



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**“ILUSTRACIONES PARA “EL ASTILLERO”,
DE JUAN CARLOS ONETTI”**

Tesis
que para obtener el Título de:
Licenciado en Diseño Grafico



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
XOCHIMILCO D.F.

Presenta

Victor Manuel De la Cruz Hernandez

Director de Tesis: Lic. Miguel ArmentaOrtiz

México, D.F. 2005

m340944



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO UNO

El Diseño como proceso comunicacional
 Interacción del Diseño con el usuario
 El Diseño Gráfico como satisfactor de una necesidad
 Breve semblanza del Diseño Gráfico
 Libros, un acercamiento
 La ilustración en los libros
 Impresión de libros ilustrados
 Libros ilustrados infantiles

CAPÍTULO DOS

La ilustración como recurso
 Medios para la ilustración
 Lápices de dibujo
 Lápices de colores
 Tintas
 Tintas para escritura
 Tintas para fines especiales
 Ilustración con pluma
 Marcadores y rotuladores
 Papel de dibujo

CAPÍTULO TRES

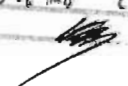
Juan Carlos Onetti, biografía
 Características de la Literatura de J. C. Onetti
 "El Astillero" y algunas de sus características
 Larsen o "Juntacadáveres"
 Fragmentos selectos de "El Astillero" de Juan Carlos Onetti

CAPÍTULO CUATRO

Técnicas propuestas para las ilustraciones de la obra
 Técnicas elegidas para las ilustraciones de la obra
 Bocetos y preliminares para ilustrar la obra

CAPÍTULO CINCO

Ilustraciones de escenas selectas para la Obra
 Conclusiones
 Bibliografía

Autorizo a la Dirección General de Estudios
 UNAM a difundir en formato electrónico el contenido de mi trabajo
 NOMBRE: VICTOR MANUEL DE LA CRUZ
 HERNANDEZ
 FECHA: 11 FEBRERO 2005
 FIRMA: 

INTRODUCCIÓN

Todo trabajo de investigación, sea de la magnitud que se trate, involucra motivos de cierto modo poderosos que justifican el empleo de recursos necesarios para la consecución del fin planteado.

En el caso presente, una de mis motivaciones es el haber conocido circunstancialmente la obra de Juan Carlos Onetti, en el particular, "El Astillero". No sería justo dejar de mencionar el gran impacto emotivo que tuvo en mi persona la lectura de la citada novela, mismo, que justifica en gran medida el trabajo que ahora presento aquí. La formación académica obtenida en la escuela, el ejercicio profesional de las habilidades aprendidas y el goce de la libertad de elección en la temática del trabajo de tesis terminaron por decidirme hacia el argumento actual "Ilustraciones para El Astillero, de Juan Carlos Onetti.

Por lo anteriormente expuesto, me queda únicamente y de manera por demás modesta exponer el presente trabajo de investigación, su desarrollo y conclusiones, esperando motivar sensiblemente al lector a la lectura de tan impresionante (opinión personal, por supuesto) y casi ignorada obra.

"La comunicación es un elemento esencial de toda vida animal. Los insectos sociales, como los termites, poseen un sistema de comunicación que es indispensable para sus complicadas tareas. Su lenguaje no es verbal, sino que se basa en un intercambio de productos químicos entre individuos y en varios tipos de señales hechas con el cuerpo. En muchos grupos animales, como las aves y los mamíferos, la comunicación mediante el sonido es importante, y la postura y el movimiento del cuerpo pueden también transmitir mensajes. La inclinación de la cabeza, la mirada fija o desviada, el lomo arqueado, el pelo erizado o las plumas ahuecadas son, todo, parte de un variado repertorio de señales animales. Entre los animales que viven en grupos, poderse comunicar de manera eficaz es una necesidad fundamental."- (1)

Asumiendo estos postulados como una generalidad y aplicándolos a las particularidades del género humano, podemos acotar:

"Nuestras extremidades anteriores, liberadas de la función de sostenernos, poseen una gran habilidad para la manipulación. Parte de esta habilidad se debe a la estructura anatómica de las manos, pero el elemento crucial reside, desde luego, en el poder del cerebro. Por más aptas que sean las extremidades para desarrollar una manipulación más detallada, resultan inútiles si no hay instrucciones bien sintonizadas enviadas a través de fibras nerviosas. El producto más obvio de nuestras manos y nuestro cerebro es la tecnología. Ningún otro animal manipula el mundo de una forma tan generalizada y arbitraria como lo hacen los seres humanos.

