la elipsis, que permite tener control de la narración; esta técnica se utiliza en el reportaje fotográfico para las revistas ilustradas, en la que las representaciones fotográficas se basan en una secuencialidad. La elipsis es una selección y conjunción de cada una de las imágenes en intervalos de tiempo sugeridos de los instantes decisivos de la historia, con los cuales hay un punto de atención y se lleva un ritmo en el desarrollo de la acción entera; con esta técnica se manejan las secuencias de la fotografía aislada en un contexto de ilusión y en el tiempo.⁹⁷ El manejo de las secuencias también implica la ocupación de una dimensión temporal. Entre 1960 y 1970, Duane Michaels manejó esta técnica con gran maestría en la realización de temas de ficción que contaban con un guión previo. Este tipo de trabajos se encontraban ya en las obras de locomoción de animales y personas de Muybridge, pero en estas sólo se manejaba el movimiento en sí, y no una narración sistematizada de imágenes. En el llamado relato fotográfico moderno también es necesario un análisis previo mediante el cual se sabrá cómo distribuir la exposición de un

⁹⁷ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 176

hecho en una serie de imágenes y cómo efectuar la reunión en la página de los textos e imágenes conjuntadas de acuerdo con una determinada intención. Por otra parte, la lectura de una fotografía fija dependerá siempre de la decisión del observador, como el tiempo de lectura de un libro depende del lector; mientras que la imagen en movimiento estará regida por el tiempo que establezca el realizador; de este modo, una imagen fija tendrá una lectura regida por el observador y una imagen en movimiento tendrá una lectura impuesta y establecida.⁹⁸

Tratamiento de la imagen

Por otra parte, además de la elección de un tema, también es posible elegir el modo de abordar el tratamiento de la imagen, ya sea desde una concepción ilustrativa o una concepción interpretativa; esta determinación permite al fotógrafo enfrentar el tema con mayor libertad. Existen claras diferencias entre estas dos concepciones; en la primera, la concepción ilustrativa, es necesario afanarse por señalar, de forma objetiva, al sujeto tal como aparece ante la vista de los demás.⁹⁹ Se puede decir que es una representación documental, informativa y cuya finalidad es obtener una imagen del sujeto tan fiel a la realidad como sea posible, para que el observador tenga una idea exacta. Por el contrario, la concepción interpretativa es forzosamente subjetiva, el fotógrafo que maneja esta concepción intenta manifestar libremente una visión personal del sujeto, en la cual se manifestarán y reflejarán sentimientos más que hechos; este enfoque intenta representar los sentimientos y transmitirlos a los observadores. De acuerdo con lo anterior si se decide ilustrar un sujeto, el fotógrafo debe manejarlo de forma objetiva; de una impersonal y realista, mientras que, si elige interpretar al sujeto, debe moldearlo a través de su personalidad, de forma subjetiva.¹⁰⁰ La elección entre estas dos concepciones dependerá de las circunstancias del tema, del resultado de la investigación sobre el mismo, y del sujeto a quien se dirige el mensaje.

Por último, el vertiginoso avance de las tecnologías ha

dado al ser humano nuevas herramientas que modifican sus sentidos. En la época actual se han popularizado programas de computadora softwares que incrementan mil veces la velocidad de producción de imágenes; asimismo, los no excesivamente potentes de paleta gráfica permiten fabricar imágenes de apariencia absolutamente fotográfica, sin partir de un referente, es decir, sin un modelo real. En esta era, los sencillos y rápidos mecanismos del proceso fotográfico son sustituidos por los comandos de un programa, aún más sencillos y rápidos.¹⁰¹ Este nuevo medio transformó la manera de crear la imagen ilustrativa de los escritos, la forma de colocarla conjuntamente con el texto, en un proceso que continúa los cambios que se han visto desde el paso del rollo al código, de la miniatura al grabado, de los procesos de fotomecánicos a los equipos fotodigitales; cada uno de estos medios ha modificado la manera de elaborar la imagen ilustrativa de los textos, es decir, la ilustración se seguirá haciendo con las mismas bases, lo que cambiará serán las herramientas y materiales con los cuales se plasme el trabajo comunicacional.

⁹⁸ Sontag, *op. cit.*, p. 91

⁹⁹ Andreas Feininger, *Arte y técnica en fotografía*, p. 30

¹⁰⁰ Feininger, *op. cit.*, p. 31

¹⁰¹ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 23

Análisis

Relación texto e imagen

El presente análisis abordará el asunto de la relación, si es que la hay, entre texto e imagen y cómo utilizarla en su conjunción espacial para elaborar la ilustración fotográfica. La utilización de la técnica fotográfica en las ilustraciones de textos constituye el inicio de un nuevo proceso de creación en la elaboración de la imagen pues, al sustituir el trabajo manual, la luz sustituye la mano del artista.¹⁰²

La imagen fotográfica atrapa un pequeño instante de la realidad como una copia única en su elaboración, pero que se podrá reproducir fielmente las veces que se desee. La fotografía ha revolucionado todos los campos del conocimiento humano y ha coadyuvado a la investigación y al descubrimiento de nuevas tecnologías.

La imagen fotográfica lleva consigo todo un proceso de creación intelectual el cual, a través de una acción y manejando la técnica adecuada, permite elaborar un concepto, es decir la imagen tiene un valor para expresar un contenido. El fotógrafo construye su imagen a partir de unidades de tiempo; el observador en algunos casos, mediante una aguda recepción y contemplación, llega a comprender y reconstruir mentalmente el proceso de elaboración. La fotografía hace a quien la mira introducirse en ella, con lo cual cada mirada tiene una percepción diferente, hace que la obra cambie, se transforme y varíe;¹⁰³ esta imagen pasa a ser percibida como prueba de veracidad representativa.

Con la técnica fotográfica se elaboran registros visuales, debido a los cuales el hombre modificó muchas de sus conductas establecidas; asimismo, permitió el desarrollo de la investigación científica, entre otros muchos aportes, de modo que se puede decir que esta incalculable técnica transformó completamente al ser humano.

La imagen fotográfica se produce según las leyes de la

óptica y de la química, pero en su transformación sobre una superficie fotosensible, la imagen queda descrita mediante su proceso. Por lo general, la ilustración fotográfica no se difunde en su constitución original, sino impresa, traducida a otro medio y transportada a otro soporte; por ejemplo, las ilustraciones de periódicos, revistas o libros, no son tales fotografías, son reproducciones y, aunque sigan transmitiendo todo o buena parte de su contenido semántico, se han perdido o modificado muchas de sus cualidades primeras, como su formato, su gama tonal, su estructura de tonos continuos, substituida por una discontinua (trama fotomecánica), su color, su textura o la calidad de su superficie.¹⁰⁴ Sin embargo, la imagen fotográfica, por ser un objeto impreso, liso, pierde menos sus cualidades esenciales que un cuadro, al ser reproducida a un libro. El medio como el libro y la revista, es satisfactorio para colocar fotografías, que se pueden adaptar, proteger en el libro y quedar en un medio propicio para su observación.¹⁰⁵

El ser humano cuenta con ciertas capacidades de visión, captación y memoria con las que puede hacer un registro de un suceso, pero lo efímero de éste, aunado con la limitada destreza del dibujante, hará que se pierda parte del hecho; por su parte, la imagen fotográfica permite registrar rápidamente y, si lo desea el ilustrador, después es posible eliminar o agregar figuras a la imagen que ilustrará el periódico o la revista. Por otro lado, con la conjunción de la fotografía y de la imprenta, nació la llamada civilización de la imagen, en la cual toma un principal lugar la ilustración fotográfica. En el origen de la civilización de la imagen influyeron varios factores, como el desarrollo progresivo de los sistemas de reproducción y de impresión de mejor calidad, el manejo del color y las facilidades técnicas. Con estos elementos se tuvo la capacidad de producir, reproducir y difundir imágenes a gran escala por todo el mundo.¹⁰⁶

¹⁰² Debray, *op. cit.*, p. 22

¹⁰³ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, p. 15

¹⁰⁴ Fontcuberta, *op. cit.*, p. 24

¹⁰⁵ Sontag, *op. cit.*, p. 15

¹⁰⁶ Joan Costa y Joan Fontcuberta, *Foto-Diseño*, p.160

El diseño gráfico amplió sus recursos para la elaboración de imágenes utilizando la fotografía como ilustración; esta representación es otra forma de lenguaje visual considerada como la imagen más perfecta de la realidad. En la ilustración fotográfica, el proceso de composición entre el texto y la imagen comienza con sus relaciones de contigüidad espacial, lo que significa la vecindad del espacio que ocupará el texto, tomando en cuenta tanto el sentido y contenido que se le den a la imagen, su importancia y valor en el mensaje que se quiera comunicar, como el pequeño texto al pie de la ilustración, también la forma de leyenda o comentario, por ejemplo, la *figura 44* muestra una página de una revista, con colum-

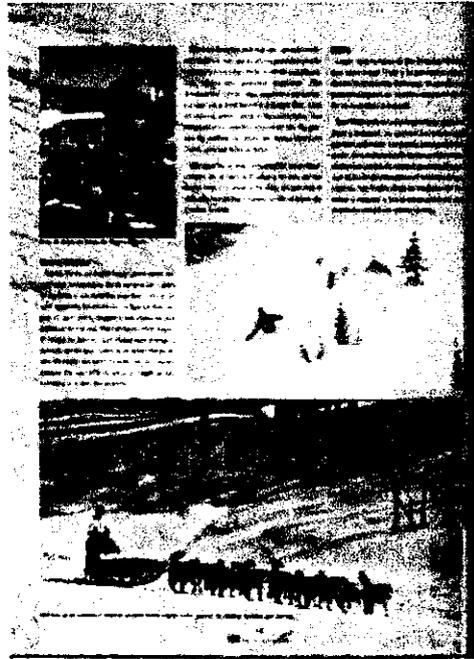


fig. 44

nas de texto, las ilustraciones y con leyendas al pie, conjuntado en una estructura entre texto e imagen dentro del espacio gráfico, por medio de columnas de separación y tramados de fondo. El objetivo de esta estructura es, elaborar un mensaje más claro y atractivo, mediante la imagen y el texto junto con la inmensa variedad

cromática de la imagen y convertida en un producto de alta calidad, gracias a la moderna técnica de impresión.

La ilustración fotográfica ayuda a transmitir conocimientos por medios icónicos y complementa el discurso textual, de manera que los dos o más lenguajes se coordinen y se refuercen. Las imágenes fijas se pueden utilizar para ilustrar un texto, ya sea un libro, un catálogo o, mediante imágenes secuenciales, una fotonovela; de este modo, se puede decir que el texto y la imagen se conjuntan para crear un mensaje más eficaz.¹⁰⁷

La imagen y el texto son dos diferentes formas de lenguajes, cada una con características diferentes, por ejemplo, en el lenguaje visual la imagen es polisémica, puede tener varios significados diferentes a la vez, tiene poder connotativo, es pregnante, etc. Por su parte, el lenguaje verbal del cual deriva el lenguaje escrito, la palabra es monosémica, tiene un sólo significado, no puede ser percibido global, ni instantáneamente. En consecuencia, ambos lenguajes tienden a ser muy distintos en cuanto a su elaboración, su riqueza expresiva, su forma de lectura y la rapidez de elaboración de un mensaje. La unión de estos dos medios diferentes dan lugar a uno que es más poderoso, eficaz y lleno de significados.

Por otra parte, los usos y el significado de la imagen parecen depender de la variedad de representaciones de una sociedad, que influyen sobre las modalidades de su transformación;¹⁰⁸ la imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado, una imagen de por sí, no significa nada. En general, la ilustración fotográfica representa cosas de la realidad, la imagen es de carácter analógico o isomórfico (se parece a lo que representa) y puede ser comprendida sin haber recibido ninguna educación especial; por otro lado, cuando se elabora un mensaje hay que tener presente que lo que se expresa por medio de lengua

107 Costa y Fontcuberta, *op. cit.*, p. 161

108 Vilches, *op. cit.*, p. 14

jes diferentes nunca es exactamente lo mismo.¹⁰⁹ Se coarta la libertad del ilustrador porque, en algunas ocasiones, se subordina la imagen al texto, aunque a veces la imagen es la protagonista del mensaje, mientras que el texto pasa a ser el comentario. En cuanto a la ilustración fotográfica para documentales, su ámbito se reduce, por ejemplo, a los libros científicos en donde la imagen demuestra e informa. En la ilustración de reportajes, como los de geografía, la imagen permanece desintegrada del texto; asimismo, cuando el texto tiene una menor importancia significativa infringe la contigüidad espacial en su relación con la imagen por ejemplo, la figura 45 la portada de un libro de Stephen King, *El resplandor*.

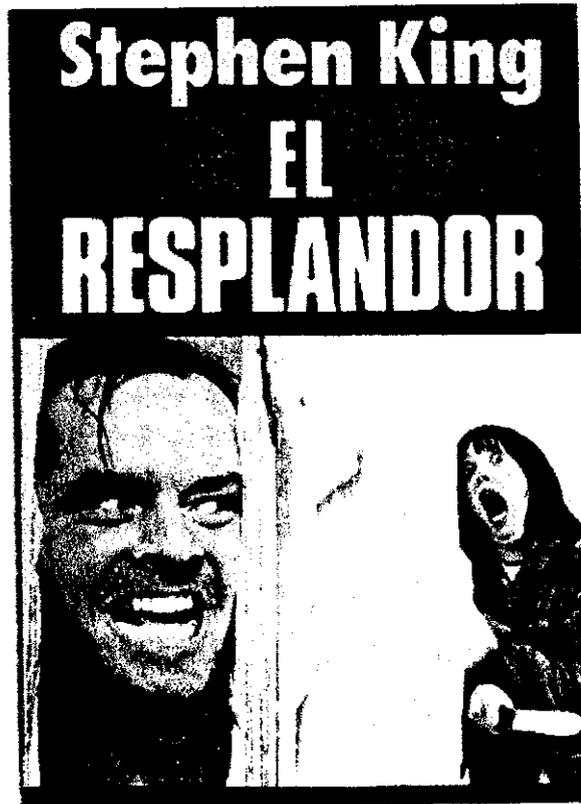


fig. 45

Fotografismo

Se le llama fotografismo a la manipulación del texto y de la imagen, que permite, por medio de la diagramación, integrar la distribución global de textos, imágenes, elementos gráficos y espacios;¹¹⁰ estas modificaciones en la imagen fotográfica alteran su carácter de representación fiel, por lo que la imagen ya no será realista, sino que asumirá otras formas de manifestar la realidad.

Aunque la imagen fotográfica se produce mediante un proceso mecánico, en su elaboración involucra valores formales y estéticos, mediante los cuales se desarrolla la imagen lo cual implica un trabajo intelectual, para lograr el efecto deseado en nuestro mensaje;¹¹¹ por lo que la fotografía implica un proceso de creación a lo largo de diversas etapas previas y posteriores a la toma. La utilización de la técnica fotográfica en los trabajos de arte gráfico la transformó en lo que se denomina fotografismo, donde es puesta al servicio de la idea creativa, para manipularla y modificar la imagen, ya sea al ser reencuadrada, mutilada, montada, retocada, raspada, rasgada, coloreada, etc. Por lo tanto, con el fotografismo se manipula en forma total a la fotografía, que en algunas ocasiones termina como una imagen surrealista, que se podrá construir la ilustración de un mundo mágico; gracias a que es posible el manejo de todas estas posibilidades gráficas, se privilegia el fin sobre el medio, la técnica fotográfica se subordina a la operación gráfica y al fin comunicativo: el mensaje.¹¹² En caso de la ausencia de la manipulación de la fotografía y del texto tipográfico no existirá el fotografismo, en la construcción de mensajes bimedia textos fotoimágenes.

¹⁰⁹ Costa y Fontcuberta, *op. cit.*, p. 164

¹¹⁰ Costa y Fontcuberta, *op. cit.*, p. 167

¹¹¹ Pierre Bordieu, *La fotografía: un arte intermedio*, p. 22

¹¹² Costa y Fontcuberta, *op. cit.*, p. 171

Capítulo 2 Interpretación literaria

Padece usted una de las dolencias más normales en el género humano: La necesidad de comunicarse con sus semejantes...

Augusto Monterroso

Lenguaje

Literatura

Origen del lenguaje

La evolución del ser humano, bajo la mano impulsora de los fenómenos naturales, lo llevó a utilizar de diversas maneras las partes de su cuerpo, con las cuales fue proveyendo de accesorios útiles para protegerse y sobrevivir, lo mismo que para establecer lazos de comunicación con el mundo exterior, el mundo que tanto lo maravillaba y le causaba temor. Con esta transformación y equipamiento de su cuerpo, fue adoptando nuevas habilidades y capacidades que propiciaron el desarrollo, la evolución y la acción de varios órganos asociados con el conducto respiratorio, como en el caso del nervio llamado hipogloso mayor el cual se encuentra colocado debajo de la lengua.¹¹³ Este nervio es especialmente el motor de la lengua: da ramos a cada uno de los músculos, tanto extrínsecos como intrínsecos. Por otra parte, también relacionados con la producción de sonidos están los siguientes órganos: los pulmones y los bronquios; la garganta, particularmente la laringe; las fosas nasales; la campanilla o úvula, que es el órgano blando, puntiagudo y muy móvil que cuelga de la parte posterior del paladar, y un paladar duro, la lengua; los dientes y los labios. Los anteriores en conjunción con el paladar duro, el velo del paladar, la lengua, los dientes y los labios pueden considerarse como una caja de resonancia muy sutil, cuya forma (que varía constantemente debido sobre todo a la extraordinaria movilidad de la lengua) es el principal de los factores que dan al aire que sale de los pulmones su calidad precisa de sonido.

Una teoría sobre el origen del lenguaje afirmado es el si-

¹¹³ L. Testut y A. Latarjet, *Tratado de anatomía humana*, p. 539

guiente: en un principio, el ser humano imitó los sonidos de animales que estaban a su alrededor y los ruidos de fenómenos naturales, por ejemplo, el trueno, el agua que fluye y los producidos por manipular objetos. Con esta imitación, el hombre primitivo establecía en su pensamiento mágico un lazo con los sonidos del mundo; a partir de sonidos y de sucesiones ordenadas de sonidos instituía una relación con sus propios semejantes; este fue el origen de la palabra hablada. Por ejemplo, hace más de 500 mil años el *Pithecanthropus erectus* (el hombre de Java) o el *Sinanthropus pekinensis* (el hombre de Pekín),¹¹⁴ comenzaron a relacionar ciertos sonidos para nombrar cosas o indicar ideas, posteriormente clasificó en mayor número, a través de algunos signos que representaban letras, palabras o ideas; hay que destacar que en muy pocas ocasiones los signos tienen relación con el significado de las palabras y las palabras van dirigidas al oído y los símbolos visuales se dirigen a los ojos; en lo que se refiere a cada palabra o secuencias de ellas escritas o impresas serán traducidas de forma inmediata.¹¹⁵ Tanto en Babilonia como en Asiria los hombres aprendieron a traspasar sus ideas a una superficie por medio de que signos a veces eran pinturas, las que representaban a una letra, un nombre, un objeto o una expresión.¹¹⁶

En Babilonia en el año 2,500 a. de J.C. aproximadamente, se utilizaba para escribir arcilla blanda en forma de ladrillos o tabletas y una cuña aguzada, un punzón o una concha de ostra. El terminado se hacía en un horno o con exposición al sol para el endurecimiento y secado; un ejemplo es el código de Hammurabi, rey de Babilonia, que se realizó en el año de 2,000 a. de J.C. aproximadamente. Este código fue elaborado en una columna de roca de 244 metros de altura y se puede decir que constituye una de las primeras formas de lenguaje ya más estructurada, tanto oral como escrito. Este tema ya se trató más extensamente en un capítulo anterior en el presente apartado, se dará más énfasis al lenguaje verbal.