Los termites son capaces de construir termiteros de estructura intrincada, que crea en su interior su propio ambiente con "aire acondicionado". Pero los termites no pueden elegir construir una catedral en lugar de su termitero. El hombre es único por la

capacidad de elegir lo que hace.” (2)

El hombre definido como ser social, susceptible a toda suerte de implicaciones por ésta misma condición, utiliza y modifica a la naturaleza y a su entorno, siempre con base a una necesidad preestablecida y con un “firme” sustento de su desarrollo cultural propio. Todo éste apoyo le compite a estudiar y reconocer a las cosas en sus formas, y así, poder proyectar cambios y transformaciones en las mismas y siempre supeditado a su ya mencionada necesidad.

-“Tradicionalmente, fueron los artesanos quienes, según la demanda de sus conciudadanos, creaban y producían objetos y elementos para cada necesidad. Cuando por razones de estilo, o por categoría social, los objetos debían ser diferentes a los ordinarios y poseer especiales cualidades estéticas, se reclamaba a los artistas, que no eran sino artesanos, que destacaban por su especial habilidad y destreza en el oficio”- (3)

-“A lo largo de la historia todos los artesanos han sido diseñadores. Crear un objeto de oro o de plata, de madera o metal, implica resolver la relación entre los elementos del objeto, su diseño. Sin embargo hacia finales del siglo pasado, y en mucho mayor grado durante este siglo, las funciones del diseñador y del creador han tendido a divergir, y el diseño se ha hecho más independiente.”- (4)

Es así que el acto de diseñar orienta al hombre en la mejor manera de proyectar, de plasmar sus ideas, siendo éstas, producto de una necesidad comunicacional preestablecida (como ya se mencionó), y en el caso específico del Diseño Gráfico le habilita para utilizar sus conocimientos, capacidades y sentidos en aras de la mejor transmisión de los mensajes (las mismas ideas), propone el mejor código posible adecuado al espectador, estableciendo una parte decisiva en la cadena comunicacional, y motivando a los usuarios a una acción específica, dependiendo de los objetivos trazados.

CAPÍTULO UNO

EL DISEÑO COMO PROCESO COMUNICACIONAL

A la generalidad de las actividades humanas, que involucren un proceso de intelectualización y que redunden en un fin determinado, es innegable que conlleven un procedimiento de Diseño, definido por sí mismo, como una actividad que involucra un lineamiento de modo más o menos definido, que parte siempre de un requerimiento de comunicar ideas, conceptos o presentar a otros un trabajo, producto de un esfuerzo, que, necesariamente comenzó a partir de una concepción abstracta particular.

“La comprensión real de un proceso de comunicación implica, en primer lugar, alejarse lo más posible del horizonte que lo enmarca, para luego, por pasos sucesivos, volver a él y abarcarlo en su máxima concreción. Este horizonte es el de la vida cotidiana, la vida de todos los días en la cual cada uno no se pregunta por la comunicación sino que simplemente se comunica. Esa vida en la que cada ser, cada grupo son lo que son; que puede dar lugar a la conciencia crítica o al máximo de trivialidad y de extrañamiento.”
(1)

El proceso comunicacional del Diseño se da como un circuito, en el que los roles se reparten cualitativamente; quién lo utiliza, quién lo establece, cómo se materializa en mensajes y objetos, cómo se introduce en el sistema social, quién lo recibe y finalmente lo interpreta y/o lo consume.

A los actores de éste circuito los definiremos como sigue:

Emisor- todo tipo de organización capaz de una toma de decisiones y el emprendimiento de acciones, con un fin predeterminado.

Codificador- sustrato encargado de la administración, resolución, e interpretación de toda la serie de propuestas de parte de un emisor, y transformarlas en una serie de alternativas funcionales.

Mensaje- la conjunción de signos extraídos de determinado código visual, obedecen a un orden predeterminado.

Medio difusor- canal por el cual circulan los mensajes gráficos, dependiendo de un contexto comunicacional.

Receptor- segmento social predefinido y determinado por sus características psico-económicas y culturales, que proporciona información y sirve de eslabón comunicacional a la cadena del mismo nombre.

Referente y Marco de referencia- entendiendo al referente como la realidad que aparece contenida en el mensaje, sin cuestionamientos de verdad o falsedad. Marco de referencia alude al entorno inmediato y conocido de la realidad en la que se inserta el mensaje.

“Para la articulación de discursos visuales más complejos, más allá del mero reconocimiento de una imagen-señal, el diseño gráfico se basa en la relación complementaria entre texto e imagen, para lo cual es imprescindible una mínima

alfabetización del receptor. La imagen simbolizó, informó e incluso condicionó según el grado de sugestión previsto o alcanzado ante determinados auditorios." (2)

Así, tenderemos a ojos vistas, el amplio radio de influencia del Diseño Gráfico desde el punto de vista comunicacional, atacando los diferentes ámbitos del proceso de comunicación referido aquí, esto nos ha servido de precedente al siguiente punto, en el que el usuario se erige como el "destino final" de toda intención del mensaje.

INTERACCION DEL DISEÑO CON EL USUARIO

Entendiendo al "usuario", como el común denominativo de todo aquél individuo, sobre el cual recae la intención total del mensaje emitido, y que conoce el código en el cual viene cifrado el mismo. Así tendremos determinado mensaje dirigido ex profeso a los distintos usuarios, y entablando una relación social, un mensaje puede hacerse tan amplio, y dirigirse a un vasto grupo de usuarios, que sea el fin de crear en ellos, una respuesta o reacción estimulada premeditada. Cabe resaltar el empleo de esfuerzo en tanto la recepción, cuanto la decodificación o interpretación del mensaje emitido, mismo que busca, insisto, generar una respuesta de actividad, implicando, de este modo selectividad, discriminación, aceptación o rechazo.

"Todo lo que el hombre utiliza en cualquiera de sus actividades o aplicado a cualquier tipo de necesidad- herramientas, útiles, medios de locomoción, indumentaria, señales y comunicaciones visuales impresas, etc.-, que el ritmo de la vida y las circunstancias le van imponiendo, son objeto del diseño.

El hombre primitivo comenzó sirviéndose de formas elementales, a modo de útiles y armas, con resultados muy limitados en relación con lo que hoy se acostumbra a ver; pero que cumplían su función sin mayores pretensiones. A los hombres de hoy les repugnaría tener que volver a las formas primitivas y sistemas de vida que las condiciones imponían a aquéllos antepasados.

El diseño, en ciertos aspectos, pretende procurar un entorno lo más agradable posible, y colabora con la técnica y la industria dando a los objetos que se crean la forma más conveniente a su función y la presencia más grata a la sensibilidad y a los ojos. El diseño confiere al entorno las características formales que en ese momento presenta, y los objetos son así, y no de otra manera gracias al diseño." (3)

EL DISEÑO GRAFICO COMO SATISFACTOR DE UNA NECESIDAD

El Diseño Gráfico posibilita al ser humano la emisión, interpretación de mensajes dirigidos a la satisfacción de necesidades de comunicación entre grupos sociales definidos. Siempre y cuando exista una semejanza entre la forma originalmente transmitida por el emisor y su interpretación de recepción, dentro de los parámetros que el mismo código empleado nos lo indique.

Tomemos además, en cuenta, la doble carga de significación en el Diseño Gráfico; un aspecto comunicacional, a la vez de un aspecto creativo (entendiendo esto como la propuesta o inventiva de factores encaminados a responder a un determinado cuestionamiento, a una necesidad definida). Aunque, la ubicación de los orígenes del

Diseño Gráfico nos remonta a sus mutuas bases en la imagen y la escritura (ambas le brindan soporte pero, a su vez, éste les adeuda doble pertenencia) incluso, exagerando el concepto podríamos decir que ambos universos le afrentan también su casi total indiferencia.