Lenguaje verbal

En un texto escrito cada frase se compone de cierto número de símbolos superpuestos, cada uno de los cuales cuenta solamente con un significado vago y arbitrariamente determinado. Por otra parte, al mismo tiempo el lenguaje fue incorporando y mezclando diferentes medios y estructuras como el que es expresado por gestos y ademanes (mímico), el que utiliza sonidos más o menos articulados (fonético) y el que emplea signos (gráfico o escritura).¹¹⁷ En su libro *Lenguaje y Sociedad* Joseph Bram define al lenguaje como "un sistema estructurado de símbolos vocales arbitrarios con cuya ayuda actúan entre sí los miembros de un grupo social."¹¹⁸ El símbolo es la cosa que representa a otra, por lo que hay que tener presente que cada cultura da su valor y función específica al símbolo. También es necesario destacar la importancia del lenguaje verbal por ser ésta la forma particular de la comunicación humana, pues a partir del lenguaje el hombre se podrá comunicar con sus semejantes; por medio de las palabras expresará su pensamiento, sus necesidades, su angustia, su miedo y muchísimas más. Las palabras van designando al objeto, en su conexión al principio de la manera más sencilla y fácil para su adopción en la conciencia del hombre primitivo; por otra, parte al expresar su pensamiento por medio del lenguaje verbal y escrito, crea conceptos, hace juicios, pone en entredicho los fenómenos que lo amedrentan. Se debe considerar que los significados de la mayoría de las palabras más usadas depende en el contexto en que están implicadas.

En el universo lenguaje-lengua existen varias categorías: la lengua usual, la lengua literaria y la lengua científica. Las dos primeras también se denominan y diferencian como la vulgar y la culta. Estas categorías lingüísticas existen en unidades de grados:

¹¹⁴ Joseph Bram, *Lenguaje y sociedad*, p. 14

¹¹⁵ W. M.Jr., *op. cit.*, p. 84

¹¹⁶ *Enciclopedia de conocimientos*, tomo VIII, p. 139

¹¹⁷ *Nueva enciclopedia autodidacta Quillet*, tomo I, p. 13

¹¹⁸ Bram, *op. cit.*, p. 12

se basa en el mayor número de elementos expresivos que tenga el mensaje comunicante, por lo que en ocasiones es difícil encontrar diferencias entre una lengua usual y una lengua literaria. En la comunicación cotidiana, a veces, sin darse uno totalmente cuenta, se usan valores poéticos, se utilizan valoraciones metafóricas de los fenómenos:

**Al salir el sol...
cayendo la noche...**

Con esto la lengua usual manejará valores que muy a menudo sólo se encuentran en la lengua literaria, como la metáfora, que se usa principalmente y es sustancia primigenia de la poesía.¹¹⁹ Sin embargo, el uso cotidiano se diferencia del literario en que ésta se planea, es decir, tiene una intención previa mientras que en el otro es accidental. De este modo, la lengua usual no se puede distinguir de la literaria por su expresión en metáforas, puesto que en ambas se presentan, sino por su procedimiento trivial en el lenguaje cotidiano y por su actividad creativa-estética en la lengua literaria.

La lengua científica es elementalmente denotativa y procura señalar una relación entre signo y referencia, guardando su acepción convencional:

**El diámetro de un electrón es cerca de una
cincuenta milésima del diámetro del átomo.**¹²⁰

Estos signos puede sustituirse por otros, equivalentes, convencionales tanto los primeros como los segundos, pero tiende a tener un sistema único de signos-comunes, no introduce en sus proposiciones lógicas elementos variables y, sólo si es necesario, cambia los términos. Por su parte, la lengua usual realiza connotaciones arbitrariamente y cambia de manera constantemente sus formas de elaborar el lenguaje. La lengua literaria es connotativa con gran número de ambigüedades y sugerencias diversas, con las que multiplican en alta proporción la diversidad de su sentido.

**Pasas por el abismo de mis tristezas.
Como un rayo de luna sobre los mares...**

Amado Nervo.

El objetivo de la lengua literaria no es sólo comunicar, sino que busca causar una reacción en el ánimo del lector, conmoverlo, impresionarle de modo que crece su visión, se ensancha el conocimiento del universo llamado ser humano, que termina modificando su actitud ante la vida misma. En palabras de Ricardo Garibay: "Y mucho más de lo que unos y otros creen y mucho más aprisa que despacio, les vamos modelando el alma, y no importa que nada se anote a nuestro crédito, no hace falta ni habría porque, pues no somos más que uno más entre todo (*De lujo y hambre*)."

La literatura también influye sobre los grupos sociales, pues todo el contenido de pensamientos y sentimientos impulsan al grupo a integrarse a la acción. Este pensamiento es la expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo, comunes a una clase o a toda una época.¹²¹ La lengua literaria, mediante las palabras, crea un mundo en constantes transmutaciones audibles y visibles; en su proceso de selección y organización del material lingüístico conjunta para su propósito, los recursos expresivos más intensos y vastos, a diferencia de los utilizados en la comunicación cotidiana.

Orígenes de la literatura

A continuación se presenta una somera revisión de los probables orígenes de la literatura. En las culturas más primitivas el mago de la tribu ejecutaba ciertos rituales por medio de los cantos y de la danza, en los que el cuerpo entero se manifestaba en una acción que buscaba aliviar una expectativa dentro de aquella comunidad. Al paso del tiempo estos conocimientos se transmitieron en la mayoría de las ocasiones en forma oral y después también en

¹¹⁹ Arqueles Vela, *Análisis de la expresión literaria*, p. 19

¹²⁰ Vela, *op. cit.*, p. 20

¹²¹ Vela, *op. cit.*, p. 22

forma escrita, aunque el poeta no era reconocido todavía como artista. Más adelante, cuando se formaron las ciudades y se forjaron imperios poderosos, en culturas antiguas como Creta, la poesía se conformó como un ritual primitivo, más naturalista y menos rígido.¹²²

En la cultura griega de la antigüedad, lo mismo que en las épocas primitivas, las fórmulas mágicas y las sentencias de oráculo, las plegarias y oraciones son manifestaciones de poesía ritual, al igual que las canciones de guerra y de trabajo, generalmente anónimas y para la comunidad. La situación social del poeta, como la función de la poesía, cambió profundamente debido a la transformación guerrera de los pueblos, pues entonces el poeta narraba las batallas y exaltaba los valores bélicos. Un ejemplo clásico es la *Iliada*, obra que relata un episodio de la mitológica guerra por la conquista de Troya. De este modo, de acuerdo a las necesidades de la comunidad en que surge y se desarrolla, la poesía se transforma y se convierte en entretenimiento y alabanza de los guerreros. En la cultura clásica, el arte estuvo condicionado por el afán de gloria, por lo que el objetivo de la poesía llamada heroica era narrar las cruentas batallas, la crónica de la lucha y la testificación de la victoria; así, la poesía, originalmente expresión de sentimientos, es decir, lírica, se vuelve épica,¹²³ esta poesía glorifica las tradiciones de los guerreros y reyes, sus costumbres, normas e ideales.

Otro cambio mayor que sufre la poesía es en cuanto a la forma de cantarse; originalmente eran cantadas en grupo y, con la poesía épica se inició el canto individual, casi siempre por el guerrero o un recitador oficial. Poco a poco, esta forma de recitar adquirió un efecto histriónico, que terminó en el nacimiento de la representación dramática. Hay que mencionar también que existían narradores errantes y viajeros, los que recitaban historias en menor grado heroico, más de aventuras de héroes.

Los trabajos literarios de la epopeya eran colectivos, pues las obras se elaboraban en las escuelas poéticas, donde se repartía el trabajo entre profesores y alumnos, maestros y ayu-

dantes; este esfuerzo se organizaba en una comunidad laboral.¹²⁴ En la evolución de la epopeya adquirió mayor importancia la personalidad del autor, también debido al desarrollo económico de los pueblos, por lo que las obras tienden a dejar de ser anónimas el poeta pretende ser reconocido como autor; entonces empiezan a expresarse en primera persona y recitan ellos mismos sus poemas. En cuanto a los temas, aparece la subjetividad y la diversidad en la poesía lírica de expresiones individuales. Cabe mencionar que el pensamiento griego puso en tela de juicio muchos de los valores y creencias, con lo que surgieron nuevas posiciones sobre temas sociales, como la posición de Eurípides acerca de las relaciones entre los sexos, que después escribió en la tragedia de *Medea*. Las leyendas y los mitos fueron la base del desarrollo de la literatura.¹²⁵

Por otra parte en la época helenística, se desarrolla el género de la biografía y la autobiografía, al mismo tiempo por el interés hacia la psicología, se crea la novela y la comedia burguesa; en la cual se aportan las historias inventadas de amor, que se desarrollaron en el medio de las personas para las que son escritas.

En la Edad Media se introducirán partiendo de la forma de vida de ese tiempo la novela caballerescas francesa, en donde se ilustraron en el estilo original, ideales caballerescos de la vida de la corte, batallas, torneos, escenas de cazas y cabalgatas.¹²⁶ También los juegos y damas, narraciones de la mitología, biblia, historia y algunos otros textos narraban encuentros con monstruos, juicios infernales, acertijos, enigmas y contestaciones correctas a las preguntas de los guardianes y más aun en otros habitaron las figuras de héroes, viejos y nuevos, la alegoría de virtudes cardinales, de las artes liberales y el amor en todas sus formas. Durante el Renacimiento en el siglo XV, escritores italianos como Dante,

122 Hauser, *op. cit.*, p. 81

123 Hauser, *op. cit.*, p. 89

124 Hauser, *op. cit.*, p. 93

125 Hauser, *op. cit.*, p. 130

126 Hauser, *op. cit.*, p. 375

Boccaccio, Petrarca, enmarcaron sus ideas en el homocentrismo, en obras como la *Divina comedia* y el *Decameron*; así cada corriente nueva dio paso a diferentes estilos y contenidos de hacer la literatura.

La literatura maya y la náhuatl

Por otra parte, en relación con otras regiones del mundo, es importante destacar la literatura surgida en el continente americano, como la maya y la náhuatl, entre otras, la expresión literaria de estas civilizaciones alcanzó un gran desarrollo, lo mismo que el de otras manifestaciones artísticas y científicas. La organización social, política y económica de estos pueblos era de tipo feudal y su base económica era la agricultura, principalmente el cultivo del maíz. El centro de su pensamiento era la religión, el culto a los dioses. Estos pueblos guerreros no conocieron el alfabeto fonético y la literatura era considerada como el tratamiento de la palabra embellecida que se conservó en gran medida por tradición oral. La literatura en lengua náhuatl tenía una estrecha relación con la danza y la música; en esta lengua se expresaron poetas como Nezahualcóyotl, Axayácatl y Moctezuma Xocoyotzin entre otros; sin embargo, muchas obras literarias nahuas son anónimas. Dentro de la poesía se desarrollaron los géneros épico, lírico, dramático y didáctico y algunas de sus características formales son el singular manejo del ritmo y la repetición de frases importantes; en lo que se refiere al contenido, existe una presencia constante de la muerte que pone de manifiesto su visión del mundo; un tono melancólico y un ambiente majestuoso de fauna y flora, en el lugar donde habitan sus dioses, enmarcan el sentido filosófico y religioso de los poemas.

De gran importancia son los libros mayas *Popol Vuh* y *Chilam Balam*; el primero fue transmitido oralmente de generación en generación y después de la conquista fue escrito por varios hombres. El segundo libro, *Chilam Balam* proviene de antiguos cantos y poemas, los cuales fueron transmitidos de boca en boca y

al igual que el *Popol Vuh*, fueron escritos después de la conquista. Este libro presenta las crónicas de acontecimientos históricos y, en menor medida, textos médicos, almanaques de astronomía con contenido ritual, mitológico, religioso profético, literario, médico e histórico. Por último, hay que tener presente que tanto el *Chilam Balam* como el *Popol Vuh* son obras de diferentes manos, estilos y épocas, y constituyen las fuentes capitales para la historia del pueblo maya, los que tuvieron el más avanzado sistema de escritura de todo el continente que les permitió expresar hasta conceptos abstractos.

De una revisión tanto en las culturas antiguas europeas como las de América, el desarrollo de la lengua literaria mantuvo una estrecha relación con otras manifestaciones artísticas como el canto, la danza y la música. Por su parte, la aparición de los géneros se debió a la diversidad de situaciones sociales en que el hombre permaneció inmerso en cada determinada época. En cada etapa de la historia del ser humano, la expresión literaria se concibe en relación con las expectativas que tiene de sí mismo, de sus semejantes y de todo lo que se manifiesta a su alrededor y en su interior.

El lenguaje una entidad viva

Para terminar hay que tener presente que el lenguaje es y ha sido una entidad viva, la cual ha estado en constante cambio, de una cultura a otra; en su mezcla, en su convivencia, se puede decir que esta, estuvo y estará en presente transformación. Esta cualidad se manifiesta tanto en la manera de escribir de una generación de escritores, como en la gran diversidad de lenguajes que hay en nuestro país, donde los distintos grupos étnicos hablan en su propia lengua. En Chiapas existe una gran tradición en el uso de la expres-

sión oral para comunicar historias, leyendas y poesías. La voz del que cuenta será la herramienta principal para provocar sensaciones en el que escucha, es el elemento principal entre los seres humanos. Como decía Walter Benjamin "el hombre cuenta las historias de la tribu, las conserva y las reparte y que eso es lo que mantiene la memoria de ese grupo, de donde sale la fuerza, la savia que lo vitaliza y renueva". La palabra es el principal camino que tiene la memoria para conservar lo que estima importante y a ella se confían los tesoros históricos y legendarios. Para finalizar sobre el valor de las palabras tenemos este texto de Octavio Paz:

"Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos. Mis actos, el serrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquél diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esta palabra y a quién se la dice? Tiré el cigarrillo sobre la banqueta. Al caer, describió una curva luminosa, arrojando breves chispas, como un cometa minúsculo."¹²⁷

Análisis Literario

El contenido y la forma

La literatura se forma a partir del lenguaje con la utilización de las palabras dentro de un sistema estructurado; el desarrollo de una obra literaria depende de su origen, estructura y finalidad, lo cual determina el género adecuado. Según Salvador Ávila Martínez, los generos son:¹²⁸

- El género didáctico el cual se utiliza para enseñar.
- El género oratorio que se maneja para persuadir.
- El género epistolar para transmitir las comunicaciones.
- El género poético cuyo fin es deleitar

Con base en los objetivos de esta investigación, sólo se abordará el género poético, el cual se divide en varios subgéneros, a saber: la épica, el teatro, la mística, la lírica, la novela, la fábula y el cuento. Ya que la propuesta de este trabajo es la ilustración fotográfica de un fragmento de un poema, a continuación se detallará su análisis específico. El poema, como el cuento y la novela entre otros, es el resultado del trabajo de organización y selección de unos materiales lingüísticos,¹²⁹ a través de los cuales, el poeta comunica su visión particular del mundo y provoca reacciones en el lector, como emoción, ira, tristeza, etc. El análisis de la obra poética permite conocer el carácter de los materiales utilizados para su realización, así como las relaciones que existen entre ellos. Hay dos aspectos básicos susceptibles de análisis en una obra literaria: el contenido y la forma, inseparables en la estructura de toda obra literaria y artística.

El contenido es la acumulación de sentimientos-sensa-

¹²⁷ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, p. 160

¹²⁸ Salvador Avila Martínez, *Literatura española*, p. 95

¹²⁹ Marina Mayoral, *Análisis de textos*, p. 12

ciones y pensamientos experiencias que comprende una obra literaria y la forma es la totalidad de materiales lingüísticos que constituye a la obra literaria. Contenido y forma están íntimamente relacionados, una no puede existir sin la otra y el contenido se encuentra en la estructura lingüística de la forma. En la lectura del poema se puede percibir, por una parte el sonido, las sensaciones y experiencias y, por el otro, los conceptos. En la poesía, las palabras importan por su sentido y sonido, lo mismo por su ritmo y estructura. Al leer un poema, el lector debe poner mayor atención a las imágenes, que el texto evocará dentro de su imaginación.¹³⁰ A partir de las imágenes del poema, las que tendrán que quedar a tras por muchas más nuevas, en algunas de estas tendrán la esperanza de un sentimiento, con estas imágenes, la palabra, el verbo, la literatura alcanzan el grado de imaginación creadora. La imagen literaria tiene un amplio campo de originalidad, es un sentido en estado naciente: la palabra -la vieja palabra- viene a recibir allí un significado nuevo; empieza a significar otra cosa y a hacer soñar de otro modo, en una doble función de la imagen literaria.¹³¹ Mediante la imagen literaria, el lector tiene la posibilidad de transportarse de un universo a otro; la imagen pone las palabras en movimiento, les devuelve su primitiva condición evocadora, por lo que alcanzan una función más innovadora del lenguaje. En la poética se propone la posibilidad de una nueva lectura, una relectura del mundo.

Por otra parte, al abordar el análisis hay que considerar que, éste depende de su misma constitución estructural, por la diversidad que existe en la elaboración de la obra literaria. Existe gran variedad de comentarios y métodos de análisis de textos literarios por lo que se buscará el más conveniente para nuestro estudio. Dos de estos métodos presentan cierto parecido, pues ambos comienzan con una lectura lenta y atenta del texto, después se buscan en el diccionario las palabras no comprendidas cabalmente; a partir de este punto, los métodos difieren. El método que se eligió fue el de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón,¹³² debido a que su uso es más accesible para quien no posee

una formación superior en las áreas de lengua y literatura. El presente método se divide en los siguientes puntos:

- 1 Lectura atenta del texto.
- 2 Localización.
- 3 Determinación del tema.
- 4 Determinación de la estructura.
- 5 Análisis de la forma partiendo del tema.
- 6 Conclusión.

Debido a la complicación que significa el desarrollo de este tipo de trabajos, para reforzar los fundamentos críticos, el análisis se complementará con fragmentos del análisis hecho por Mónica Mansour, quien es una especialista en la lengua poética que además, ha estudiado la obra de Jaime Sabines.

El análisis el fragmento IV del poema "Adán y Eva"

A continuación se reproduce el fragmento IV del poema "Adán y Eva" de Jaime Sabines el cual será analizado por el método del comentario del texto literario; hay que señalar que Sabines escribió este poema durante sus años universitarios, entre los meses de diciembre de 1950 y enero de 1951; sin embargo lo guardó en un cajón durante once años, por lo que no se publicó hasta 1962, cuando la UNAM editó el libro *Recuento de poemas*, que reúne seis libros: *Horas, La señal, Adán y Eva, Tarumba, Diario semanal y poemas en prosa y poemas sueltos*. Para esta investigación se utiliza la edición que Joaquín Mortiz hizo en 1998 de *Recuento de poemas*.

Lectura atenta del texto

¹³⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 11

¹³¹ Bachelard, *opt. cit.*, p. 308

¹³² Fernando Lázaro C. y Evaristo Correa C., *Como se comenta un texto literario*, p. 25

Adán y Eva Fragmento IV.

-Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienten. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardecíendote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas. ¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo.

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día. Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca. ¿Por qué nos separaron? Me haces falta para andar, para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.¹³³

1 Comenzaremos con la lectura atenta para entender el texto en su conjunto y en todas y cada una de sus partes; al mismo tiempo se buscarán el significado de las palabras no entendibles, (en el Diccionario Grijalbo y el de la Real Academia de la Lengua Española). Se les da la acepción más conveniente (regla: sólo nos interesa la acepción que conviene al texto.)

aflicción.- dolor, pena.¹³⁴

aflicción.- f. efecto de afligir (tr. causar tristeza o pena) o afligirse.¹³⁵

dañina.- adj. nocivo, que daña.¹³⁶

¹³³ Jaime Sabinas, *Recuento de poemas*, p. 80

¹³⁴ Gonzalo Pontón, *Diccionario enciclopédico*, p. 40

¹³⁵ Julio Casares, *Real academia española diccionario ideológico de la lengua española*, p. 20

¹³⁶ Pontón, *op. cit.*, p. 576

¹³⁷ Casares, *op. cit.*, p. 258

¹³⁸ Pontón, *op. cit.*, p. 597

dañina.- adj. que daña o hace perjuicio. Dícese comúnmente de algunos animales.¹³⁷

desatado.- proceder sin encogimiento.¹³⁸

desatadamente.- adv. m. libremente, sin sujeción.¹³⁹

enardecer.- incrementar un afecto.¹⁴⁰

enardecer.- tr. fig. excitar una pasión, etc.¹⁴¹

tersa.- liso sin arrugas.¹⁴²

tersa.- adj. limpio, liso y brillante.¹⁴³

Como el material de creación del escritor o poeta son las palabras, hay que conceder gran importancia a la selección que hizo el poeta; algunas palabras serán de gran valor expresivo, serán "palabras claves".