Si encima a este argumento, le añadimos la capital importancia que la reproducción a gran escala de las ideas escritas acompañadas de imágenes, le dio al desarrollo de los medios impresos, proseguimos con la despreocupación y la desvalorización sobre el tema; que es, recordemos, la ubicación de los orígenes del Diseño. Lo que nos lleva a una apreciación distintiva de las interrelaciones existentes en el vasto espectro del Diseño Gráfico, y a su vez, nos permite circunscribirnos a la materia específica que nos ocupa.

"El dibujo es gráfico por definición, trae consigo una elíptica o esquemática conicidad con variación o enrarecimientos que permiten su lectura o interpretación. El fenómeno del dibujo, imagen o realidad dibujada, se integra como un conjunto de signos referidos a la realidad que el dibujante fija en un espacio. El dibujo es un lenguaje, su producción obedece a un trabajo simple de tipo manual con diferentes herramientas y procedimientos, su principio es lo gráfico, sus medios los tropos, sus fines lo comunicativo, lo estético, lo gráfico y lo creativo.

Comprendido desde la teoría de la comunicación y la semiótica, el dibujo es tanto lenguaje, es portador de mensajes susceptibles de analizarse desde tres planos: Semántico- relación de los signos con la realidad significada, Sintáctico- relación entre los signos o composición- y Pragmático - efecto de los signos en el receptor y en la sociedad" (4)

CONTEXTO HISTORICO DEL DISEÑO GRAFICO

Ante la necesidad humana de preservar sus ideas, invenciones, plasmar de manera perenne sus posiciones y postulados, con la finalidad de hacerlos "resistentes al paso del tiempo" y transmitirlos a sus descendientes de manera fiel y efectiva, el hombre delegó la tarea al ámbito visual, (mismo que, de acuerdo a su importancia comunicacional y a su valor agregado por el transcurso del tiempo, llega incluso a ser catalogado como arte, dentro del contexto de selectas manifestaciones culturales y a su trascendencia que nos impacta como sociedad) es entonces que el grafismo mediante el conocimiento y aplicación de los códigos comunicacionales elegidos comienza a llevar la batuta en tanto la transmisión de los desarrollos culturales en cuanto a la susceptibilidad de ampliarlos e inclusive mejorarlos en aras del enriquecimiento del bagaje cultural y el sensible aumento en la calidad de vida de los receptores.

Comenzaremos nuestra revisión de manera cronológica, sin pretender menosprecio alguno en cuanto a la importancia de cada uno de los ejemplos, o de las etapas históricas que se aborden, acotando de paso algunas de las características más relevantes de los períodos a los que se hace alusión.

"El arte parece indisociable del hombre. Evocar la humanidad de Cro- Magnon, es evocar los grandes frescos con representaciones zoomorfas de las cavernas de Europa Occidental, Lascaux, Rouffignac, Niaux, Altamira. El arte prehistórico, esencialmente naturalista y a base de representaciones animales, esta estrechamente relacionado a

las civilizaciones dedicadas a la caza de la edad del reno.

Las razones de su existencia (del arte) constituyen igualmente un misterio: arte mágico, propiciatorio o destructor, ¿arte por el arte? resulta siempre sorprendente la perfección de las representaciones animalistas y la caricaturización de la figuras humanas.” (5)

Desde los bella y sencillamente estéticos trazados en las cuevas prehistóricas, que representan ya desde entonces las vivencias y problemáticas relativas a la actualidad del hombre paleolítico, al simbolizar sus fuentes de sustento alimenticio con intenciones aparentemente mágico-religiosas. Cabe mencionar el realismo, el movimiento y la intención de secuencia que tales representaciones presumen tener.

Australia, Meso y Norteamérica, también se han distinguido por el legado (hoy considerado artístico por sus cualidades únicas y de comunicación) que nos han transmitido.

Para los pueblos primitivos de Australia, Polinesia, y Africa Negra, las características representacionales que los hermanan se pueden, de manera mezquina, por supuesto, englobar: gran riqueza de colorido en el arte textil, la riqueza y complejidad en los labrados en madera, así como en los peinados y en los tatuajes corporales que ostentaban sus habitantes, y las temáticas, tendientes a los motivos naturales, de interacción con el medio ambiente y a sus propiedades y características.