Localización

2 En este punto se localizará el texto literario, lo que consiste en precisar el lugar que ocupa el texto dentro de la obra a que pertenece. El texto analizado es el fragmento cuarto del poema "Adán y Eva", original del poeta mexicano Jaime Sabinas; la obra está formada en su totalidad por un conjunto de quince poemas en prosa los cuales, a la vez, como todo conjunto, puede considerarse como una unidad. La poesía en prosa es un tipo de discurso, un género, que se caracteriza por una selección de recursos muy semejante a la de la poesía en verso. El primero en definir a la poesía en prosa fue Bodeler, que la considera como la narración, pone con palabras un hecho y deja de ser sólo una idea. Aunque el poema sea breve, su contenido implica la presencia, en algunos casos, de personajes, quienes se ubican en un tiempo y lugar determinados y que realizan una acción. Poesía y narración o narración y poesía coexisten en la poesía en prosa. También la repetición de palabras es más frecuente. La diferencia radica en la com-

¹³⁹ Casares, *op. cit.*, p. 271

¹⁴⁰ Pontón, *op. cit.*, p. 690

¹⁴¹ Casares, *op. cit.*, p. 324

¹⁴² Pontón, *op. cit.*, p. 1800

¹⁴³ Casares, *op. cit.*, p. 810

binación de tales recursos ya sea en verso o en prosa. La prosa es la estructura del lenguaje que no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia; también es la forma natural para expresar las ideas.

Mónica Mansour escribe *Adán y Eva*, en cada una de sus partes, incluye algunos aspectos de la narración, a saber actantes y acciones, tiempo y espacio; pero, dado que se trata de poesía y no de relato, no se presenta el ciclo completo de la "narratividad" propiamente dicha, ni una consecución lógica de los ejes espacio-temporal y causal. El análisis general del conjunto y particular de algunos de los textos y de las relaciones entre uno y otro puede demostrar con más claridad el funcionamiento de las estructuras semánticas y del ritmo semántico en la poesía en prosa de Sabines".¹⁴⁴ Ante todo, la secuencia lleva por título los nombres de sus actantes, Adán y Eva, los cuales remiten de inmediato a una ubicación espacio-temporal convencional. El marco es el paraíso - el jardín del Edén-, por una parte, y, por la otra, la creación del ser humano como el ser más perfecto de la naturaleza; los dos nombres remiten, igualmente, a una acción: el "pecado original". Así, la existencia de Adán y Eva, tanto como la contextualización del marco espacio-temporal, pueden dividirse en antes y después del pecado: un antes sin tiempo (o, si se quiere, con una medida universal o divina del tiempo) y un después que es el principio del tiempo humano, de la historia, así como de los valores morales del bien en oposición al mal. Hay tres fenómenos de gran importancia: la analogía en la que todo está relacionado, la metáfora es el traslado del sentido de una cosa a otra, acarreo de cosas de un lugar a otro, y el símil que es una comparación, por ejemplo, "Te he visto a ti también, como las palomas" o la imagen que se evoca por medio de nuestros sentidos, por ejemplo, "cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto" todas estas se unen y expresan otra cosa.

En esta obra poética, la copresencia de Adán y Eva se manifiesta mediante el discurso directo, el indirecto y la combinación de ambos. Esto significa que existe para ellos un lenguaje

verbal, aunque no se conozcan las cosas que con él se nombran: todo el texto es una progresión de conciencia y conocimiento frente al mundo, como algo externo a ellos. Adán y Eva utilizan el discurso directo, el diálogo, es decir que se alternan como referentes del yo y el tú, y emplean sobre todo el tiempo verbal presente. Por otra parte, el discurso indirecto significa que hay un tercer actante ("yo" de la enunciación) que es el narrador y describe acciones tanto de Adán y Eva, desde un punto de vista posterior a lo relatado (en copretérito y pretérito) y omnisciente. El tema del poema en general remite a un texto tradicional bíblico y sus connotaciones y contexto, pero en este poema se deforma el sentido y el autor lo cambia a su propia interpretación.

Determinación del tema

3 Al determinar el tema se encuentra en primera instancia el argumento del texto. Éste se obtiene quitando los detalles y definiendo la principal intención del autor. En el fragmento analizado, el argumento es: Adán comienza haciendo una serie de reflexiones acerca de los animales y establece una comparación entre ellos y su vivencia con Eva. Sigue en su reflexión acerca de la vida con la mujer, su convivencia, las sensaciones que experimenta a través de sus sentidos (tacto y vista) y el sentimiento de dolor por la separación que hay por la misma diferencia entre hombre y mujer, lo que le produce la falta de algo en sí mismo. El tema es, intento por entender lo que lo distingue y separa de su pareja, Eva. Mónica Mansour escribe "los distintos poemas tratan cada uno un tema diferente, el cuarto es: la diferencia y separación entre el hombre y la mujer."¹⁴⁵

¹⁴⁴ Mónica Mansour, *Uno es el poeta (Jaime Sabines)*, p. 74

¹⁴⁵ Mansour, *op. cit.*, p. 84

Determinación de la estructura

4 Para determinar la estructura se tiene que comprender en que consiste la composición de un texto; componer es un colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir ese todo. El fragmento del poema es un monólogo de Adán, en el cual se utiliza la estructura que reproduce el esquema de la interrogación;¹⁴⁶ en primer lugar, realiza una serie de reflexiones acerca de los animales, para detenerse en una pregunta, que no responde, sino que lleva a cabo otras observaciones sobre la relación hembra-macho en de los animales y la relación mujer-hombre; de nuevo, se detiene en otra pregunta, ahora dirigida a Eva, quien tampoco responde por su estado; este esquema se repite varias veces a lo largo del fragmento del poema. El análisis de este punto requiere la división del fragmento en apartados (el cual se define como cada uno de los partes que podemos descubrir en un texto).

Apartado a)

-Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Apartado b)

Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas. ¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Apartado c)

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo.

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día.

Apartado d)

Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.

¿Por qué nos separaron? Me haces falta para andar, para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.

Habiendo establecido los apartados, se procede a determinar las partes:

Apartado a) es una comparación entre la conexión hembra-macho y la relación mujer-hombre. El autor encuentra diferencias entre la conducta de la hembra y el macho, así como entre la del hombre y la mujer.

Apartado b) observación del hombre a la mujer, reflexiona acerca de sus estados de ánimo, de la comunicación y relación que hay entre los dos y siente la diferencia entre uno y otro.

Apartado c) rememora la experiencia del contacto y la unión entre ambos, explica su sentir; el tacto le proporcionó la experiencia de sentirse uno mujer y hombre, en estado de protección tanto interna como externamente.

Apartado d) comprensión de su diferencia, pero sin aceptarla; la cuestiona, quiere tener la sensación que ella le produce y que lo hace depender.

Análisis de la forma partiendo del tema

5 Análisis de la forma partiendo del tema ya determinado anteriormente en el número tres.

Apartado a)

Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti.

Establece el tiempo y el espacio en donde (el personaje Adán habla en primera persona del singular), justamente ayer, en el pasado realizó una acción (pensamiento o recuerdo), la naturaleza fuente de vida da provoca el contacto con el personaje Eva el cual se referirá en forma directa, como alguien ya bastante conocido.

Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas.

Fruto de su paciente observación, habla en plural en el sustantivo hembras, con lo cual le da un valor más elevado que a su contraparte el macho; en ciertos adjetivos, encuentra diferencias entre estos y existe la reiteración del adverbio más.

Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden.

Vuelve a ubicarnos en el tiempo de la acción y da la palabra clave entregarse, que es dejarse dominar, darse al otro; esto provoca una reacción, una lucha entre dos seres distintos.

¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardándote cuando yo estoy tranquilo.

Se cuestiona por saberse confundido. Enfatiza la presencia de Eva y hace una comparación con una acción animal, cuando él esta en un tiempo y estado sensorial específico.

¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Esta metáfora unifica a los dos sujetos, de modo que la

sangre parece ser la misma de los dos; sin embargo; el tiempo distinto de arranque de sus necesidades de estos seres se pone en evidencia.

Apartado b)

Ahora que estás dormida debías responderme.

Ahora corre el tiempo presente (cerca junto a él) la ve en un estado en que su cuerpo y espíritu se encuentran en estado de entrega, le sugiere las respuestas que necesita.

Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos.

Reconoce que en ese estado, en ese instante posee ciertas características en su cuerpo, en las cuales es posible realizar acciones específicas.

Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas.

Enuncia una afirmación que ha experimentado, en el que puede comunicarse en un estado intermedio entre el dolor y alegría. Cree que ella sabe las respuestas.

¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Al no obtener su respuesta, se interroga no se juntan a tiempo mismo el estado interior de la de ella, hace la pregunta más importante que pone en duda todo lo que sabía acerca de ella.

Apartado c)

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me

abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto,

Marca el tiempo de la acción y el lugar de la misma recae en la mujer; nombra las reacciones de su cuerpo; de la forma más delicada y natural, el contacto se extiende por todo el cuerpo, como en la metáfora.

sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo.

La reiteración del pronombre algo designa una característica, una afirmación entre los dos, de que la mujer tiene la capacidad de dar la vida.

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos,

Ambos conocen la existencia de la muerte (representada por la oscuridad de la noche) pero al quedar unidos hombre mujer, se protegen mutuamente

y yo empleo a crecer como el día.

Habla en primera persona, en donde da principio al verbo crecer, al cual le sigue una metáfora; crece en forma ascendente, como el sol que da la luz, la vida

Apartado d)

Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.

El pronombre algo designa una cosa que no se quiere decir, que sabe en donde estaba y que ha perdido para siempre.

¿Por qué nos separaron?

Se atribuye en el tiempo del verbo separaron, el pasado en el cual estaban en otra condición, y cae con molestia, con dolor, la

pregunta sobre alguien que los obligó a la separación.

Me haces falta para andar, para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.

El tiempo de aquí y ahora faltas, en este minuto, en este instante, eres lo más valioso que tuve y que tengo, como cada parte del cuerpo de Adán, sin el que no puede valerse por sí mismo.

Conclusión

6 Conclusión. Mediante la estructura que reproduce el esquema de la interrogación, se observa una gran sencillez en el fragmento: las frases son breves, las palabras de uso normal. El autor por intermedio de Adán, lleva a cabo unas preguntas acerca de su relación con su pareja, quien se percibe como ausente (dormida) por lo que no podrá contestarle; Adán se refiere a algo desconocido, siente una pérdida en él mismo, algo que lo hace diferente de ella. Sabines lanza ciertas interrogantes acerca de la mujer y el hombre en su relación más íntima.

Análisis basado en el trabajo de Mónica Mansour

A continuación se escribe el análisis basado en el trabajo de Mónica Mansour. En cada poema se repite como tema la relación entre Adán y Eva y su contexto. Tiempo-espacio: hay polisotopía temporal el paraíso está en el pasado y en el presente a la vez; el único tiempo real, asemejado con el espacio, en el que existe movimiento es el tiempo humano del amor-sexo, que, a su vez, se identifica con la naturaleza y con el habla y sonidos. A diferencia del tiempo anterior al pecado original, es equivalente a la muerte, o sea, al no-tiempo, no-movimiento, no hablar, no comuni-

carce entre sí y, por lo tanto, al no-amor, a la nada. Se comienza desde el primer poema inmediatamente después del pecado original, es el principio del tiempo humano; la medida del espacio por medio del tiempo se reafirma, hay una transformación del concepto de espacio, de los objetos que están en él y de distancia y tamaños:

“Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo.”

Los conceptos así determinados de tiempo y espacio, se combinan de una manera particular con los sentidos (olfato, oído: ruidos, canto, palabra, silencio y sobre todo el tacto y la vista) y con el movimiento:

“Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas.”

Ruido-silencios: existen distintos tipos de sonido que, al igual que el silencio, el no-sonido, refuerzan la equivalencia entre tiempo y espacio, y se utilizan en la formación de un gran número de tropos. La noche que se opone al día y a la luz, y cuya oscuridad es equivalente al miedo.

“Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día.”

También el cuerpo hace ruido (aparte del habla y de la risa) y estas alusiones al ruido implican movimiento, ya sean del tiempo, del agua, de plantas o de animales. En los personajes existe la conciencia del lenguaje verbal: el diálogo, el monólogo, el silencio (no hablar) y la conciencia de ese lenguaje en Adán y Eva. Se hacen referencias explícitas a este lenguaje:

“Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas.”

Referencia explícita al habla, al lenguaje verbal, realiza una equivalencia entre el silencio y la comunicación, y otra entre el habla y la aflicción y la risa. Otra alusión al lenguaje está en la relación que hace entre el ser humano y el resto de la naturaleza:

“Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo.”

Movimiento: hay una equivalencia entre el tiempo y el espacio, que es contradictoria a la idea convencional del inicio de las medidas humanas de tiempo y espacio después del pecado original. Mónica Mansour escribe: “en un texto lingüístico, todos los verbos como categoría gramatical implican acción y movimiento, sus tiempos y modos de conjugación indican tiempo, su morfología (reflexividad, transitividad) indican movimiento, su significado indica movimiento o la falta de él (perfectividad). Así pues, dentro del concepto de tiempo ya anotado, es necesario analizar el funcionamiento de los verbos, de los adverbios y de los complementos circunstanciales de tiempo, modo y lugar, para ver el tipo de concordancia que se utiliza entre lo temático y lo sintáctico semántico”.¹⁴⁷

“Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día.”

Temáticamente, hay movimiento en las acciones de los

¹⁴⁶ Mayoral, *op. cit.*, p. 42

¹⁴⁷ Mansour, *op. cit.*, p. 81

personajes, en plantas y animales, en el miedo, en las partes del cuerpo, en el agua y en el habla, el canto y los sonidos. Se nombran cosas sin que se especifique lo que son. Hay también estructuras de negación:

“Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.”

(no, nunca, nadie, nada) que parece estar continuamente relacionada con el movimiento: o bien el sujeto o el objeto son una negación. El verbo crecer y el concepto aquí expuesto de crecimiento tiene una significación de movimiento vertical; el crecimiento se relaciona con la semilla, el agua y el sol, como elementos necesarios; y lo que crece es la planta y en particular el árbol. Las otras ocurrencias del verbo crecer tienen como sujetos a Adán, el fuego y Eva (su vientre y sus pechos). En un mismo lugar interno, dentro del cuerpo:

“Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empleo a crecer como el día.”

El acto sexual, descripción del tiempo humano y la diferencia y separación entre el hombre y la mujer, constituye otra lectura del poema. El acto sexual o reflexiones acerca de él, los cuales tienen una relación con las siguientes imágenes (en distintas formas retóricas): del fuego, el día, la risa.

“Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empleo a crecer como el día.”

Se pueden precisar los campos semánticos de movimiento, de tiempo y espacio y de ruido y silencio. Los símbolos fálicos fuego y sol son los sujetos del movimiento, mientras que los espacios donde se realiza este movimiento son la noche, el fuego. Se manejan conceptos como naturaleza, movimiento, amor y sexo y sus contrarios.

Para terminar Mansour escribe “la estructuración semántica se caracteriza por el manejo específico de una selección léxica (referida al trópico) en combinaciones retóricas. En la poesía en prosa, Sabines aprovecha igualmente la enumeración, el símil, la sinécdoque y la metáfora. Pero, dado que no cuenta con las separaciones y pausas versales, utiliza el recurso de equivalencia por posición más bien de acuerdo con la disposición en párrafos. También ilustran claramente la aparente “casualidad” mediante el uso de nexos sintagmáticos de la prosa como forma discursiva. Por otro lado, el ritmo semántico resulta inesperadamente complejo, por el contraste con una aparente sencillez y coloquialidad en el nivel léxico y en el sintáctico, así como por el abundante uso del símil, en comparación con otros tropos.¹⁴⁸

Tal vez los temas más importantes en la obra de este poeta sean el erotismo y el cuerpo, la soledad y la muerte y una relación singular entre Dios y el Hombre o Dios y el Poeta. Es cierto que la poesía amorosa y erótica de Sabines es la más conocida y explicaciones suficientes hay para ello.¹⁴⁹ Por último hay que mencionar que el poema está en un mundo metafórico, en el que el poeta fue realizando con pequeñas pinceladas, el dibujo de los personajes y sus atmosferas, el cual tiene una fuerte carga de contenido simbólico y la temática refiere a un texto bíblico.

¹⁴⁸ Mansour, *op. cit.*, p. 89

¹⁴⁹ Mónica Mansour, “J. S.”, *Voz Viva de México*, p. 13

Interpretación

¿Qué es la interpretación?

Se presenta a continuación un fragmento de una obra literaria, que sugiere alegóricamente la idea de cómo el hombre interpreta en la designación de los nombres a los objetos; esto es el poder creador de la literatura, las palabras se conjuntan para expresar la particular visión del autor de algún suceso.

Fragmento del diario de Adán.

Lunes.- Este nuevo ser de cabello largo está molestando mucho. Me ronda constantemente y me sigue a todas partes. Esto no me gusta; no estoy habituado a la compañía. Preferiría que ese ser se quedase con los demás animales...El día de hoy es nuboso, llega viento del Este; creo que se nos avecina una lluvia...¿Nos? ¿Cómo se me ha ocurrido esa palabra? Ya recuerdo: la usa el nuevo ser.

Martes.- He estado examinando la gran cascada. Es, en mi opinión, lo más hermoso que hay en estas tierras. El nuevo ser la llama cataratas del Niágara... No sé muy bien por qué. Dice que la cascada se parece a las cataratas del Niágara. Eso no es un motivo; su actitud implica, simplemente, capricho y estupidez. No tengo la menor oportunidad de darles nombres a las cosas personalmente. El nuevo ser bautiza todo lo que se presenta, antes de que yo pueda protestar. Y siempre con el mismo pretexto: que el objeto bautizado se parece a tal o cual cosa. Por ejemplo, está el dido*. El nuevo ser de cabello largo dice que, apenas se lo mira, aquello "parece un dido". Habrá que dejarle ese nombre, sin duda. Me fastidia preocuparme del asunto y, por lo demás, de nada sirve. ¡Dido! Ese animal se parece tanto al dido como yo.

***Género de vertebrados de la clase de las aves, orden de los carinatas, suborden de las columbiformes a palomas. Vivía en las islas Muariclo. Extinguido.**

El signo

El ser humano al darle nombre a los fenómenos que se producían tanto en su interior, como en el exterior, lo mismo que a todos los objetos que fue utilizando para la supervivencia los culturalizo, los insertó en rúbricas precisas y los codificó.¹⁵¹ De este modo formó un sistema de signos, a partir del cual establece una comunicación más precisa dentro de una sociedad. Asimismo, la transmisión de conocimientos especializados, por ejemplo, sobre algún oficio es posible gracias al empleo de signos que designen los fenómenos que se suscitan en el medio de trabajo. La aparición de las sociedades humanas requirió de la utilización de códigos propios, por ejemplo, el idioma, a través de los cuales, el hombre fue interpretando los datos que recibía de la naturaleza.

La semiótica es la disciplina que se ocupa del estudio de las relaciones de los signos en su convivencia con códigos, en su conjunción en unidades más vastas, tales como el enunciado, la figura retórica, la función narrativa, etc.¹⁵² El signo se constituye cuando hay alguien que lo puede interpretar como signo, es decir, la interpretación le da el significado y comienza la relación signo-interpretante. Así, en este proceso participan tres factores: el objeto, el símbolo y el interpretante o significado o referencia, será la acción del interpretante como la otra representación que se refiere al mismo objeto.¹⁵³

La lingüística sincrónica y diacrónica

¹⁵⁰ Mark Twain, *El diario de Adán y diario de Eva*, p. 395

¹⁵¹ Umberto Eco, *Signo*, p. 5

¹⁵² Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 73

¹⁵³ Max Bense y Elisabeth Walther, *La semiótica. Guía alfabética*, p. 88

Los signos lingüísticos se pueden estudiar a partir de dos enfoques: el estructural y el histórico; Saussure considera que se trata de dos ramas de la disciplina y las denomina lingüística sincrónica y la lingüística diacrónica. Dice "la lingüística sincrónica se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistemas, tal como aparecen a la conciencia colectiva..."¹⁵⁴ mientras que "la lingüística diacrónica estudiará las relaciones que unen términos sucesivos no percibidos por una misma conciencia colectiva, y que se reemplazan unos y otros sin formar sistema entre sí."¹⁵⁵ La diferencia entre ambas lingüísticas es el factor tiempo, que lleva a los códigos lingüísticos (lenguaje) a cambios permanentes. Así la sincronía es el estudio de la lengua en un momento dado, determinado de su desarrollo; el estudio de sus principios fundamentales y los factores constitutivos del total de su estado de la lengua.¹⁵⁶ Por su parte, la diacronía es el estudio del lenguaje en su desarrollo a través del tiempo, sus cambios y su evolución.

R. Jakobson considera que el término diacronía se refiere al conjunto de transformaciones de un sistema semiótico, a los cambios en la forma de expresión, mientras que Martinet Haudricourt opina que son las transformaciones en cadena, provocadas por la intrusión, dentro del sistema, lengua de un cuerpo extraño.¹⁵⁷ Los dos términos designan, respectivamente, un estado de la lengua y su fase de evolución, ya que se trata de un fenómeno vivo que está en cambio permanente.

Por otra parte, en este trabajo, la interpretación se enfocará a un conjunto articulado de signos lingüísticos "textos-palabras", en un esquema de comunicación lingüístico formado por diferentes cadenas de comunicación que a continuación se mencionan.

a) Cadena de comunicación extralingüística, que transmite la información de un emisor a un receptor.

b) Cadena de comunicación lingüística, que trasmite una información de un determinado repertorio a otro.

Dentro de estas cadenas se encuentra la interpretación homogénea y la interpretación heterogénea.

La interpretación homogénea y la heterogénea

La interpretación homogénea se lleva a cabo en un medio de exposición idéntico, por ejemplo: la interpretación literaria de textos. Cuando se suele pasar de un repertorio lingüístico de baja frecuencia a otro de frecuencia mayor, casi siempre se debe contar con una pérdida de información.¹⁵⁸ (tanto estética como semántica.)

La interpretación heterogénea por su parte, se realiza en un medio de exposición no idéntico, como la interpretación verbal de una pintura. En este caso, a diferencia de la interpretación homogénea, puede que se tenga un aumento en la información, por ejemplo en la interpretación fotográfico-visual de un texto.

Ya que en esta investigación se interpretará un texto lingüístico, un poema, según las definiciones anteriores se trata de una interpretación heterogénea y como se ha expresado, es posible que se produzca un aumento en la información, por ejemplo en la interpretación fotográfico-visual de un texto poético.

La interpretación

La semiótica considera a la interpretación como todo paso de un sistema de signos relacionados con el objeto, a un sistema de signos relacionados con el interprete, llamado "consciencia interpretadora", que se define, como algo o alguien que siente, actúa o piensa, quien recibe los signos, los emite o los usa. Para la interpretación es necesario establecer cuál es el campo del significado; en este caso, es el campo estético del lenguaje literario. Otro enfoque dice que la interpretación es la facultad libre que ejerce el receptor (el ser humano) del mensaje, en el proceso de comunicación, la cual estará condicionada por dos factores: el tipo de mensaje y el propio entendimiento del receptor, basado en el contexto

¹⁵⁴ Jesús Antonio Collado, *Fundamentos de lingüística*, p. 145

¹⁵⁵ Collado, *op. cit.*, p. 146

¹⁵⁶ Eugenio Coseriu, *Introducción a la lingüística*, p. 81

¹⁵⁷ A. J. Gremias y J. Courtés, *Diccionario del lenguaje*, p. 120

¹⁵⁸ Bense y Walther, *op. cit.*, p. 89

en que esté inmerso, su experiencia, formación, expectativas, cultura, etc. Estos factores conducen por un laberinto en el que la respuesta de la interpretación genera y estimula un sinnúmero de variantes y múltiples respuestas; con esto se moldeara según él, de la mejor manera posible su estímulo o resultado del proceso. Para la escritora Susan Sontag la interpretación es un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas reglas de interpretación,¹⁵⁹ por lo que estará presente la conciencia, la mente del receptor, en un lapso en donde se pone en acción la propia noción individual de la facultad para formar una respuesta al mensaje. Se puede comentar también que la interpretación consiste en volver a exponer el fenómeno, en este caso el literario, con la intención de encontrar su equivalente, uno de sus distintos significados y en hacer comentarios acerca y sobre la obra literaria.

Proceso de la interpretación

En el llamado proceso de la interpretación van surgiendo conexos (llamados rema, dicent, argumento, que se crean de modo operativo con ayuda de la adjunción, de la superización y de la iteración) o también estructuras de conexos; el significado es la interpretación de un signo; hay varios tipos de significados como:

El significado abierto (v. rema), que es aquel significado supuesto que viene dado por un conexo (contexto) abierto, siempre completable y no valorable lógicamente por ejemplo, una expresión metafórica.¹⁶⁰ El significado cerrado (v. dicent), que es aquel significado supuesto que viene dado por medio de un conexo (contexto) cerrado, que no necesita completarse y que es valorable lógicamente, por ejemplo, una afirmación. El significado completo (v. argumento), es aquel significado supuesto (relativo al repertorio) que viene de modo tal que es completo, que no admite ampliación y que es valorable lógicamente, por ejemplo, una conclusión o un sistema de axiomas. Para este proceso es innegable que entre mayor sea la capacidad en el conocimiento del lenguaje lingüístico, de su modo de organización y de sus significados, mayor será la

fluidez del pensamiento, lo cual facilitará la interpretación.¹⁶¹ Es a través de la experiencia que la capacidad de pensamiento y el lenguaje del individuo se enriquece y, al mismo tiempo, se amplía su lenguaje.

En este trabajo, se emprenderá la interpretación heterogénea, una interpretación visual de un poema, para lo cual se ha elegido la composición, utilizando una técnica determinada, como la fotografía. En la obra poética todas las partes están relacionadas entre sí, acerca de la interpretación, Wallace dice "a través de una síntesis de una concentración excepcional, vemos claramente lo que queremos hacer, se hace de manera instantánea la composición de la interpretación."¹⁶² También menciona que la facultad constructiva que ejerce el interpretante, extrae su energía más de la imaginación que de la sensibilidad. La mente retiene la experiencia, mediante la cual hace sus propias construcciones.

Al respecto, Wallace menciona "si sólo construyera la experiencia o repitiera para nosotros nuestras sensaciones en abierta oposición, se trataría de la memoria. Lo que en realidad hace es usarla como material con la cual hace lo que quiere. Esta es la función típica de la imaginación, la cual siempre hace uso de lo conocido para producir lo no conocido."¹⁶³ Se trata de un esfuerzo de la mente, que por medio de la imaginación crea la composición visual del fenómeno de la interpretación del lenguaje poético. Por otra parte, hay que tomar en cuenta que la interpretación en este estudio recaerá en los signos lingüísticos que son usados en este caso como medio de expresión, por lo que serán lenguajes expresivos, ya que utilizan signos expresivos, además, puesto que son producto de la transmisión de emociones por parte del emisor, también son subjetivos y llegan a ser abiertos a la interpretación. En este caso, se vinculan con los códigos estéticos los cuales se forman a partir de las representaciones imaginarias o análogas, que

¹⁵⁹ Susan Sontag, *Contra la interpretación*, p. 28

¹⁶⁰ Bense y Walther, *op. cit.*, p. 153

¹⁶¹ María Eugenia Guerra, *Imagen y palabra*, p. 15

¹⁶² Wallace Stevens, *El elemento irracional en la poesía*, p. 89

¹⁶³ Stevens, *op. cit.*, p. 90

han adquirido valor de signo en cuanto son una forma de caracterización del mundo real.¹⁶⁴ También existen ciertos signos, como los utilizados en la poesía, en los que un mismo significante tiene diferentes significados y, a la vez, existen significados que pueden transmitirse por medio de diferentes significantes; a este fenómeno se le llama polisemia y que es provocado por el contexto en el que se desenvuelve. Cuando existe este fenómeno habla de una obra abierta: donde la interpretación del mensaje varía de acuerdo del receptor. Otro fenómeno que surge a partir de la interpretación es la connotación; cualquier mensaje tiene dos modos fundamentales de significación: la denotación y la connotación.¹⁶⁵ La denotación esta presente en los códigos lógicos, mientras que la connotación se encuentra en los códigos estéticos; esta última se establece a partir de la existencia inicial de la denotación. En la connotación, la interpretación es abierta, puede tener diversos significados, basados el modo de percepción del receptor, su experiencia, ideología, cultura, etc.

Por otra parte, según las teorías occidentales, la obra de arte se compone de dos elementos: forma y contenido. El contenido es considerado el elemento principal, mientras que el complemento es la forma; así, se suele decir que la obra de arte es su contenido. En la interpretación de las distintas manifestaciones artísticas, el contenido ocupa un primerísimo lugar.

La interpretación en la literatura

La interpretación en la literatura, se da más que en otras obras artísticas, es la manera de comprender algo, comprender es interpretar. La interpretación requiere, en primer lugar, una mayor atención a la forma de la obra literaria y dejar a un lado la excesiva atención al contenido. Es importante que la atención a forma y contenido sea equitativo, por lo que se debe dar énfasis a la forma para contrarrestar el peso del contenido. También se necesita un vocabulario más descriptivo de las formas, para lograr mayor precisión en la interpretación. Para Sontag hay que equiparar las considera-

ciones sobre el contenido con las consideraciones sobre la forma. No se trata de que en una obra literaria se recoja la mayor cantidad posible del contenido, ni de sacar de la obra literaria un contenido mayor al ya existente.¹⁶⁶ Consiste en reducir el contenido, de modo que sea posible ver en detalle el objeto. La finalidad de todo comentario sobre la obra es hacer que las obras de arte y, por similitud, nuestra experiencia personal, sean para nosotros más, y nomenos, reales. La interpretación de las obras de arte debe ser un acto creador y revolucionario. Por otra parte, la lectura es un medio para interpretar o dar un significado a la realidad, que permite a las personas ser más potentes comunicativamente, ya que su punto de partida es el lenguaje, que es el saber cultural para conocer, comunicar y construir el pensamiento humano.

Por último y en relación con la polisemia del acto literario, presento el ejercicio que realizó Gabriel Zaid, con un grupo de estudiantes de la universidad; Zaid pidió a sus alumnos que interpretaran un fragmento de un poema de Octavio Paz "un gato cruza el puente de la luna." El resultado fue una totalidad de diferentes interpretaciones; de las más complejas, como interpretarlo como una cuestión económica en la devaluación de la moneda mexicana, hasta la más cercana a la correcta; según Zaid, que fue la del alumno que dijo que era el brinco que daba un gato de tejado en tejado, visto desde determinada posición, con la luna como fondo escenográfico de la acción.

164 Guerra, *op. cit.*, p. 55
165 Guerra, *op. cit.*, p. 59
166 Sontag, *opt. cit.*, p. 28

Interpretación literaria

El intérprete

Las diferentes culturas humanas nunca han estado aisladas; sino que se han desarrollado en contacto continuo unas con otras, lo que ha dado lugar al intercambio de conocimientos entre los distintos pueblos, los cuales eran incorporados, adaptados y llevados a la práctica; por ejemplo, la cultura clásica griega influyó en los pueblos que la rodeaban y en otros de más reciente origen como son los romanos. Asimismo, los griegos incorporaron los conocimientos mágicos y religiosos de los antiguos textos egipcios a su sistema de pensamiento racional, con lo cual éstos adquirieron un nuevo valor.¹⁶⁷

En estos escritos la interpretación admite una separación entre el significado evidente del texto y las exigencias de posteriores lectores, los cuales lo introducirán a una nueva concepción. En ocasiones, por alguna razón, un texto llega a ser inaceptable, pero no es desechado, por lo que trata de conservar el texto antiguo, pero el intérprete, sin alcanzar a suprimir o reescribir el texto lo alterará; lo que no se da por admitido por el intérprete, sino que se cree que se hace comprensible, dando su verdadero significado. En la interpretación de la obra poética intervienen fenómenos equivalentes a la suma de sensaciones y emociones que motivaron su contexto.¹⁶⁸ Las individualidades de cada interpretante llevarán sus características propias en la llamada psicología del lector, donde estará presente su idiosincrasia, estado de ánimo al momento de leer, formación cultural y las concepciones religiosas o filosóficas del lector, entre otros factores. Durante la lectura se verá el tono de voz, la velocidad a que se lee un pasaje, la distribución y la intensidad de los acentos que pueden ser acertados o desacertados.¹⁶⁹ Asimismo se puede incurrir en diversas fallas, como la pérdida de acentos, de tiempos, de énfasis. Se puede ver, por ejemplo, que en la música, el lenguaje sonoro está estructurado en signos que contienen valores para designar tonos, tiempos, ritmos,

etc. Al interpretar una partitura el músico, pondrá atención en producir las notas marcadas lo más limpias posibles (no produciendo otros sonidos al mismo tiempo) dándoles la duración indicada y con el volumen marcado (piano). Todas estas indicaciones producirán el efecto sonoro preciso. Con este ejemplo es bueno poner en claro la importancia de una buena lectura en voz alta, pronunciando cada palabra lo mejor posible al igual que el tono de intención. Todo proceso de interpretación tiene como punto de partida la experiencia sensorial de la obra de arte, pero la acelerada forma de vida debilita las facultades sensoriales, por lo que es recomendable recuperar nuestros sentidos, desarrollarlos, aprender a ver más, a oír más, a sentir más.¹⁷⁰

Interpretación del poema "Adán y Eva"

A continuación se verá la interpretación del poema "Adán y Eva", en particular del fragmento IV, que hacen diferentes investigadores, poetas y escritores, con el fin de tener más elementos para comprender la obra literaria.

En enero de 1997 Marco Antonio Campos escribió para el libro llamado Los poemas del peatón: "A diferencia del Adán moderno de López Velarde que va a la busca de Eva hasta la raíz original de los tiempos para pecar espantosamente, en la poesía de Sabines, Adán y Eva viven el aquí y el ahora sin conciencia de la caída. El amor es plenamente natural y puro. El lento descubrimiento de sus cuerpos se corresponde con el lento descubrimiento de la naturaleza y de las cosas del mundo. Es como seguir en el jardín del edén habiendo ya cometido la transgresión y sin que un arcángel se preocupe en expulsarlos. El amor en Sabines es ladicha de fuego de la pareja en el lugar y la hora del coito, y por extensión, de todas las parejas del mundo, de todos los amorosos

¹⁶⁷ Sontag, *op. cit.*, p. 28

¹⁶⁸ Vela, *op. cit.*, p. 125

¹⁶⁹ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, p. 173

¹⁷⁰ Wellek y Warren, *op. cit.*, p. 173

que buscan y se buscan para descubrir que están solos y desnudos, hermosamente solos y desnudos en la tierra."¹⁷¹

Según el Génesis, escribió Flores Liera "Adán y Eva quisieron ser como Dios para decidir sobre el bien y el mal, quisieron tomarse a sí mismos por medida y rompieron la relación de amor que Dios había establecido con ellos desde el Principio; negaron el amor de Dios y se le escondieron. Su pecado fue la soberbia, ésta rompió la armonía entre los hombres: Adán le echó la culpa a Eva, Eva a la serpiente, y entonces se estableció el reinado del más fuerte. Desde entonces el hombre anda errabundo, sin entender que sólo la restitución del amor lo devolverá al paraíso, porque el pecado no está sólo en sus actos, sino que se ha adueñado de su corazón: la injusticia es obra suya y sólo él mismo puede transformar su destino puesto que es libre de hacerlo. Desde el antiguo, el pecado original es un pecado de soberbia: el primer hombre quiso definirse y definir su vida sin tomar en cuenta a Dios como una realidad a la que debía dirigir sus acciones; por eso no pudo constituirse independiente, porque no pudo usurpar el lugar de Dios, porque no sabe discernir ni conocer el bien del mal y no puede alcanzar la sabiduría."¹⁷²

Rocío Cerón escribió "Jaime Sabines se desmaterializa e imprime su propia oscuridad en la página, de sus huesos y moretones ha creado un mundo. Su poesía se construye a partir de la rabia, del deseo y de la constatación de que, acaso nosotros-hombres y mujeres-ellas, no tenemos remedio. Aunque siempre exista la posibilidad de salvación por la palabra: la fragilidad de los hombres, de su cuerpo, de su cotidiano vivir, de su exposición permanente al desastre y a la muerte, a la agonía de la enfermedad, al vacío, abren la puerta que toda gran crisis enseña: saber morir es saber vivir, y las grandes muertes nunca son físicas, son espirituales."¹⁷³

Por su parte, Guadalupe Flores comenta: "para Sabines ésta es una verdad innegable, una Palabra a la que se debe volver para reconstruir la vida corrompida y dotarla de un sentido, pero bajo una guía que la propia experiencia muestra, la de lo inmanente, la de lo eterno, lo supremo que no es dado comprender, pero sí sentir y 'conocer'. El hombre no puede, no debe, constituirse en norma última de actuación porque es imperfecto, mortal y finito: porque es ignorante no puede alcanzar la autonomía moral. En los poemas que integran "Adán y Eva", Sabines muestra a estos personajes sufriendo porque no son uno solo, porque se incomunican y representan dos mundos que se desarrollan y evolucionan de manera diferente, en dirección opuesta y con distinto ritmo. Son dos soledades que coexisten y que se desconocen porque no se comunican."¹⁷⁴

Por otra parte este amor marcado por el erotismo, la pasión, la ternura, la atracción sexual, basado en la fidelidad y el celo se convirtió en el símbolo de la alianza entre Dios y el pueblo para Israel.

Dolores Castro escribe: "la mujer, las mujeres tienen una presencia constante, junto a ellas o a su sombra busca el amparo, ante ellas la ternura, el incendio nunca la indiferencia, como en Adán y Eva, quizá podría haber dicho como López Velarde que Dios que sabe que sin mujer no atina lo grande y lo pequeño le dio como guardián un ángel femenino, expresión poderosa la de Jaime Sabines puede considerar a las mujeres en el amor, en la doncella, hay que mirar los pechos de las vírgenes delgadas de leche, amantando las crías de la muerte o contemplar la mujer del inicio, Eva, guardiana del fruto de vientre, mi hijo te está haciendo más dulce, te hace frágil, sueñas como la pata de la paloma al quebrarse, guardadora de amparo contra todos los fantasmas que abrazo para que madures en paz."¹⁷⁵

171 Jaime Sabines, *Los poemas del peatón*, p. 22

172 Guadalupe Flores Liera, *Lo sagrado en la poesía de J. S.*, p. 102

173 Rocío Cerón, "La verdadera fe", *etcétera* no. 319, p. 16

174 Flores Liera, *op. cit.*, p. 103

175 Flores Liera, *op. cit.*, p. 9

176 Antonio Deltoro, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 14

177 Elva Macías, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 44

178 Mario del Valle, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 28

179 Ernesto Lumbreras, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 35

La poesía de Jaime Sabines, afirmó a tiempo Leyva, no tiene rubor, porque vive en verdadera inocencia, los cuerpos son frutos puros que su mirada envuelven, que sus manos crean y adoran. Antonio Deltoro escribió: "Sabines conoce el pecado que no quita el placer pero sí da dolor y le asusta la muerte y habla con Dios y no sabe si existe y si será un Dios que tenga otro como Dios, hasta llegar al primero y al último, solo y desamparado que el hombre sobre la tierra.