“Lo sagrado es la esencia de este arte. Las máscaras representan a los antepasados y la sociedad, es un exponente de una manifestación estética. Como ocurría en el paleolítico europeo, la magia y la religión están íntimamente ligadas. Los materiales son muy diversos, desde el metal hasta la madera, y desde la arcilla hasta el hueso o el marfil. Es esencial, tanto en el tatuaje como en los complicados peinados”. (6)

Habitados asombrosamente a la vida en condiciones extremas, los residentes de Cuzco, Machu-Pichu, Tihuanaco representantes de las culturas Sudamericanas,(la cultura Inca), conferían a sus gobernantes un carácter divino, intocable, lo que les impelió a trabajar sus mensajes en grabados metálicos, preferentemente oro, por sus cualidades físicas, también consideradas “divinas” , la tendencia a la abstracción geométrica y la monumentalidad sobresalen también como rasgos distintivos de éste apartado artístico-representacional.

Debido a las profundas creencias religiosas de los pueblos mesoamericanos, y al dominio de la clase sacerdotal, el arte se manifiesta de características simbólicas que derivan de las “fuerzas ocultas” de la naturaleza, a la que se representa de manera principal mediante pinturas al fresco, llenas de gran colorido que desarrollan las formas básicas de la perspectiva y el claroscuro.

Para la región Norteamericana, los arqueólogos han dividido a las culturas en tres grandes grupos, a saber, Honokam, Mogollón, y Anasazi, quienes compartieron un marcado geometrismo representacional en sus formas.

“En awatori se encontraron varias pinturas en las cuales puede observarse una evolución; comienza apareciendo escenas de la vida diaria, para terminar en esquematizaciones convencionales. La cerámica era hecha a mano y la pulían con guijarros. Está decorada con dibujos negros sobre fondo gris o blanco, y en segundo período, rojos o negros sobre anaranjados. Los motivos decorativos son geométricos, como líneas onduladas, grecas o triángulos.” (7)

Progresando cronológicamente en nuestra revisión, mención requerida es la que haremos de la cultura Egipcia, que subordina sus bondades gráficas a la arquitectura y su monumentalidad, figuras yuxtapuestas y planos superpuestos, aunque adolecen del uso de la perspectiva, no así de la amplia temática (temas cotidianos, temas religiosos), ni del exuberante colorido.

Es ya en el arte Cretense que las representaciones adquieren un carácter más libre en cuanto a la composición se refiere. Ya la figura regente o sacerdotal no prima en importancia como antaño a sus predecesores globales, siendo, quizá una de las primeras en ambicionar la captura del movimiento, de la secuencia en la acción. Aunque la desproporción y la policromía son determinantes.

Aparece aquí como un rasgo importantísimo la utilización de la Heráldica con fines distintivos de clase social. (Que si bien, desde siempre se ha utilizado de ésta forma, como ya se ha mencionado, es en éste momento que se comienza a estructurar de un modo más formal las aplicaciones que, por ejemplo, en materia de Diseño se refiere).

A pesar de ser bien sabido que en el arte Griego la importancia de la escultura y la arquitectura van por encima de otras manifestaciones artísticas propias, la pintura (por la imposibilidad física de recurrir a otras fuentes) alude a escenas de cotidianidad, de valor testimonial, retratando escenas variadas de la vida común griega.

Soportándose en la policromía, los colores dominantes, el negro, azul, rojo y el amarillo, acentúan la plasticidad transmitida a las figuras, que se cree en su mayoría pintadas al fresco, por lo que la gran mayoría desapareció.

Ya para los Romanos, las representaciones gráficas de temas tan variados como los mitológicos, los retratos, y la vida diaria, inclusive, las naturalezas muertas encuentran una vía de acceso mediante la pintura en combinación con la arquitectura, así, encontramos su implementación sobre planchas de mármol, imitaciones en estuco, la figuración de perspectiva para conferir a los espacios una sensación de amplitud visual. Se valieron también del uso de elementos decorativos como la guirnalda, el follaje, las flores y frutos.