Pero mal comprenderíamos su poesía si nos quedáramos aquí. Sabines, como todo poeta, extrae su fuerza de la visión del paraíso: '¿Qué es el canto de los pájaros, Adán? Son los pájaros mismos que se hacen aire.' En su poesía hay, dispersas a veces, a veces concentradas, esquivas puras de paraíso, versos que brotan directamente de la frescura del agua o del canto de los pájaros. Pero para él, el paraíso es, tal es a veces su furia, más que el paraíso perdido, el paraíso robado, y sus lectores nos podemos dar cuenta de la maravilla pasada por la enormidad del hueco que dejó y por la amargura de la queja que provoca. Aunque la mayor parte del tiempo el paraíso no se dé en la naturaleza desnudo, sino muy sabinescamente en las calles o en las habitaciones de nuestro tiempo: '¿En dónde estamos, desde hace tantos siglos, llamándonos con tantos nombres Eva y Adán? He aquí que nos acostamos sobre la yerba del lecho, en el aire violento de las ventanas cerradas bajo todas las estrellas del cuarto a oscuras'."176

Para Sabines la mujer es nuestra única ración de paraíso, aunque sea a su vez nuestro círculo de muerte necesario. Según Elva Macías en la poesía amorosa de Sabines la naturaleza es sensualidad e idea del paraíso. En Adán y Eva y otros poemas los animales y las plantas son irreales. Alguna vez nombra un animal o fruto pero no importa su especie ni su forma, representa la vida, el erotismo, el deseo, la ternura instintiva:

"Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo." 177

Mario del Valle se refiere a Sabines como "el poeta del tiempo; es cierto, pero también es el poeta del cuerpo; no sólo el cuerpo erótico, sino cada parte del cuerpo, cada órgano, la piel, como instrumentos para vivir y captar la vida con todos los sentidos. Y de pronto, Eva quiere cantar y Adán, enamorado y piadoso, le dice: 'tú estás cantando siempre'."178

Ernesto Lumberras comenta "en poemas como Adán y Eva se percibe un histrionismo de fábula, por fortuna ausente de conseja, tan familiar al poeta español, y desde luego que a Tagore. Adán y Eva, libro de poemas en prosa con un eje narrativo."179

Para Claudia Hernández de Valle Arizpe "tanto en su obra como en lo que ha dicho en entrevistas, Sabines recurre a la palabra mirar con frecuencia. En Adán y Eva, por ejemplo, se pone a mirar los animales y tras observarlos largamente se pone a pensar en ella. Limitado por la vastedad de su mirada, no es un poeta de alquimias. No busca transmutar la materia en oro. Nos da el oro del mundo con todo su brillo y con todas sus capas de adarce y de olvido."180

Enriqueta Ochoa escribe: "su voz es también como un cortejo amoroso en el llamado o el aroma del macho que desde cualquier distancia inquieta a la hembra y toda mujer se siente amada y protegida. Así de grandes son las alas cuando canta. Todo esto gracias al acierto con que acude a la simbología primaria, a las raíces, a los principios, a las fuerzas primordiales que son comunes a todo ser humano."181

Arturo Córdova Just se refiere: "Los hombres no son eternos, su única eternidad es el deseo. Tal vez la poesía se escriba por un afán de vivenciar lo imposible: la plenitud. Son múltiples los Sabines en el interior de Jaime Sabines: el desencanto y la ternura; la apenas sugerida desconfianza delante de los utópicos; la nostalgia por un cuerpo de mujer; la vida que es el nacimiento de la

180 Claudia Hernández, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 42

181 Enriqueta Ochoa, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 50

muerte."¹⁸²

Flores Liera apunta "cuando Sabines siente que su sistema de justificaciones lo asfixia, lo confronta e intenta una recapitulación que lo lleve al por qué: por qué llora, por qué se duele, por qué se desvela, por qué y para qué vive, qué busca y qué motor mueve su vida. Queda cara a cara con la angustia de existir, es decir, frente a lo misterioso y lo irracional donde el hombre se halla en relación en extremo conflictiva con Dios porque no Lo comprende, no Lo siente cerca y ni siquiera sabe si Lo ha escuchado bien o sólo lo ha interpretado."¹⁸³

Antonio Tenorio Muñoz Cota escribió: "mas en ese parto duro y solitario que es la vida, de pronto alguien camina a nuestro lado, tiende su mano y nos remonta a un sitio, refugio adánico que el poeta nos descubre, en el cual el dolor 'de no saber de las cosas', se torna en un afiebrado 'corazón que da frutos', memorial del asombro de estar vivo hasta en la muerte. La voz del poeta, sople de 'el discreto calor de Dios', nos devuelve el (al) corazón de las cosas. El mundo ha vuelto a ser nuevo y nuestro. La vida es posible."¹⁸⁴

Sabines retoma a la pareja cuando después de la caída. Para Flores Liera "Adán y Eva simbolizan las funciones psíquicas de cada hombre y de cada mujer como antepasados de la humanidad y fuente de conflicto del alma hoy. Ellos son los depositarios de la organización armoniosa: descienden del espíritu aunque provengan de la materia."¹⁸⁵

De este modo, solo el amor lleva hacia el ascenso, niega el egoísmo, tiende puentes entre los hombres y forma enlaces para que el mundo vuelva a fundarse, a recobrar su pureza original, cuando una pareja entra en contacto. El hombre no es capaz de superar a Dios, pero puede parecerse en el amor que es comunión y creación. Porque el poeta surge de la mudez en búsqueda de ritmo y pausas: de su respiración y palpitations y de las ajenas pero, a su vez, indaga en la memoria de los objetos y de la naturaleza para desentrañar a la poesía.¹⁸⁶

Para Mónica Mansour, "la introspección a los templos de la

carne y el espíritu en la guía de la divinidad. Hay recuerdos que, para el memorioso, remiten al pasado, otros que disparan el presente, y otros más que provocan el futuro. La creación artística proviene siempre de las sensaciones de la memoria, con sus vericuetos y sus laberintos. Los textos literarios son la memoria transcrita en palabras: letras y sonidos. Después, las palabras se convierten en imágenes de la memoria que, a su vez, se transforman nuevamente en palabras, en una espiral sin fin. Y cada artista, cada escritor, nos ha mostrado una manera nueva de moldear los recuerdos."¹⁸⁷

Por su desobediencia, dice Flores Liera, "fueron castigados hombre y mujer, ella con el dolor en el parto, él con el trabajo y ambos con la muerte; fueron arrojados, precipitados en el tiempo. Entonces el hombre se convirtió en histórico y en mortal. La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión. El tiempo en su continuo dividirse no hace sino repetir la escisión original, la ruptura del principio: la división del presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único. Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad, historia es sinónimo de caída."¹⁸⁸

Mansour apunta: "no sólo dicen en alguna parte de cada poema lo contrario de lo que esperamos, sino que combina distintos planos de la realidad o distintos contextos (metafóricos o ideológicos), con la mayor naturalidad. Y luego, cuando por fin vamos entrando a ese mundo formado por él, nos vuelve a cambiar planos, temas y contextos, de modo que otra vez quedamos envueltos en el nuevo mundo de su poema."¹⁸⁹

"Sabines retoma los temas bíblicos, continúa Flores Liera,

¹⁸² Arturo Córdova Just, "Decir su palabra", *etcétera* no. 319, p. 19

¹⁸³ Flores Liera, *op. cit.*, p. 105

¹⁸⁴ Antonio T. Muñoz, "alma en la ceniza", *etcétera* no. 319, p. 20

¹⁸⁵ Flores Liera, *op. cit.*, p. 114

¹⁸⁶ Turner Saad, Gabriela, "Pudor necesario", *etcétera* no. 319, p. 22

¹⁸⁷ Mansour, Mónica, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 8

¹⁸⁸ Flores Liera, *op. cit.*, p. 104

en apego a la idea de que Dios no dotó al hombre de omnisciencia, pero sí de discernimiento moral, es decir, le dejó la capacidad de decidir por sí mismo lo que es bueno y lo que es malo y deliberar acerca de cómo ha de actuar en consecuencia. Hizo con el hombre una Alianza de amor y le mostró el camino, pero le dio al mismo tiempo la libertad para seguirlo o no.¹⁹⁰

Son el primer hombre y la primera mujer conmovidos ante el misterio inexplicable de la vida y la muerte, de pie ante la realidad-símbolo que se expresa sólo para quien desee leer en ella y que se extiende frente a ellos como un enigma que ya no pueden comprender; materia y espíritu escindidos que buscan su armonización, aquejados por la dualidad. Sabines recuerda que al nacer el hombre ya estaba destinado a morir, esta actitud frente a la muerte y su comprensión de la naturaleza humana tiene su origen, asimismo, en el pensamiento bíblico. Su idea de la inmortalidad y la vida ulterior procede de la convicción de que creer en una existencia más allá de la muerte sólo fomenta la indiferencia por esta vida o su distorsión. El amor es la unión activa con la vida, eleva al plano de lo eterno, convierte la existencia en producción que trabaja por la permanencia del universo y es, también, oasis: el paraíso vuelve a abrirse cuando dos seres se aman...

El amor es un proceso, una prendizaje que empieza en la autoaceptación, la humildad y el perdón a uno mismo; no se trata de forjarse uno como su propio ídolo a quien adorar, sino de reconciliarse con lo que se es a pesar de la finitud y la temporalidad. Sólo en esa medida el ser humano se trasciende y se convierte en puente y comunicación. Sabines observa que en esta sociedad el amor se ha convertido en un hecho desvirtuado de su esencia, no trasciende, no dura, está desposeído de fuerza; es una pasión que arrebatada y desaparece, que no resiste al tiempo. Sin embargo, el vínculo que le posibilite la comunicación puede ser únicamente de índole amorosa: la amistad, la comprensión, la solidaridad, el erotismo, la sexualidad o la poesía son el puente que se tiende sobre el vacío y comunica, son la relación con lo otro que se vuelve interdependencia y fusión, cuando es comunión verdadera que se con-

vierte en diálogo y conocimiento. Sabines busca al otro, lo requiere...

Palabras o frases equivalentes en su significación, que implica conocer al o a lo otro, no sólo poseerlo, más profundamente que esto, fundirse con él, saberlo y saberse uno mismo: encarnar, en el sentido, también cristiano de la comunión, que es la verdadera comunicación y que se expresa en su poesía incluso con una terminología donde mística y erótica se confunden en el mismo plano. El amor es, para Sabines, lo que mueve al hombre y al poeta a buscar lo significativo para conocerlo y hallar una verdad en la vida, que es de donde irradian las fuerzas que luego actúan sobre la fantasía. La mirada de amor que Sabines vierte sobre la mujer-compañera o anónima, es la misma que vierte sobre la naturaleza en que ve su destino insertado. Pero la realización auténtica reside en asumir al amor como la experiencia más radical que puede vivir el hombre, lo cual se concreta en la relación en pareja, que representa un amor sin el cual no se sería lo que se es, que salva y eleva porque compromete toda la existencia...

El acto sexual, incluso, es un acto sagrado, un rito que consiste en la repetición de un gesto arquetípico realizado en el principio de los tiempos por los dioses o por los primeros hombres. Es el momento en que el tiempo de lo cotidiano resulta abolido y se convierte en tiempo sagrado. Es un acto despojado de su carácter meramente fisiológico y transformado en acto de valor espiritual. Como otros actos de su vida, está alimentado por el propósito de insertarse en lo real que es lo sagrado. Intenta convertir la vida en símbolo de lo absoluto y de lo eterno...

Éste es el amor que lo alienta: el de la pareja que asume un compromiso fundamental y desmesurado al que cada uno se entrega por voluntad en la realización de un proyecto. Son los seres que cohabitan y desarrollan un acto significativo, que pone en

189 Mónica Mansour, "J. S.", *Voz Viva de México*, p. 12

190 Flores Liera, *op. cit.*, p. 108, 206, 214, 231, 232, 233, 299

movimiento las fuerzas generativas del universo. De ahí que Sabines rechace el ascetismo, la virginidad o el celibato, para él es más importante la creación que el pecado que expulsó al hombre del paraíso, más que la caída, pues el amor en pareja implica la regeneración y la vida...

El amor, además, es una llama que eleva, que convierte en personaje glorioso a un ciego hasta dotarlo de luz, como le enseñan *Las mil y una noches*. Esta visión coincide con el concepto hebreo que Sabines adopta de que amor y conocimiento son fenómenos simultáneos; el amor es el elemento puesto al alcance del hombre para conocer, pues junto al acto de amor se ofrece al mismo tiempo la posibilidad del conocimiento y no se conoce lo que no se ama, porque el amor hace de sujeto y objeto una misma cosa en virtud de su fusión...

Por último, Mónica Mansour define: "El deseo y los sentidos no son la condena natural del hombre histórico debido al pecado original y la caída, sino que representan la única manera accesible del ser humano para lograr redimirse. El deseo y los sentidos permiten la creación y la existencia tanto de ritos y ceremonias como del amor que es la comunión y, por ello, la redención. Porque el amor es lo único que salva de la muerte (Nosotros nos salvamos de la muerte.

¿Por qué? Todas las noches nos salvamos.

Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empleo a crecer como el día) y, a la vez, el amor también provoca la muerte."¹⁹¹

Para concluir el presente, escribiré mi interpretación del poema. En el fragmento IV, el tema central es la diferencia entre el hombre y la mujer; cada uno de los personajes, por medio de la experiencia anterior de los sentidos de su cuerpo, comprueba que mujer y hombre son diferentes tanto interna como exteriormente. Los sentidos son el medio que permite reconocer la diferencia, principalmente la vista y el tacto, tendrán un papel relevante, aunque claro esta, sin menos preciar a los demás. El hombre termina con unas reflexiones, conjeturas de actos que lleva a cabo con su pareja; llega hasta aquí porque ha tenido la experiencia primera del con

tacto amoroso, piel con piel, palabra con palabra, movimiento tras movimiento en ambos, dando y buscando un estímulo para sí, para lo más profundo de su ser y para el otro. El acto amoroso en sí, el cual en sus diversas formas será siempre diferente a la experiencia anterior. La única manera de entender el mundo y entenderse a uno mismo es a través de los sentidos y, sin estos, no conoceríamos ni el deseo ni a Dios.

¹⁹¹ Mónica Mansour, "El poeta y sus Dioses", *Tierra Adentro* no. 99, p. 10

Capítulo 3
Ilustración fotográfica
del poema
Adán y Eva
fragmento IV

*La palabra es creadora, es imaginación, es pasión
y atrevimiento. Por ella se creó el mundo...*

Isak Dinesen

El poeta

Quien es Jaime Sabines

Primeros contactos con la literatura

Originario de una pequeña ciudad llamada Sabra (de ahí procede el apellido Sabines), cerca de Beirut, el padre del poeta fue el Mayor Julio J. Sabines quien, a principios de siglo, se trasladó a México, junto con otros compatriotas libaneses. La mayoría se integraron a labores distintas, pero dos o tres, entre ellos Julio Sabines, ingresaron al Ejército Mexicano y participaron en la Revolución Mexicana.

En 1914, el Mayor Sabines se estableció en Chiapas, donde conoció a la que sería su esposa Luz Gutiérrez, quien provenía de una familia adinerada de la región de Tuxtla;¹⁹² en 1915 contrajeron matrimonio, del que nacieron cuatro hijos: Julio, Juan, Jorge y Jaime. Este último nació el 25 de marzo de 1926 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Jaime Sabines pasó sus primeros años de su vida como cualquier niño normal de la región y de la época, entre juegos como las canicas y el trompo, los que jugaba en las esquinas pedregosas. Realizó sus estudios de secundaria y preparatoria en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH).

Sus primeros contactos con la literatura fueron a través de los relatos que su padre Julio les contaba y que provenían de obras como *Las mil y una noches*, *El Mío Cid* y *la Biblia*; el padre generoso llegaba por las tardes del trabajo para, fiel a la tradición oral de familia, y como Sherezada protagonista y relatora de las historias en *Las mil y una noches*, no terminaba el cuento para no ser ejecutada por el Rey, también el padre dejaba en suspenso a los hijos hasta el día siguiente para terminar la historia.

¹⁹² Jiménez Trejo, Pilar, "Voces del poeta", *etcétera* no. 319, p. 14

Declamador de poemas a los 14 años, Sabines aprendió de memoria los textos del libro *El declamador sin maestro*, que contenía 120 poemas de autores americanos; todavía era más pequeño cuando memorizó fragmentos de la historia de México.

En 1943, cuando cursaba la preparatoria, publicó sus primeros poemas en *El Estudiante*, periódico del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas; algunos de estos formaron parte de su primer libro. Sabines llegó a ser director de ese periódico escolar, que alguna vez lo consideró un futuro valor de las letras chiapanecas.

En 1945, Jaime Sabines decidió viajar a la Ciudad México, para estudiar en la Escuela Nacional de Medicina, esta decisión fue tomada en parte por agradar a sus padres. Sólo tres años permaneció en la escuela, los cuales estuvieron llenos de tropiezos y decepciones; sin embargo, el contacto con el dolor humano ayudó a forjar al poeta pues, para tratar de expresar el dolor, la soledad y la angustia que contemplaba y vivía, compraba unas libretas grandes en las que por las noches escribía poemas.¹⁹³ De ese tiempo es el poema llamado "Introducción a la muerte" que Jaime consideró bueno y que se publicó en la revista *América*. A los 18 años, en su etapa embrionaria como poeta, estuvo bajo la influencia de diversos poetas autores: uno de los más importantes de ellos fue Pablo Neruda, a tal grado que llegó a escribir como el poeta chileno; pasado un tiempo, escribió como Rafael Alberti y después como García Lorca; todos estos poetas fueron modelando su forma de expresión poética.¹⁹⁴

Abandonó los estudios de medicina y regresó a su estado natal para encontrar una salida a su apesadumbrado estado y para decidir el rumbo que tomaría en su formación; durante un año trabajó como vendedor en la Mueblería Sabines, propiedad de su hermano Juan. En 1949 viaja nuevamente a la capital y se inscribe en la Escuela de Filosofía y Letras de la UNAM, en donde cursa la Licenciatura en Lengua y Literatura Castellanas. Entre sus compañeros de generación se encontraban, por mencionar algunos, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Pita Amor y Sergio Galindo. Con la

convicción de haber encontrado en la poesía su verdadera vocación y oficio, a partir de aquí comienza a escribir como Jaime Sabines, con su propia voz, sin hacer copia de otros poetas.

Primer libro publicado

Entonces, a los 23 años y en su primero en la Facultad, escribe el libro *Horas* aunque algunos de estos poemas ya se habían publicado en la revista *El Sur*, *Horas* iba a ser prologado por el poeta tabasqueño Carlos Pellicer, pero Jaime Sabines declinó la oferta, por pensar que tendría la recomendación de uno de los poetas más importantes de la época.¹⁹⁵ El libro fue publicado en 1950; a continuación se transcribe un fragmento de uno de los poemas que lo conforman.

**Lento, amargo animal,
que soy, que he sido,
amargo desde el nudo de polvo y agua y viento
que en la primera generación del hombre pedía a Dios.**¹⁹⁶

(fragmento)

También en el lapso de 1950 y 1951 escribió el poema "Adán y Eva", el cual sería publicado once años después; igualmente en este último año publicó el libro *La Señal*, en el que figuran los poemas "La tía Chofi" y "Pequeña del amor". Estos poemas ya habían sido publicados en la revista *América*. De su libro *La Señal* se transcribe el siguiente fragmento.

**Del corazón del hombre
He mirado a estas horas muchas cosas sobre la tierra
y sólo me ha dolido el corazón del hombre.
Sueña y no descansa.**

¹⁹³ Toledo, Alejandro, "En la orilla del aire", *Los universitarios*, p. 7

¹⁹⁴ Atencio, Graciela, "J. S.", *La Jornada* no. 5223, p. 26

¹⁹⁵ Atencio, op. cit., p. 26

¹⁹⁶ Jaime Sabines, *Recuento de poemas*, p. 7

No tiene casa sobre el mundo.
Es solo.
Se apoya en Dios o cae sobre la muerte
pero no descansa.¹⁹⁷

(fragmento)

Terminados tres años de estudios, pero aún sin obtener su título, regresa a Tuxtla Gutiérrez en 1952, debido al accidente que sufrió el Mayor Sabines; a lo largo de ese año se dedicó a actividades políticas, para obtener una beca y financiar de este modo su trabajo de titulación. Paralelamente se publica el libro "Adán y Eva", al que pertenece el siguiente fragmento de la parte IV del poema.

-Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?¹⁹⁸

(fragmento)

Durante los siguientes siete años, Jaime Sabines trabajó como comerciante en la tienda El Modelo, de telas y ropa, donada por su hermano Juan Sabines, cuando éste se postulaba como diputado en la Ciudad de México. Jaime decía que ser comerciante era lo más antipoético del mundo, pero no le quedó más remedio que aprender ese oficio. En 1953 contrajo matrimonio con Josefa Rodríguez Zabadúa y, un año después, al conocer la noticia del nacimiento de su primer hijo, comienza a escribir sobre el mostrador de la tienda de telas su libro *Tarumba*, del cual se transcribe a continuación un fragmento.

Tarumba
Yo voy con las hormigas
entre las patas de las moscas.
Yo voy con el suelo, por el viento,
en los zapatos de los hombres,

en las pezuñas, las hojas, los papeles;
voy a donde vas, Tarumba,
de donde vienes, vengo.¹⁹⁹

(fragmento)

En abril de 1959, el Ateneo de Ciencias y Artes le otorgó el Premio Literario del Estado de Chiapas y regresa por tercera ocasión a la Ciudad de México; hay que decir que a Jaime en ningún momento le interesó participar en los medios intelectuales de su época, ni tener un grupo de aduladores de su trabajo, por lo que siempre se mantuvo alejado; durante los años de 1959 a 1980 pasó gran parte de su tiempo en una fábrica de alimentos para animales, trabajando con su hermano Juan.²⁰⁰ En 1961 escribió *Diario semanario y poemas en prosa*, de este libro Sabines comentó que era un poema de amor a la enorme ciudad, su reconciliación con la gran urbe. En mayo del mismo año se le detecta cáncer a su padre, que lo acabaría con su vida en octubre; en esta época Jaime Sabines escribió la primera parte del poema "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines". A continuación se presenta un fragmento del libro *Diario semanario y poemas en prosa*:

Leyendo a Tagore pensé en esto: La Lámpara, la vereda, el cántaro en el pozo, los pies descalzos, son un mundo perdido. Aquí están las bombillas eléctricas, los automóviles, el grifo del agua, los aviones de propulsión a chorro. Nadie cuenta cuentos. La televisión y el cine han sustituido a los abuelos, y toda la técnica se acerca al milagro para anunciar jabones y dentífricos.²⁰¹

(fragmento)

También de 1961 es el libro *Poemas sueltos*, de los cuales se escribe a continuación un fragmento de un poema.

197 Sabines, *op. cit.*, p. 33

198 Sabines, *op. cit.*, p. 80

199 Sabines, *op. cit.*, p. 92

200 Atencio, Graciela, "J. S.", *La Jornada* no. 5224, p. 31

201 Sabines, *op. cit.*, p. 124

**Me tienes en tus manos
y me lees lo mismo que un libro.
Sabes lo que yo ignoro
y me dices las cosas que no me digo.
Me aprendo en ti más que en mí mismo.
Eres como un milagro de todas horas,
como un dolor sin sitio.**²⁰²

(fragmento)

Entre 1964 y 1965 Jaime Sabines fue becario especial del Centro Mexicano de Escritores; entonces, termina la segunda parte del poema al Mayor Sabines. En 1965 es invitado a formar parte del jurado que otorgaba el Premio Casa de las Américas, por lo que se trasladó a la Habana y, al conocer la revolución cubana, escribe en la isla poemas de carácter político como "Cuba 65".

La muerte siempre rondó su vida

Por otra parte, el Consejo Consultivo de Voz Viva de México, (conformado por Rosario Castellanos, Alí Chumacero y Jaime García Terrés, entre otros) acuerda grabar un disco con el nombre Voz del autor con una antología de la obra poética de Sabines y una presentación de Ramón Xirau.²⁰³ Un año después falleció la madre del poeta, Luz Gutiérrez, por lo que escribió un poema dedicado a ella; también dedicó uno a la memoria de su tía Chofi. La muerte siempre rondó su vida y marcó fuertemente al poeta; en 1967 publicó *Yuria*, del cual se transcribe a continuación un fragmento.

**Cuando tengas ganas de morirte
esconde la cabeza bajo la almohada y
cuenta cuatro mil borregos.
Quédate dos días sin comer
y verás qué hermosa es la vida:
carne, frijoles, pan.
Quédate sin mujer: verás.**²⁰⁴

(fragmento)

Más adelante, en 1972, Sabines recibió el premio Xavier Villaurrutia y publicó un libro bajo el título *Mal Tiempo*, que incluye el poema "Tlatelolco 68" el cual es una composición crítica hacia la actitud del gobierno hacia el movimiento estudiantil. Del libro *Mal Tiempo* a continuación se presenta un fragmento del poema IV llamado "Como pájaros perdidos."

XVII

**¡Qué hermosa es la página de papel en blanco! Es como una
mujer desnuda esperándonos. Hay una invitación, una peti-
ción, una urgencia, una llamada del destino. Todo acto de amor
es una escritura permanente.**²⁰⁵

(fragmento)

Según los especialistas, la obra poética llamada *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* es uno de los más grandes poemas de la lengua castellana. Fue publicado en 1973 y es la manifestación de la impotencia que se tiene ante la muerte y la pérdida total del ser amado; en seguida se transcribe un fragmento del poema.

XII

**Morir es retirarse, hacerse a un lado,
ocultarse un momento, estarse quieto,
pasar el aire de una orilla a nado
y estar en todas partes en secreto.
Morir es olvidar, ser olvidado,
refugiarse desnudo en el discreto
calor de Dios, y en su cerrado
puño, crecer igual que un feto.**²⁰⁶

(fragmento)

Las inquietudes políticas de Juan Sabines, hermano del poeta, y quien militaba en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), llevaron a Jaime a participar en la política, primero, como

²⁰² Sabines, *op. cit.*, p. 138

²⁰³ *Enciclopedia de México*, Tomo XI, p. 438

²⁰⁴ Sabines, *op. cit.*, p. 190

²⁰⁵ Sabines, *op. cit.*, p. 239

diputado federal por el estado de Chiapas, de 1976 a 1979, y en 1988 por el Distrito Federal; sin embargo, Jaime Sabines siempre manifestó que no era partidario de hacer política. En 1983, se le concedió el Premio Nacional en Ciencias y Artes en la rama de lingüística y literatura; en este mismo año, el poeta adquirió un rancho, que bautizó con el nombre de "Yuria" y que se localizaba cerca de lagos de Montebello y Comitán.

A sus sesenta años de vida se le rindió un homenaje nacional, organizado por la UNAM y el INBA. En 1988 se estableció por parte del gobierno de Chiapas el Premio Nacional Jaime Sabines; un año después, durante el informe del gobernador chiapaneco Patrocinio González Garrido, el poeta sufrió una grave caída, en la que se fracturó el fémur de la pierna izquierda; la herida se infectó, lo cual retrasó el proceso de rehabilitación por lo que, durante los años siguientes tuvo que someterse a más de 37 operaciones.²⁰⁷ En 1993 publicó el libro *Otros poemas sueltos*; a continuación se transcribe un fragmento de un poema.

Me encanta Dios. Es un viejo magnífico que no se toma en serio. A él le gusta jugar y juega, y a veces se le pasa la mano y nos rompe una pierna o nos aplasta definitivamente. Pero esto sucede porque es un poco cegatón y bastante torpe de las manos.²⁰⁸

(fragmento)

En sus últimas presentaciones convocaba a gran cantidad de lectores, para oír de su propia voz aquellos poemas que tanto los enamoraban y encantaban; las más memorables son las de Bellas Artes en 1996 y la de la sala Nezahualcóyotl del Centro Cultural Universitario en 1997.

El viernes 19 de marzo de 1999, a los setenta y dos años murió Jaime Sabines, uno de los poetas mexicanos más leídos; las causas fueron la gran cantidad de intervenciones quirúrgicas y el cáncer, ya en su etapa terminal. En el transcurso de su vida, Jaime Sabines jamás se apartó del contacto cotidiano del hombre común, la vida sencilla y el trato franco y directo con sus semejantes; su

obra manifiesta un gran amor a la vida, de la manera más simple y, tal vez por eso, encuentra un gran número de lectores, inusitados en la poesía, quienes participan en la poesía de Jaime Sabines.

206 Sabines, *op. cit.*, p. 252

207 Cronología, "J. S.", *Reforma* no.1925, p. 4c

208 Sabines, *op. cit.*, p. 274

La literatura de Sabinas

El comentario de escritores y poetas

En este punto de la investigación, se tomará el comentario de varios escritores y poetas, quienes en alguna ocasión se refirieron al trabajo poético de Jaime Sabinas, con lo que se pretende una visión más amplia acerca de la obra literaria. Algunos de estos comentarios son tan agudos y valiosos que proporcionan nuevas formas de entender la poesía de Sabinas.

Cuando la voz del padre comenzaba a recrear las historias de *Las mil y una noches*, los personajes cobraban vida en la imaginación del pequeño Jaime, en ese momento esperado de la construcción oral, de mundos mágicos, de seres extraordinarios, de aromas, de colores, de texturas. Cuando la voz de los animales, de su música, envolvía el universo de aquellos amantes de las historias. Jaime Sabinas se alimentó de historias hermosas, que fueron semillas que echaron raíces en aquella alma; después vinieron la *Biblia*, *El mío Cid*. Se puede decir que conociendo sus lecturas se puede reconstruir parte del camino de un escritor o, en este caso, de un poeta. La otra parte, más poderosa aun, es la vida misma, su mundo, su tiempo, su época, en donde estará en relación directa con el ser humano. Amará su procedencia, al igual que su descendencia, los abuelos, los padres, la mujer, los hijos, todo aquello que gire en su pequeño universo; las grandes incógnitas del hombre, el Dios que procura la vida y la muerte, la mujer, siempre perfecta.

En 1962, Sabinas escribió "el poema es el testimonio de las horas del hombre sobre la tierra. Canto o lamento, queja o protesta, grito o balbuceo, el poema debe ir siempre oscuro de hombre. Gloriosamente."²⁰⁹

Jaime Sabinas se apartó de aquel entorno literario, se apartó del medio y aprendió a trabajar en oficios tan modestos como repartidor de comida para animales. Se enriqueció de su mismo entorno, no buscó desentenderse; su obra nos integra a su

trópico una y otra vez con su sol inevitable, su agua, plantas, animales y noches inmóviles: contexto de la mayor parte de su obra.²¹⁰ Dentro de ese trópico, el caos, la vida, la muerte, el mundo, sólo pueden entenderse con otras medidas de las dimensiones que suelen llamarse convencionalmente tiempo y espacio.

Para Sabinas, la *Biblia* fue de gran consuelo, ya que todas sus partes son de gran sentido poético, por ejemplo, el gran libro amoroso y erótico del Cantar de los Cantares, de Salomón o la historia de las calamidades de Job. Otras obras que lo influyeron fueron las del gran escritor irlandés James Joyce, principalmente *Ulises*, que le enseñaron la posibilidades en la libertad del escritor; también lo marcó fuertemente la novela de Fedor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, obra de contenido altamente esperanzador y que decía la poesía puede ser aquello en lo que cuatro más cuatro pueden ser cinco. Otro poeta que tuvo gran influencia en Sabinas fue Vicente Huidobro, el cual dijo "Ese fue un libro que lo deslumbró, que me enseñó otras maneras de hacer poesía."²¹¹

En la escuela aprendió y conoció a poetas románticos y modernistas mexicanos como Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y al español Miguel Hernández, entre otros.

Jaime Sabinas escribía poesía en prosa y en verso; en general su poesía presenta una realidad que supera a los sueños y se funda en el gran amor a la vida, que gira en torno de la mujer, la naturaleza, la muerte y el ser humano. Asimismo, se ha dicho que su obra tiene proximidad con la antipoesía y la poesía coloquial o conversacional, algunas de cuyas características son: la despersonalización del hablante; los desdoblamientos sincrónicos y diacrónicos de la voz poética; la traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo; el aprovechamiento de otros textos poéticos para incrementar la productividad y, por último, la narratividad.

La singularidad poética de Sabinas se acentúa porque sólo

²⁰⁹ Sabinas, *op. cit.*, p. 12

²¹⁰ Mansour, *op. cit.*, p. 89

²¹¹ Pilar Jiménez Trejo, "J.S. en primera persona", *Tierra Adentro* no. 99, p. 34

comparte, tangencialmente, el último punto. Samuel Gordon apunta algunos de los procedimientos más utilizados por Sabines, a saber: el uso del recurso anafórico que con tanto acierto cultivó Pellicer, que se reformula y adquiere renovado vigor en Sabines; las figuraciones metonímicas, tan inteligentemente incorporadas para eludir las metáforas que alejarían a su poesía del habla común, propuesta como paradigma, y del tono deseado; la preferencia por las denotaciones, otro punto de acercamiento al habla cotidiana y, consecuentemente, el trastocamiento deliberado del lenguaje connotativo para canalizarlo hacia sus estrategias poéticas conversacionales, eludiendo obstinadamente la constitución de una nueva retórica, aunque esta vez fuera de lo coloquial.²¹²

A continuación se presenta un acercamiento a la opinión que poetas y escritores tienen, con respecto a la obra de Jaime Sabines. Para comenzar, un bello texto del poeta Efraín Bartolomé: "Jaime Sabines sentó a la poesía en sus rodillas. La probó: era dulce. Y le encajó las uñas en la región más tierna. Y la hizo aullar."²¹³

En 1967, Elías Nandino ya vislumbraba lo que luego sería cotidianidad en la escritura del poeta: "Jaime Sabines no se anda con ambages ni con poses para realizar sus poemas. Al pan lo consagra pan y al vino, vino. Odia lo burgués y lo estacionario y dispone de las palabras que puedan expresar su rabia, su violencia, su mal humor o descubrir su universo de amor o denunciar lo que le choca o le da náusea. Uno se pregunta: ¿Cómo hace este poeta para darle dignidad a la palabra de la calle, a la común y corriente, a la que nace en la entrada de las cantinas o en la neblina de humo de cigarro que satura la penumbra de las casas de citas?, ¿por qué se vuelve decente la palabra 'carajo' cuando la inserta en su poema? ¿cómo hace y con qué magia logra transportar en poesía una frase vulgar? (Se me ha trepado en la nuca un cabrón diablo/ y no me deja quieto). Esto es dicho de arriero y sin embargo su poema lo hace poesía. ¿Por qué la palabra gruesa forma jerarquía de señorita cuando el poeta la invita al poema? La contestación es simple y justa. Porque habla con fidelidad de sus expe-

riencias en lo que ha vivido, compartido o ha visto vivir a los demás. Sus palabras tienen un oficio auténtico y limpio. Si son sensuales, lo demuestran; si amorosas, lo practican; si perversas, lo comprueban y, si violentas, estallan."²¹⁴

Por otra parte, en enero de 1968, Rosario Castellanos escribió: "Los lectores de Jaime hace tiempo que estamos en Yuria, detenidos ante este poderoso monumento en que un hombre graba su protesta, su esperanza y su desesperanza, su sabiduría y sus oscuridades, aguardando a que venga el otro y lo descifre y lo comparta. Porque ante estos signos se puede asentir o disentir apasionadamente pero no alzarse de hombros con indiferencia, no pasar de largo como la virtud de arrastramos hasta su órbita, de colocarnos, en su terreno y ya allí dejarnos en libertad para estar racionalmente de acuerdo con sus poemas. Porque emotivamente sí hemos sido enajenados."²¹⁵

Octavio Paz, en 1970 decía: "Jaime Sabines es un poeta expresionista y sus poemas me hacen pensar en Gottfried Benn; en sus saltos y caídas, en sus violentas y apasionadas relaciones con el lenguaje (verdugo y enamorado de su víctima, golpea a las palabras y ellas le desgarran el pecho), en su realismo de hospital y burdel, en su fantasía genésica, en sus momentos pedestres, en sus momentos de iluminación. Su humor es una lluvia de bofetadas, su risa ternura en su aburrimiento, su cólera es amorosa y su ternura, colérica. Pasa del Jardín de la infancia a la sala de cirugía. Para Sabines todos los días son el primero y el último día del mundo."²¹⁶

José Emilio Pacheco, el 4 de febrero de 1999 escribió: "El secreto de Sabines no es un misterio. En primer lugar es un maestro de su arte; en segundo, pero ante todo, dijo nuestra palabra, anduvo nuestro camino, dio expresión a lo que sentimos y no alcanzamos a formular en palabras. Todos sufrimos del amor y del

212 Summa Crítica, "Homenaje", *J. S.*, p. 16

213 Mesa Redonda, "Homenaje", *J. S.*, p. 32

214 César Güemes, "J. S.", *La Jornada* no. 5223, p. 28

215 Güemes, *op. cit.*, p. 28

216 Angélica Abelleyra, "J. S.", *La Jornada* no. 5223, p. 25

desamor, a todos se nos mueren las personas que amamos. Pero nada más Sabines nos ha dicho al oído lo que necesitamos escuchar en el momento preciso."²¹⁷

Alguna vez escribió Eduardo Lizalde y lo definió: "como un hombre que supo sostener la palabra, no escribe con el corazón, especialmente, sino con las estrañas. No hace poesía, sino vida, la hermosa y dolorosa vida a la que está entregado. Pero la poesía se le dio desde el principio, como una de esas bellas navajas de monte, con cachas de concha, aptas para mondar naranjas, penas, estrecheces, amores consumados y soñados, versos en bruto, palabrotas brillantes y áureos siglos españoles, calles, tugurios, milpas o tabernas."²¹⁸

Por otra parte Adolfo Castañón apuntó: "Sabines es una Leyenda viva. En un país donde la tradición lírica popular y la tradición popular literaria ilustrada no siempre convergen, representa una confluencia, un delta, y sus poemas no sólo se encuentran obligadamente presentes en las antologías que, además, sobreviven en esa otra antología inmaterial que es la memoria colectiva, pues los suyos se recitan espontáneamente -de corazón- dentro, pero sobre todo fuera de la asediada y celosa República Literaria."²¹⁹

Alí Chumacero escribió: "La poesía de Jaime Sabines es de la práctica constante de la vida y sobre su relación cercana con lo inmediato. Sabines se distinguió por ser un poeta de la realidad. No fundaba el vigor de su verso en meditaciones metafísicas o en conceptos que eluden el encuentro con la muerte y la desaparición sino que lo hacía nacer de sus experiencias personales."²²⁰

Para Carlos Monsiváis, "la poesía de Sabines es esencial en la literatura del Siglo XX, con su obra pequeña y sencilla pero sustancial, es una referencia perpetua al amor, al erotismo y a la familia como origen de las especies y de la vida. Lo definió como

un pacto nacional al que concurren poetas, estudiantes, intelectuales, prófugos de la literatura, entusiastas del bolero, políticos, burócratas y periodistas."²²¹

Para Monica Mansour "Sabines es, posiblemente, el poeta contemporáneo más leído y más compartido de este siglo en este país. También ha encontrado o intuitido una manera de elegir y unir aquellas palabras de todos los días, tan conocidas y a veces tan manoseadas, para que el lector las lea como un lenguaje innovador, el único capaz de expresar esas vivencias, esas partes de la vida, capaz de crear un mundo nuevo. Y ahí es donde está el poeta y está la poesía. El poeta Sabines se preocupó desde muy joven por la fragilidad no tanto de la vida, de la vejez o de la capacidad de amar, sino del cuerpo, ese aparato sujeto a fallas, desatinos y dolencias, fuera del alcance de un poeta amoroso y enamorado de la vida."²²²

El poeta Homero Aridjis escribió: "como en el tiempo de poesía en movimiento, me pareció que Sabines era fiel a sí mismo, ahora como entonces él sigue mezclando en su poesía amor y muerte, digo amor en vez de vida, porque para Sabines el amor ha sido sinónimo de vida. La poesía no se concibe en él, tanto en palabras como en los hechos, sin amor."²²³

En 1996 la poeta Myriam Moscona dijo: "La poesía de Jaime Sabines oculta un imán que irremediamente atrae a los desconsolados. Ningún héroe de guerras o amores, ninguna víctima de crímenes y engaños ha podido acercarse a la poesía de Sabines sin sucumbir en el pecado capital de la reincidencia; poesía para ser estudiada por los amantes de la anatomía literaria, pero, sobre todo, poesía para releerse; poesía múltiple y corrosiva capaz de producir en el lector un efecto distinto cada vez que se abre ante sus ojos; poesía para los que buscan semejanzas; poesía que se abre paso con el bisturí de la circunstancia y que, sin embar-

217 Angel Vargas, "J. S.", *La Jornada* no. 5223, p. 29

218 Carlos Paul, "J. S.", *La Jornada* no. 5223, p. 29

219 Paul, *op. cit.*, p. 29

220 Cronología, "J. S.", *Reforma* no.1925, p. 2c

221 Cronología, *op. cit.*, p. 2c

222 Abelleyra, *op. cit.*, p. 25

223 Abelleyra, *op. cit.*, p. 25

go, la trasciende para formar habitaciones temáticas que se universalizan en el diabólico tridente del amor, la vida y la muerte."²²⁴

Fernando del Paso encontró y escribió: "se ve en su poesía que fue un espíritu, un alma, que sufrió mucho, sobre todo en los últimos años, pero que al mismo tiempo supo captar la alegría, la ironía y la tristeza de la vida, transcribirla en sus maravillosos poemas."²²⁵

En 1977 José Emilio Pacheco apuntó: "Jaime Sabines aparece bajo este criterio como uno de los escasos poetas mexicanos que verdaderamente ha hecho obra: un impresionante Recuento y, digamos, cinco poemas (no necesariamente los mismos para cada lector) que están entre los grandes de su lengua y de su siglo. No puede pedirse más ni puede aspirarse a más por inmensas que sean las ambiciones. Sabines se equivoca como todos, pero acierta como pocos. Tiene derecho a que lo juzguemos y recordemos por sus mejores, abundantes momentos. Sin esos textos que se disparan en todas direcciones sin llegar nunca a organizarse, Sabines no sería Sabines, no nos hubiera dado aquellas otras páginas que permanecen en nuestra memoria y nos acompañarán mientras estemos vivos."²²⁶

Ricardo Garibay comentaba: "Sin embargo, salta una paradoja por que Sabines no sabe leer en público. Tampoco es un poeta excelente, es más bien irregular. Por otra parte Sabines malbarató una buena parte de su vida en vender telas. Al gran poeta de "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines" no lo reconozco en los otros poemas. Tampoco me agrada que un poeta culmine su obra y diga: 'Me encanta Dios. Es un viejo magnífico que no se toma en serio'. ¡No jodas, eso es para llorar, una vergüenza!"²²⁷

Arturo Córdova Just escribió: "Jaime Sabines es un hombre dentro de muchos hombres, su poesía hace brotar las palabras que teníamos en la punta de la lengua, es tan primitiva como el conocimiento de los magos, se ofrece al lado de un fuego interior y en amistad con la soledad. Es una poesía que inclusive nos lee, pone al descubierto lo que no queríamos. Para cierta juventud, sumergirse en los poemas de Jaime Sabines es como escenificar

el dolor de abrirse el pecho y mostrar el corazón. Es una poesía marcada por la tesitura de la espontaneidad (para los que empeñan sus sueños en una carrera literaria, la espontaneidad les es un problema) y en ocasiones aparece sin preocupaciones. La especialidad de la modernidad es la eclosión de lo subjetivo y, sin embargo, ser como uno quisiera es el reto más complejo."²²⁸

José Manuel Mateo, poeta y editor, escribió: "los críticos y comentaristas de Jaime Sabines coinciden en señalar que el lenguaje cotidiano y el estilo directo del poeta son aparentes. Sin embargo, pocos entregan a los lectores una explicación satisfactoria al respecto. Entre esos pocos se encuentra Andrew P. Debicki. Él sugiere que los poemas de Sabines se encajan en la realidad tangible y al mismo tiempo trascienden su significación inmediata gracias a una nueva forma de alegoría donde las palabras no son el disfraz de un significado abstracto. Las imágenes, los actos, las anécdotas poseen una implicación trascendental, como en los poemas alegóricos tradicionales, pero su significación inmediata mantiene un poder evocativo de gran impacto."²²⁹

Así han visto la obra del poeta Jaime Sabines los grandes artistas de la palabra; en estas opiniones es posible encontrar puntos comunes que, brevemente, se podrían resumir de la siguiente manera: Jaime Sabines empleaba en su poesía palabras de uso cotidiano, sus temas giran en torno al amor, la muerte y un remarcado sentimiento por la alegría de vivir. El lenguaje sencillo le permitió comunicarse con un público muy extenso.