Como rasgo distintivo del período Paleocristiano, la inclusión de texto como medida de asociación con las ideas representadas, aporta un avance en tanto la temática que se aborda, cuanto al concepto a retratar, textos someros pero de gran impacto para los receptores del mensaje (las primera comunidades de religión cristiana primitiva, quienes atendían su culto de manera clandestina, los cuales al carecer en su mayoría de acceso a la instrucción académica, se les facilitaba la asimilación de los conceptos gracias a la asociación de las formas de texto primitivas acordes al fresco en las paredes de las catacumbas, generalmente (redundando) de temas religiosos, en su etapa formativa.

“En la pintura catacumbaria son de gran variedad (los temas); Así, el antiguo testamento tiene suma importancia, pero debido al simbolismo que se le imprime - por ejemplo, Jonás y la ballena- , representan la nueva fe. Otro tema muy repetido es el banquete eucarístico, bien aparecen los comensales sentados alrededor de la mesa o bien se alude al sacrificio incruento de Melquisedec. El tema mariano es vital en esta pintura, pues el dogma de la mediación ya es aludido tanto en la pintura como en los primeros santos padres.

Otro tema decorativo será el pez o letras griegas de las iniciales del nombre de Cristo. En cambio, es de notar que la cruz no aparece sino hasta después de Constantino, cuando ésta pierde el símbolo de la ignominia para convertirse en símbolo de redención.” (8)

Quizá, a mi entender, una de las etapas características y que prestó un gran aporte (del tenor al tema de mi exposición y que en posterior capítulo ampliaré en detalle), fue la relativa a las culturas de Oriente (China, Japón), las cuales encuentran inspiración en la disciplina budista, o sea, mantienen el tono religioso.

La pintura china se realizó sobre seda y bajo la técnica de la aguada, los temas fueron de gran sencillez, inspirados en la naturaleza; otro tipo de pintura es la llamada laca,

que consiste en un barniz negro o rojo de gran solidez que era aplicado sobre madera o cartón. La pintura (japonesa), fue importada de China, la técnica más usada fue la aguada, y tiene carácter decorativo.

Otros tipos de pintura son las estampas grabadas en papel y coloreadas posteriormente.

Es en estas imágenes que el recurso del texto ayuda a la imagen a soportar la importancia que el mensaje trataba de revestir, el nombre del autor, la exposición de un poema o bien, las características de la imagen representada han sido conservadas a un nivel artístico, contrastado con su posible (perfectamente posible) utilización mercantilista o de propaganda.

Por supuesto, que a partir de éstas etapas históricas y bien delimitadas en la historia del arte y su posterior aplicación al Diseño Gráfico, las manifestaciones artísticas reciben un gran impulso, en sus diferentes áreas de dominio, música, arquitectura, escultura, etc., sólo que para fines prácticos, es conveniente ir circunscribiendo la materia de estudio a las representaciones gráficas y su relación con el texto (de manera original, y preferentemente, impresa en su momento), hasta llegar a los libros ilustrados, para poder abordar nuestro tema cómodamente.

“La escasez de muestras homologables hoy como auténticos y genuinos productos de diseño gráfico, y la categoría estética a la que han accedido con el paso del tiempo, conduce a la formulación de una primera y delicada hipótesis.

Con las debidas precauciones y licencias vamos a considerar la mayor parte de las formas visuales establecidas antes del Renacimiento como antecedentes históricos de lo que hoy representa en nuestras sociedades occidentales el diseño gráfico; es decir, un lenguaje de figuras o signos mínimamente convencionales al servicio de una necesidad informativa intencionada, ya fuera política, religiosa, comercial o cultural” (9)

Posteriormente a la invención, desarrollo y utilización práctica de los alfabetos lapidarios en la antigua Roma, mediante el recurso del mosaico a colores, se le confiere un uso eminentemente propagandístico y delimitante en cuanto a funciones y propiedades del emisor (dueño o poseedor del “anuncio”), como ejemplo clásico pondremos al mosaico descubierto a la entrada de la vila del poeta trágico, que ostenta el título “cave canem”, un buen exponente de señalización “preventiva” urbana.

Puede ser atribuible a los comerciantes romanos la invención del tipo de letra cursiva, que derivó, después, a las minúsculas en su primera versión, aportando las características tipográficas de síntesis, reconocimiento e identificación, lo que las vuelve legibles, y reconocibles. Su aplicación práctica se dio, principalmente en las marcas de identificación para sellos, contratos, timbres, etc.