224 Güemes, *op. cit.*, p. 28

225 Cronología, *op. cit.*, p. 20

226 Güemes, *op. cit.*, p. 28

227 José Alberto Castro, "Ricardo Garibay", *Proceso* no.1175, p. 53

228 Arturo Córdova Just, "Decir su palabra", *etcétera* no. 319, p. 17

229 Mateo Manuel, *op. cit.*, p. 20

Selección del equipo y herramientas

Camara de formato medio. (6x6)

Se determino el equipo por las necesidades y requerimientos de los medios de reproducción en donde destinaremos la ilustración, y por que película es de color.

Zenca Bronica, modelo, 68-1, 6x7 cm
 cuerpo, pentaprisma y objetivo con parasol
 optica
 senzanon, 50mm
 Sistema de iluminación
 por destello 400watts
 Multiblitzc/3 cabezas
 expopsimetro
 seconik modelo
 tripie
 manfrote modelo

Película diapositiva formato 120

Se eligio la película diapositiva a color, por las características como el grano extrafino y la posibilidad de la separación de color a la hora de imprimirse. También la película de formato 6x7 cuenta con diez tomas de 56x67.5mm; cm cubre un área de 4.5 veces superior al formato 35mm; garantiza una calidad excelente de la imagen, tanto en blanco y negro, así como, y sobre todo en película de color.

La proporción entre el largo y el ancho de la película 6x7 es muy similar a la de los papeles usados para grandes ampliaciones, permitiendo realizarlos aun precio más económico, sin que se produzcan grandes pérdidas del material. Temperatura de almacenaje de la película 13 grados c., o menos.

Materiales y accesorios

Flores de alcatraz
 Flores de rosas color rosa
 Semillas de maíz, rojas, negras, amarillas
 Miel y canela
 Cortezas de árbol
 Conchas de almeja
 Semillas de árbol
 Tierra, gravilla roja y gris
 Velas verde, roja, morada, rosa,
 Tina con agua
 Tinta china
 Papel absorbente
 Cuerdas
 Pigmento verde
 Espejo
 Maquillaje
 Incienso
 Tela negra
 Tela blanca
 Tela verde
 Hojas grandes

Realización

Serie de bocetos

Para el tratamiento ilustrativo el fragmento IV, del poema Adán y Eva, se dividió en cinco apartados, los cuales son:

Apartado 1

-Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Apartado 2

Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas. ¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Apartado 3

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño y me abrazas y me envuelves y te cierras como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo. La hembra es siempre más grande, de algún modo.

Apartado 4

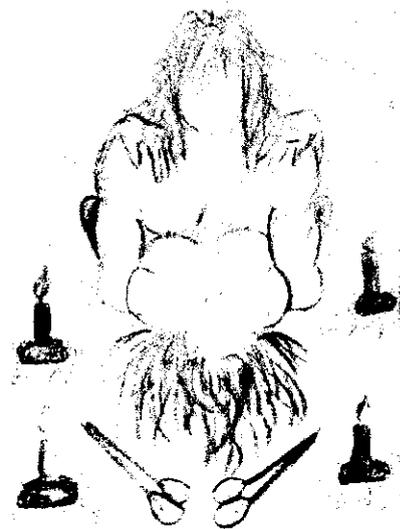
Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo emplezo a crecer como el día.

Apartado 5

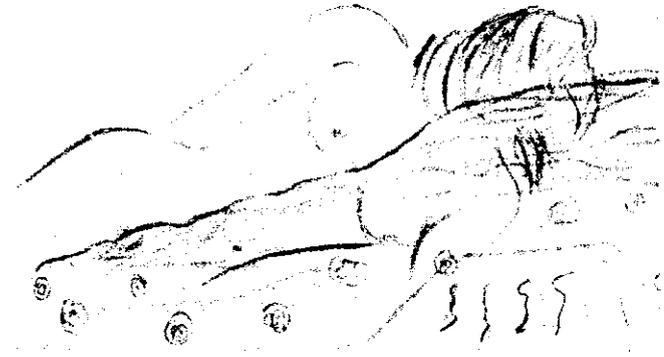
Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.

¿Por qué nos separaron? Me haces falta para andar. para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.

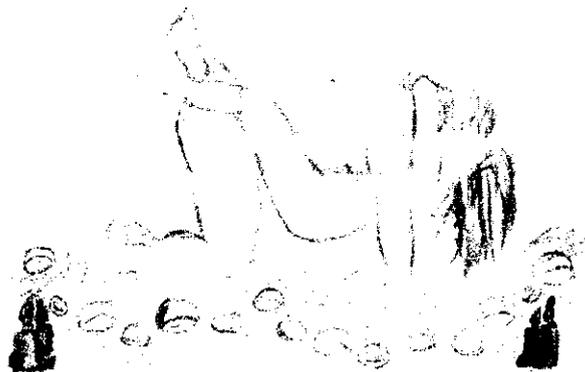
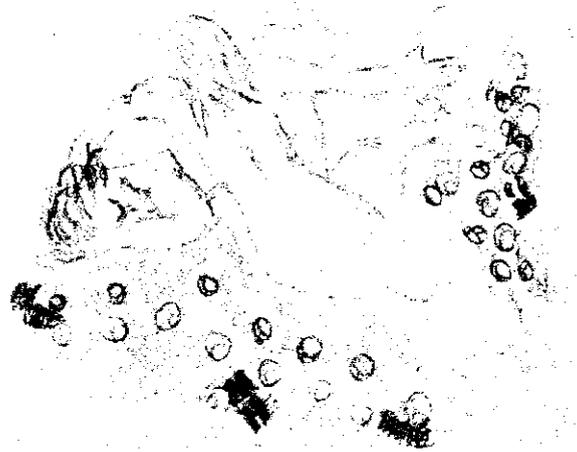
Apartado 1



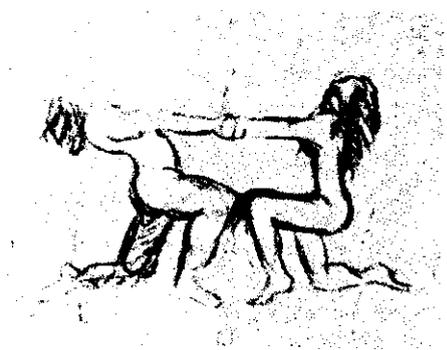
Apartado 2



Apartado 3



Apartado 4



Apartado 5



La composición fotográfica

La selección final de los bocetos dieron como resultado diez imágenes diferentes y cinco escenarios; a continuación se describe cómo se tomaron los criterios de composición al igual de los significados de alguno de los elementos utilizados:

El apartado 1

El hombre y la mujer aparecen en posiciones diferentes, en dirección vertical y horizontal, por sus naturalezas distintas, como el día y la noche. Sus cuerpos apuntan hacia puntos opuestos, pero juntos ven hacia los cuatro puntos cardinales.

Las semillas de maíz fueron regadas más cerca de los cuerpos. Dos o tres conjuntos de dos flores de alcatraz, afuera de las semillas y de los cuerpos.

Veladoras redondas amarillas, encuentro del amor eterno y las veladora verde significa el inicio de la vida.



El apartado 2

Se utilizó una tina con agua, a temperatura agradable y se le añadió miel y canela hervida.

El contacto con el agua simboliza cosas que desea o sueña. La modelo está recostada de su lado izquierdo, porque este es más maternal y tierno; también sólo la mitad de su cara y cuerpo entra al agua.

Trece rosas rosas abiertas y la última en la mano izquierda, una cerca de la hoja; apertura de soñar.



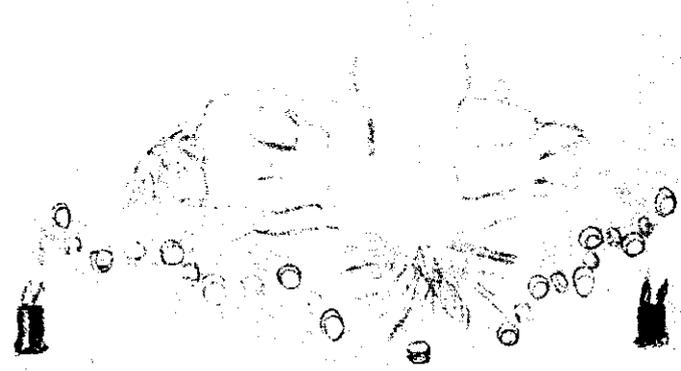
Tranquilizarse, soñar, mujer plena, tranquila; la hoja trae el mensaje que utiliza otro forma de llegar a su receptor, otra manera de comunicarse. Estar en contacto con dos mundos, dos realidades; abrir los sentidos.

El apartado 3

Se utilizó tierra fina llamada gravilla color roja para colocarla en la parte central del piso, la gris para una línea alrededor de la primera y por último roja pero más en roca.

Se colocaron conchas de almejas abiertas en la primera capa de tierra y alrededor de los cuerpos.

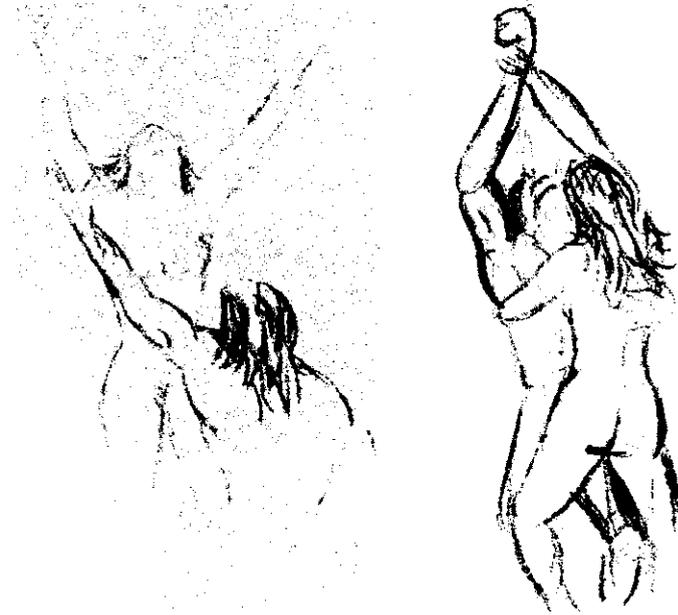
Las semillas de arbol se colocaron en la capa de piedra gris, donde también se colocaron las velas en par y algunas conchas más en la tercera franja de tierra. Todo el conjunto se estuvo humedeciendo para buscar otra tonalidad. El hombre se encuentra recostado y la mujer lo envuelve o hace un movimiento para protegerlo. La toma se realizó en la noche con un fondo oscuro.



El apartado 4

En torno al manejo de la cuerda gira la composición de los cuerpos. La cuerda los une y los mantiene con vida en donde los dos se protegen y se salvan. La mujer participa en su enlace con el hombre.

El apartado 5

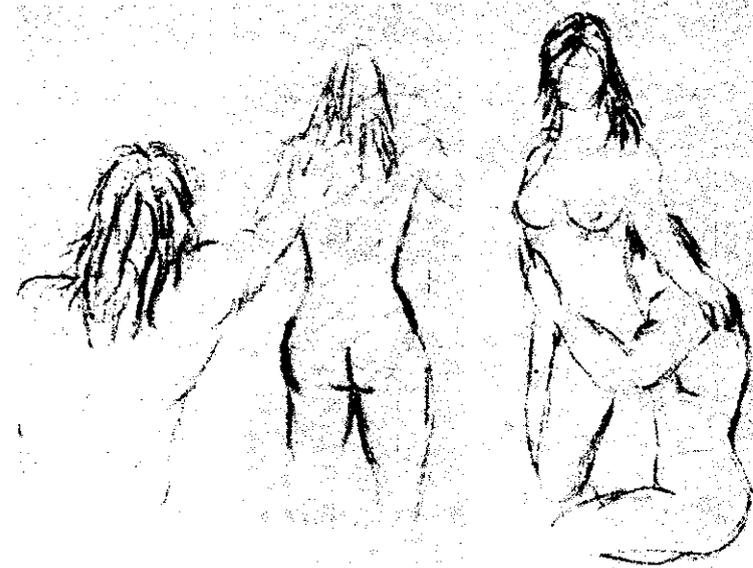


La mujer y el hombre aparecen en el centro de la imagen, ella de pie comienza hacer un movimiento de salida, y el de rodillas trata de detenerla. Las posiciones de ambos cuerpos muestran por un lado, de ver la necesidad del hombre hacia la mujer y la libertad de ella al separarse de él.

En la otra imagen, el espejo ocupa un juego central, donde el hombre puede encontrar la respuestas y la posibilidad de cambio verdadero, porque rompe la realidad.

Se centra en la composición el espejo y de ahí se distribuyen los personajes de lado derecho.

En primer plano aparece el modelo hombre de espaldas mirando al espejo tratando de tocar su reflejo, en seguida, el espejo donde aparece la modelo femenina de espaldas.



La Ilustración fotográfica final

El resultado final de las imágenes y el texto es el encontrar la unión de estos dos lenguajes para enriquecerse mutuamente.

Ilustración fotográfica

del poema

“ADÁN Y EVA”

fragmento IV

de

Jaime Sabines

Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen,



se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

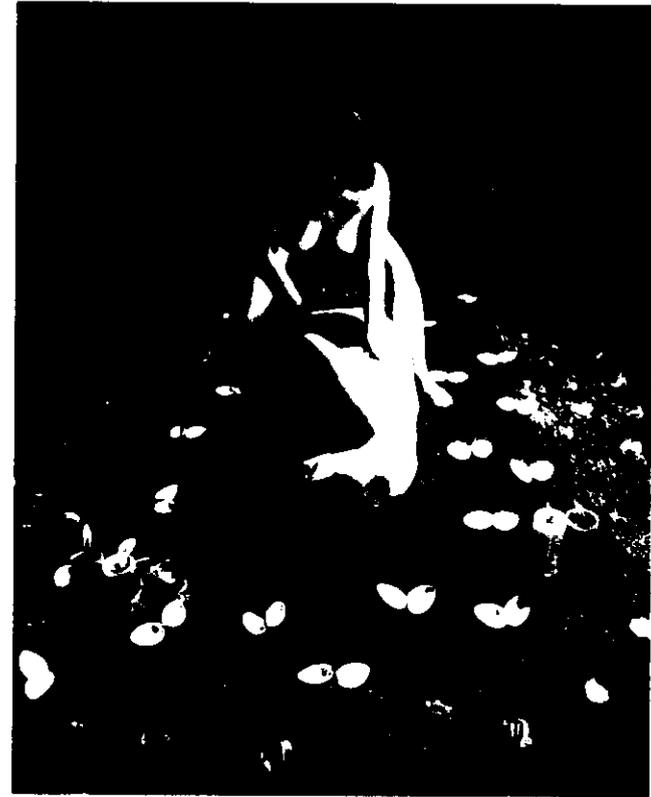
Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos.



Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas. ¿Es que somos distintos?

¿No te hicieron, pues, de mi costado, no me dueles?

Cuando estoy en ti, cuando me hago pequeño
y me abrazas y me envuelves y te cierras



como la flor con el insecto, sé algo, sabemos algo.
La hembra es siempre más grande, de algún modo.

Nosotros nos salvamos de la muerte.

¿Por qué? Todas las noches nos salvamos.



Quedamos juntos, en nuestros brazos,
y yo empiezo a crecer como el día.

Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres
y que no has de darme nunca. ¿Por qué nos separaron?



Me haces falta para andar, para ver, como un
tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.

Conclusiones

En primer lugar, considero que se obtuvieron resultados favorables gracias al uso de una metodología de investigación, ya que se planificaron todos los recursos utilizados para el desarrollo del trabajo, por ejemplo, el manejo de los tiempos para su mayor aprovechamiento en la búsqueda de la información deseada para su consulta e integración a la investigación. Asimismo esta investigación contribuyó con la planeación del trabajo gráfico, por ejemplo, en el bocetaje, las sesiones fotográficas y la ilustración final del poema.

Con el resultado de la investigación se puede constatar que la ilustración de textos ha servido, desde tiempo inmemorial, para que el hombre pudiera transmitir de manera más eficaz sus pensamientos en el tiempo y el espacio, por medio de un soporte y otros materiales. Por otra parte, la aparición de la técnica fotográfica abrió de manera descomunal las posibilidades ilustrativas, lo que desarrolló y expandió el conocimiento, por lo que ha demostrado su efectividad comunicacional.

El lenguaje es y ha sido una entidad viva que, por lo tanto, ha estado en constante cambio, de una cultura a otra, de una época a otra; ha evolucionado a través del tiempo y se ha mezclado con los lenguajes de otros pueblos por lo que se puede decir que está, estuvo y estará en presente transformación.

Con la utilización de la técnica fotográfica, se realizó la ilustración del fragmento IV, del poema "Adán y Eva" de Jaime Sabinos. El fragmento, por su riqueza en imágenes fue dividido en cinco apartados, gracias a lo cual se pudieron apreciar más a fondo todos sus elementos lingüísticos.

Mediante el análisis literario comprendimos que toda obra literaria está compuesta de forma y contenido; a partir de su estu-

dio, se pudo describir los significados de estos apartados y se hizo una interpretación heterogénea, es decir, se interpretó un mensaje escrito utilizando un medio distinto, la imagen; el resultado fue el aumento en la información al conjuntar imagen y texto.

Posteriormente, con base en el análisis e interpretación de cada una de los apartados, se comenzó a bocetar, en una manifestación libre de la interpretación personal del texto y con la ya previa determinación de que sería un desnudo de una mujer y un hombre. El bocetaje de nuestras figuras humanas fue buscando la composición de expresividad y estética de los cuerpos, en distintas posiciones, que proporcionaran la idea de la interpretación del apartado. También se trató de dar más relevancia al personaje femenino, por su ausencia de voz en todo el fragmento y por la importancia de la mujer en el mismo. Una vez establecidas en los primeros bocetos las posiciones más acertadas para nuestros fines, se dio inicio a la sesión fotográfica en formato de 35mm; se manejaron diversos aspectos, como las poses, los ángulos más convenientes y la expresividad de gestos y de todas las partes del cuerpo. De estas imágenes se hizo una preselección; de un total de 45, se escogieron 25, las cuales se volvieron a bocetar con más exactitud.

Con la ayuda de los últimos bocetos y fotografías, se comenzó el trabajo de elegir los elementos que acompañarían a los personajes. Los elementos que se escogieron fueron los que tendrían una participación estrecha con los sentidos de los modelos, que estuvieran abiertos a las sensaciones, el uso de agua, tierra, fuego, viento; así como la misma iluminación, se manejaron para construir atmósferas y construir un equilibrio entre las partes.