“Sea como fuere, en lo concerniente a la escritura lapidaria romana superará ampliamente los productos de sus maestros griegos. Sea porque la aséptica frialdad de la mayor parte de la estatuaria romana frente a la vibrante emoción de la escultura griega (distinción que afecta a toda la producción artística de uno y otro período) beneficia el tratamiento de signos de comunicación convencionales —como las letras—” (10)

Ya una vez establecida propiamente la religión cristiana, se pueden encontrar ejemplos típicos del fenómeno declarado con anterioridad, el recurso de la desproporción para aumentar o menoscabar la importancia virtual y/o temática de las figuras, el empleo de colores o tintes metálicos o bien difíciles en su obtención, para subrayar con colorido la

magnificencia de personajes o sus hechos, y la amanuense* costumbre de adaptar (a cada quién su versión), su punto de vista a los hechos recopilados en los escritos, que, en aquéllos entonces se recapitulaban de tradiciones orales, canciones, lo que muchas de las veces nos brindaba cierta distorsión al no haber uniformidad de criterios en la apreciación (y posterior transmisión de los mensajes) de los eventos.

La afirmación del poder espiritual /social de la iglesia, se consolida con el empleo de un lenguaje que confiere categoría a las clases quienes sepan descifrar los códigos, esto es, que para los pueblos, se les impone un examen de las imágenes icónicas destino de adoración, una sustitución simbólica tan arraigada, que incluso pervive hasta nuestros días, enraizada en ciertos sectores socioculturales.

Utilizando la habilidad gráfica de anónimos creadores, el Cristianismo elabora una verdadera política de imagen gráfica de grandes proporciones, desde los balbuceos de la ingenua emblemática conservada en las catacumbas hasta el refinado esplendor de Bizancio, a través de cuyos mosaicos se afirma el poder espiritual de la iglesia por medio de un lenguaje simbólico esquemático y jerarquizado cuya lectura, lejos ya de la claridad expositiva de Griegos y Romanos, exige del pueblo un reconocimiento (que no una lectura) de carácter subjetivo de aquello que no ven ni saben, convirtiendo así la lectura de imágenes en un oscuro y pavloviano acto de fe.

“El sentido simbólico de los seres llegó a ser de tal importancia que, a veces, se olvidaba verificar la existencia misma de aquello que lo simbolizaba (y, por supuesto, desde la posición del lector se neutralizaba toda posibilidad de verificación – por falta de datos culturales –dando por buenos los símbolos que el emisor del mensaje proponía). Un animal fabuloso – el fénix – por ejemplo, constituía un símbolo tan preciso de la resurrección de Cristo que nadie pensaba en preguntar si existía el fénix.” (11)

Dentro de las cualidades típicas del trazado urbano de las ciudades del medioevo, una finalidad práctica para el anuncio de los comerciantes, y su identificación a distancias considerables fue el empleo de enseñas colgantes, colocadas de modo perpendicular al sentido de tránsito de la gente.

Tales enseñas reproducían de manera monumental los elementos de uso común en el oficio del negocio a publicitar, una llave para el cerrajero como ejemplo inmediato, llegan a saturar la vista y los espacios vitales dentro de las ciudades, que el fenómeno me transmite una sensación de “contaminación visual”, quizá en una etapa primitiva, o comparándolo con algún ejemplo moderno, cito a la ciudad de las Vegas, como parangón de un sitio dedicado al ejercicio del ocio de manera lúdica, legal y extrema, al grado, que, retomando el aspecto visual, sus delimitaciones se aprecian aún desde kilómetros antes de hacer arribo a las ciudad.

El grabado sobre madera, xilografía, hace su aparición en Europa a mediados del siglo XIV, dando pie al proceso de la estampa, como un medio de reproducción seriada y mecánica de copias idénticas con base a un original.