También se utilizaron semillas, flores, conchas de almejas y un espejo; fue necesario para la ambientación de los modelos la creación de un espacio especial de símbolos. Esta selección dio como resultado cinco escenarios diferentes; posteriormente se añadieron a los bocetos todos estos elementos y se determinaron los diez bocetos finales que ilustrarían el poema.

Con todos los elementos reunidos se manejaron los tiempos para la realización de las fotografías finales. Se dispuso un día para la transportación de todos los materiales al lugar elegido (Yautepec, Morelos) y el viaje definitivo en el que se llevó el equipo fotográfico cámara formato medio, equipo de iluminación y todas las personas implicadas en el trabajo. Se decidió, de acuerdo a los requerimientos de las mismas imágenes, realizar una parte del trabajo al mediodía, continuar en la noche y terminar el día siguiente por la mañana. En cada intermedio se fueron construyendo los escenarios, preparando los elementos y acomodando la posición del tripí a las necesidades del encuadre de la cámara. Ya con los escenarios listos, los modelos se colocaron en sus posiciones, se le hicieron correcciones al encuadre de la cámara, lo mismo que a la fuente de iluminación en busca de una mejor colocación y graduación de la luz. Se revisó la apertura y el tiempo para concluir con la toma. Para cada una de las cinco partes se eligieron dos tomas fotográficas finales, en las cuales cada una de las imágenes tiene un tratamiento diferente, pero comparten algunos de los elementos como materiales y accesorios.

El manejo de ciertos elementos como los modelos, las flores, el agua, etc., exige la adaptación a sus características propias; por ejemplo, tiempo de vida, tiempo de lograr cierta madurez, forma y estado deseado para la imagen fotográfica. Estos son factores externos imprevistos que, en algunas ocasiones, escapan al control del fotógrafo; por esta razón, él debe resolver de la manera más adecuada los problemas para no desviarse de sus primeros objetivos.

Después de que se obtuvieron las imágenes finales, se pasó a dos aspectos: el retoque de la imagen, si era conveniente y la conjunción final de texto e imagen. Para el primero se escanearon las fotografías y, gracias al retoque digital, se manipularon las imágenes y para el segundo se elaboró una red, para poderlas ubicar dentro del plano y colocar así las imágenes con el poema.

Con la ilustración del fragmento se capta la atención del lector en su primera revisión del mismo y se provoca en él una reacción, que lo llevará a emprender la acción de leer el fragmento del poema; la eficacia del conjunto se basa en la posibilidad de conjuntar imágenes textuales con imágenes visuales; las últimas tienen la función de acercarnos a las primeras. Aunque sobra decirlo, hay que dejar en claro que el texto por sí mismo es de gran riqueza en metáforas e imágenes lo que ofrece de un sinfín de posibilidades, de significaciones y extrema belleza.

La comunicación gráfica se vincula con este trabajo por medio de la fotografía, ya que esta técnica es uno de los lenguajes, entre otros, con los que cuenta el comunicador gráfico. La imagen fotográfica por sí sola o en combinación con otros elementos y fundamentos proporcionan y se insertan en la creación del mensaje.

Durante mi formación académica, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, con toda su unidad docente, me proporcionaron las bases, principios y elementos para el manejo y utilización de los lenguajes gráficos, comenzando por la educación visual, la imagen y sus características y los conceptos gráficos implicados en un mensaje visual. También para la elaboración del mensaje visual, se me proporcionó la introducción y desarrollo a técnicas gráficas como por

ejemplo, el dibujo como materia indispensable para dejar plasmado una idea, otras de igual importancia son la fotografía, la ilustración, el diseño gráfico, los medios audiovisuales, etc. Todas estas técnicas y conceptos son inmersos en los medios de comunicación, donde se ponen al servicio a los requerimientos del mercado.

Por otra parte, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas tuve al alcance materiales y equipo, mediante los cuales se realizaron los ejercicios; con esto, el conocimiento teórico fue llevado a la práctica. Todo esto y muchas cosas más me ha proporcionado; bases y principios tanto en conocimientos así como éticos para mi formación profesional y humana, para poner toda mi capacidad de servicio y contribuir a resolver algunas de las necesidades de nuestro país.

Por último quisiera mencionar que durante todo el proyecto se tuvo la necesidad de recurrir a profesionales muy valiosos en sus distintas áreas, para resolver los problemas que se fueron suscitando, por lo que hay que destacar la importancia de las relaciones humanas, pues esta participación enriqueció mucho el resultado del trabajo.

Bibliografía

- Avila Martínez, Salvador; *Literatura española*; México, Ed. Prisma, 1998; 140 pp.
- Bachelard, Gaston; *El aire y los sueños*; 7a.ed., México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1997; 327 pp.
- Bourdieu Pierre; *La fotografía: un arte intermedio*; México, Ed. Nueva Imagen, 1979; 381 pp.
- Bense, Max y Walther, Elisabeth; *La semiótica, guía alfabética*; Barcelona, Ed. Anagrama, 1975; 211 pp.
- Bram, Joseph; *Lenguaje y sociedad*; 3a. ed., Argentina, Ed., Paidós, 1971; 117 pp.
- Casanova, Rosa y Debroise, Oliver; *Sobre la superficie bruñida de un espejo, fotografías del siglo XIX*, colección río de luz; México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1989; 111 pp.
- Casares, Julio; *De la real academia española diccionario ideológico de la lengua española*; 2a. ed., Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981; 887 pp.
- Collado, Jesús Antonio; *Fundamentos de lingüística general*; Madrid, Ed. Gredos, 1974; 307 pp.
- Coseriu, Eugenio; *Introducción a la lingüística*; Madrid, Ed. Gredos, 1986; 178 pp.
- Costa, Joan y Fontcuberta, Joan; *Foto-Diseño*; 2a. ed., España, Ed. Enciclopedia del diseño, 1990; 260 pp.
- Dalley, Terence; *Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales*; Madrid, Ed. H. Blume, 1981; 224 pp.
- Debray, Régis; *Vida y muerte de la imagen*; España, Ed. Paidós Comunicación, 1994; 317 pp.
- Debroise, Oliver; *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*; México, Ed. CNCA, 1988; 393 pp.
- Dubois, Philippe; *El acto fotográfico*; España, Ed. Paidós Comunicación, 1986; 187 pp.
- Eco, Umberto; *Signo*; España, Ed. Labor, 1988; 217 pp.
- Eco, Umberto; *La estructura ausente*; 5a. ed., España, Ed. Lumen, 1994; 446 pp.
- Enciclopedia; *México tomo XI*; 3a. ed., México, Ed. Enciclopedia de México, 1978; 608 pp.
- Enciclopedia de conocimientos; *El nuevo tesoro de la juventud tomo VIII*; 14a. ed., México, Ed. Cumbre, 1980; 352 pp.
- Eugenia Guerra, María; *Imagen y palabra*; México, Ed. Universidad de Autónoma de Puebla, 1987; 87 pp.
- Febure, Lucien y Jean Henri, Martin; *La aparición del libro*; México, Ed. Hispano America, 1962; 439 pp.
- Feininger, Andreas; *Arte y técnica en fotografía*; Barcelona, Ed. Hispano Europa, 1969; 144 pp.
- Fleming, William; *Arte, música e ideas*; México, Ed. McGRAW-HILL, 1989; 381 pp.
- Freeman, Michael; *Guía completa de foto, técnica y materiales*; Ed. Hermann, 1982; 224 pp.
- Flores Liera, Guadalupe; *Lo sagrado en la poesía de Jaime Sabines*; México, Ed. U.N.A.M., 1996; 342 pp.
- Fontcuberta, Joan; *Fotografía: conceptos y procedimientos*; Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1990; 204 pp.
- Gremias A. J. y Courtés J.; *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*; Madrid, Ed. Gredos, 1982; 464 pp.
- Gombrich, Ernst. H.; *Historia del Arte*; 6a. ed., España, Ed. Alianza Forma, 1988; 550 pp.
- Hauser, Arnold; *Historia social de la literatura y el arte Vol1*; Madrid, Ed. Guadarrama, 1974; 452 pp.
- Hinojosa, Javier y Huerta, David; *Las intimidades colectivas, IV memoria y olvido: imágenes de México*; México, Ed. Martin Casillas, Cultural/ SEP, 1982; 74 pp.
- Holloway, Adrian; *Manual del equipo y técnicas fotográficas*; Italia, Ed. H. Blume, 1881; 215 pp.
- Hurlburt, Allen; *Diseño fotográfico*; Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1985; 127 pp.

- Jennings, Simon; *Guía del diseño gráfico para profesionales*; México, Ed. Trillas, 1995; 183 pp.
- L. Testut y A. Latarjet.; *Tratado de anatomía humana*; 9e.ed., España, Ed. Salvat Editores, 1951; 119 pp.
- Lázaro C. Fernando y Correa C. Evaristo; *Como se comenta un texto literario*; México, Ed. Cátedra, 1985; 205 pp.
- Lozano, Fuentes, José Manuel; *Historia del arte*; 2a. ed., México, Ed. C.E.C.S.A., 1991; 611 pp.
- Mansour, Mónica; *Uno es el poeta (Jaime Sabinos)*; México, Ed. SEP, 1988; 402 pp.
- Mayoral, Marina; *Análisis de textos*; 2a. ed., Madrid, Ed., Gredos, 1977; 294 pp.
- Marshall, Hugh; *Diseño fotográfico*; México, Ed. Gustavo Gili, 1990; 144 pp.
- McLuhan, Marshall; *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*; 10a. ed., México, Ed. Diana, 1987; 443 pp.
- Pächt, Otto; *La miniatura medieval*; Madrid, Ed. Alianza Forma, 1987; 218 pp.
- Paz, Octavio; *Libertad bajo palabra*; 2a. ed., México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1968; 262 pp.
- Pontón, Gonzalo; *Diccionario enciclopédico*; Barcelona, Ed. Grijalbo, 1987; 2062 pp.
- Quillet; *Nueva enciclopedia autodidáctica tomo I*; 19a. ed., México, Ed. Cumbre, S.A., 1980; 559 pp.
- Sabinos, Jaime; *Los poemas del peatón*; México, Ed. U.N.A.M., 1997; 281 pp.
- Sabinos, Jaime; *Recuento de poemas*; México, Ed. Joaquín Mortiz, 1998; 286 pp.
- Sontag, Susan; *Sobre la fotografía*; 2a. ed., Barcelona, Ed. EDHASA, 1989; 217 pp.
- Sontag, Susan; *Contra la interpretación*; México, Ed. Alfaguara, 1996; 390 pp.
- Sougez, Marie-Loup; *Historia de la fotografía*; 3a. ed., España, Ed. Cátedra, 1988; 479 pp.

- Stevens, Wallace; *El elemento irracional en la poesía*; México, Ed. Universidad de Autónoma de Puebla, 1987; 123 pp.
- Tausk, Petr; *Historia de la fotografía en el siglo XX*; España, Ed. Gustavo Gili, 1978; 294 pp.
- Twain, Mark; *Fragmentos del diario de Adán*; 2a.ed., México, Ed. Patria, 1992; 76 pp.
- Vela, Arqueles; *Análisis de la expresión literaria*; 6a. ed., México, Ed. Porrúa, 1987; 225 pp.
- Vilches, Lorenzo; *La lectura de la imagen en prensa, cine, televisión*; México, Ed. Paidós Comunicación, 1991; 248 pp.
- Weitzman, Kurt; *El rollo y el código*; Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.
- W.M. Ivins jr.; *Imagen impresa y conocimiento*; España, Ed. Gustavo Gili, 1975; 233 pp.
- Wellek, René y Warren, Austin; *Teoría literaria*; 4a.ed., España, Ed. Gredos, 1981; 431 pp.

Hemerografía

- Mansour, Mónica "Jaime Sabinos", *Voz Viva de México*, 7a. ed., México, junio de 1998.
- Turner Saad, Gabriela "Pudor necesario", *etcétera*, no. 319, México, Marzo de 1999.
- Güemes, Cesar; "Jaime Sabinos", *La Jornada*, no. 5223, de México, 20 de marzo de 1999.
- Castro, José Alberto, "Ricardo Garibay", *Proceso*, no.1175, México, 9-mayo-99,
- Cronología "Jaime Sabinos", *Reforma*, no. 1925, México, 20 de marzo de 1999.
- "Jaime Sabinos" *Los Universitarios*; cuarta época, Núm.3; septiembre de 1997

"Mesa Redonda", *tierra adentro*, no. 99, agosto-septiembre 1999

Homenaje a Jaime Sabinos, México, marzo 96

Cerón, Rocío, "La verdadera fe", *etcétera* no. 319, México, marzo 99.

Indice de Ilustraciones

	Página
1 "Vaca saltando, pintada en dos colores, con pequeños caballos galopantes debajo" (de Lascaux), en <i>Arte Paleolítico</i> , p.42; de Ucko J., Peter y Rosenfeld, Andrée, Madrid, Ed. Guadarrama, 1967; 258 pp.	8
2 "Panel en la roca" (Santander, España), en <i>La pintura prehistórica</i> , p. B7; de Houghton Brodrick, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1951; 143 pp.	8
3 "Tumba de Anurkai. barca solar. época Ramesida. dinastía XIX", en <i>Pinturas egipcias en tumbas y templos</i> , p.14; de Desroches Noblecourt, Christiane, UNESCO-HERME Bolsilibros de arte, Italia, Ed. Hermes S.A., 1985; 143 pp.	9
4 "Papiro Ramesseum: entronización de Seotris I", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 221; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	9
5 "Libro de los muertos", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 221; de Weitzman Kurt; Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	10
6 "Pap. I: tratado sobre esferas" (París. Louvre), en <i>El rollo y el códice</i> , p. 221; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	10
7 "Copa E: escenas de la Odisea, XXII" (Berlin, Mus.), en <i>El rollo y el códice</i> , p. 221; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	11
8 "Leon, San Isidoro. biblia, Fol. 146v: historia de Elías", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 231; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	12
9 "Tratado sobre vendajes" Cod. Plut. LXXIV, (Florencia. Laurent.), en <i>El rollo y el códice</i> , p. 230; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	12
10 "Escena de caza con perros" (Venecia Marciana), en <i>El rollo y el códice</i> , p. 236; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	13
11 "De una edición xilográfica de la Biblia pauperum, Noerdingen", 1470, en <i>El grabado en madera</i> , p. 26; de Westheim, Paul, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1954; 297 pp.	14
12 "Visita de la virgen al templo" De Marienleben (Vida de la Virgen, 1511, Alberto Durero, en <i>El grabado en madera</i> , p. 121; de Westheim, Paul, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1954; 297 pp.	15
13 "Ilustración de un poema Das Narrenschiff", en <i>Durero</i> , p. 13; de Strieder Peter, Barcelona, Ed. Compañía Internacional, 1976; 191 pp.	15
14 "Violetas del herbarium", en <i>Imagen impresa y conocimiento</i> , p. 26; de W.M. Ivins jr., España, Ed. Gustavo Gili, 1975; 233 pp.	16
15 "The ecchoing green", en <i>Imagen impresa y conocimiento</i> , p. 47; de W.M. Ivins jr., España, Ed. Gustavo Gili, 1975; 233 pp.	17
16 "Santa Catalina" Rubens, en <i>Grandes maestros del arte</i> , p. 111; Barcelona, Ed. Marín, 1979; 125 pp.	18
17 "Fausto, aguafuerte 1652 1653", en <i>Rembrandt</i> , p. 55; de Wilhelm Boeck, España, Ed. Labor, 1970; 168 pp.	19
18 "Caprichos y Disparates" en <i>Francisco Goya</i> , p. 89; de Luisa Josefina Hernández, México, Ed. UNAM, 1979; 211 pp.	19

19 "A huntsman and hounds", en <i>The Watercolours and Drawings</i> , p. 207; de Thomas Bewick, Gran Bretaña, Ed. Iain Bain, 1989; 231 pp.	20	32 "Vaso megárico", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 221; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	29
20 "Un eclipse conyugal" Grandville, en <i>Otro Mundo</i> , p. 95; España, Ed. Hesperus, 1988; 297 pp.	20	33 "Maquina para retratar perfiles", en <i>El acto fotográfico</i> , f. 9; de Dubois, Philippe, España, Ed. Paidós Comunicación, 1986; 187 pp.	32
21 "Don Quijote", en <i>el Quijote</i> , de Gustavo Dore, España, Ed. Gustavo Gili, 1980; 39 pp.	21	34 "Convento de la Merced", 1857-1959 Albúmina; en <i>Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México</i> , p.96 ; de Debroise, Oliver, México, Ed. CNCA, Lecturas Mexicanas, 1988; 393 pp.	34
22 "Viaje adone se os antoje", <i>Jhannot</i> , p. 95; España, Ed. Hesperus, 1985; 247 pp.	21	35 "Lámina de La Photographie zoologique, publicada en 1853 con reproducciones heliográficas según el procedimiento de Niépce de Saint-Victor, en <i>Historia de la fotografía</i> , p. 284; de Sougez, Marie-Loup, 3a. ed., España, Ed. Cátedra, 1988; 479 pp.	36
23 "La passagere du 54", en <i>Toulouse-Lautrec, Obra gráfica completa</i> , p. 147; de Götz Adriani; España, Ed. Gustavo Gili, 1981, 285 pp.	22	36 "Album de fotos familiar" en <i>Foto Album sus años dorados: 1858-1920</i> , p.145; de Ellen Maas, España, Ed. Gustavo Gili, 1982; 196 pp.	37
24 "Miniatura bizantina", en <i>La miniatura medieval</i> , p. 13; de Pächt Otto, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1987; 218 pp.	23	37 "Dibujo de Natoire publicada en la revista L'Artiste", en <i>Imagen impresa y conocimiento</i> , p. 165; de W.M. Ivins jr., España, Ed. Gustavo Gili, 1975; 233 pp.	39
25 "Manual de astronomía", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 236; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	24	38 "Fragmento del primer fotograbado directo con semitonos publicado en el New York Daily Graphic el 4 de marzo de 1880, en <i>Historia de la fotografía</i> , p. 288; de Sougez, Marie-Loup, 3a. ed., España, Ed. Cátedra, 1988; 479 pp.	40
26 "Libro de horas", en <i>La miniatura medieval</i> , de Pächt Otto, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1987; 218 pp.	25	39 "El Mundo Ilustrado, 4 de nov. de 1894", en <i>Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México</i> , p. 146; de Debroise, Oliver; México, Ed. CNCA, Lecturas Mexicanas, 1988; 393 pp.	41
27 "Estudios anatómicos" Leonardo de Vinci, en <i>El arte de Leonardo Da Vinci</i> ; de Mannering, Douglas, Barcelona, Ed. Polígrafa, 1981; 80 pp.	26		
28 "Resurrección" Salvador Rosa, en <i>la Guía completa de ilustración y diseño: técnicas y materiales</i> ; de Dalley, Terence, Madrid, Ed. H. Blume, 1981; 224 pp.	27		
29 "En el jardín botánico" Grandville, en <i>Otro Mundo</i> , p. 116; España, Ed. Hesperus, 1988; 297 pp.	28		
30 "Copa de Figuras Negras", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 209; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	28		
31 "Escena de la odisea Skyphos", en <i>El rollo y el códice</i> , p. 209; de Weitzman Kurt, Madrid, Ed. Nerea, 1990; 264 pp.	29		

40 "Ilustración para un poema de G.A. Becquer", en <i>Las Intimidades colectivas, IV Memoria y Olvido: imágenes de México</i> , p. 17; de Hinojosa, Javier y Huerta, David, México, Ed. Martín Casillas, Cultura/ SEP, 1982; 74 pp.42
41 "Mi último refugio", 1857-1959 Albúmina; en <i>Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México</i> , p. 64 ; de Debroise, Oliver, México, Ed. CNCA, Lecturas Mexicanas, 1988; 393 pp.43
42 "Heinrich Kühn", en <i>Historia de la fotografía en el siglo XX</i> , p. 16; de Tausk Petr, España, Ed. Gustavo Gili, 1978; 294 pp.44
43 "Vieja cortándose las uñas" (Rembrandt), en <i>Imagen impresa y conocimiento</i> , p. 42; de W.M. Ivins jr., España. Ed. Gustavo Gili, 1975; 233 pp.48
44 "Una página de revista", <i>Revista Celular</i> lusa, marzo, 1992; 50pp.51
45 "Portada de", del libro <i>El resplandor</i> , de King, Stephen España, Ed. Pomaire, 1981; 599 pp.52

Anexo

Se presenta en la siguiente hoja la red que se utilizo para colocar las imágenes y el texto.