“La ilustración de libros se desarrolló a partir de los libros del S. XV, en los que la ilustración y el texto se grababan a mano en el mismo bloque de madera. La ilustración impresa más antigua que se conserva es la portada en xilografía de la “sutra del diamante”, año 868. A pesar de este ejemplo tan antiguo, fue la invención de la imprenta con tipos móviles, a finales del S. XV, lo que amplió las posibilidades de la

ilustración de textos y de la reproducción de estas ilustraciones.” (12)

(No es sino hasta 1440, o sus alrededores, que en Alemania se concibe y concreta un procedimiento de impresión de tipos móviles, intercambiables y reutilizables, la imprenta, que con su empleo irrumpe en la escena dominada por la disciplina manuscrita y establece -al parecer para siempre- una división entre la cultura impresa y la ya tan elitizante manuscrita).

Es a partir de ésta invención aplicada, que el tipógrafo, establecido ya como un profesional del ramo se dedica al estudio y creación de alfabetos con la finalidad de enriquecer la oferta y hacer más distintiva la diferencia de lecturas para el público consumidor, lo que inevitablemente le lleva a los desarrollos de elementos de composición tan importantes como las manchas tipográficas, reglas para la distribución de las mismas, los esquemas divisionales para los formatos determinados en un espacio, la regla de oro y , quizá lo más importante (claro está, desde la perspectiva temática de éste trabajo), la formalización ideal para los textos en relación a las imágenes, supeditadas a un tema en particular y que podían, casi sin restricciones, reproducirse para poder destinarse al consumo o la difusión de las ideas.

Aunque la rancia costumbre humana del dominio mediante la búsqueda del poder no pareció menguar en tanto el fenómeno de impresión, cuanto a las temáticas de las mismas se refiere, hace su aparición, con un siglo, aproximadamente de retraso, la censura. Esta se ve soportada por los fenómenos del Absolutismo Monárquico, quienes favorecen un sistema burocrático que da impulso al desarrollo de la Caligrafía, misma que la Iglesia y el Estado aprovechan para dar mayor tono enfático a sus comunicados, relegando los impresos censurados a una actividad conservadora.

La decadencia del impulso creativo a las ilimitadas posibilidades que ofrece la imprenta se acentúa a medida que el producto final se “vulgariza”, los libros emitidos y previamente censurados se convertían rápidamente en soportes mnemotécnicos de la sociedad, al reducir cada vez más las explicaciones y acotando con ligeros pies de imagen a las ilustraciones xilografiadas, fenómeno que repele a los estudiosos de la imagen y los obliga a replegarse en el desarrollo del arte, imponiéndole así, a la imprenta un atraso conceptual importantísimo.

LIBROS, UN ACERCAMIENTO

Libro, definido como un conjunto de varias páginas de papel, papiro u otra materia en la que se pueda escribir, unidas entre sí y que contiene textos, ilustraciones o música. Al contrario de los monumentos en los que aparecen textos esculpidos, los libros se pueden transportar fácilmente y, a diferencia de los diarios personales, que pueden tener forma de libro, están concebidos para ser divulgados al público.

Un libro ha de tener un cierto número de páginas para ser considerado como tal, y ha de constituir una unidad independiente para distinguirse de las publicaciones periódicas.

LIBROS ESCRITOS A MANO

Los primeros libros consistían en planchas de barro que contenían caracteres o dibujos incididos con un punzón. Las primeras civilizaciones que los utilizaron fueron los

antiguísimos pueblos de Mesopotamia, entre ellos los sumerios y los babilonios. Mucho más próximos a los libros actuales eran los rollos de los egipcios, griegos y romanos, compuestos por largas tiras de papiro —un material parecido al papel que se extraía de los juncos del delta del río Nilo— que se enrollaban alrededor de un palo de madera. El texto, que se escribía con una pluma también de junco, en densas columnas y por una sola cara, se podía leer desplegando el rollo. La longitud de las láminas de papiro era muy variable. La más larga que se conoce (40,5 metros) se encuentra en el Museo Británico de Londres. Más adelante, durante el periodo helenístico, hacia el siglo IV a. C., los libros más extensos comenzaron a subdividirse en varios rollos, que se almacenaban juntos.

Los escribas (o escribientes) profesionales se dedicaban a copiarlos o a escribirlos al dictado, y los rollos solían protegerse con telas y llevar una etiqueta con el nombre del autor. Atenas, Alejandría y Roma eran grandes centros de producción de libros, y los exportaban a todo el mundo conocido en la antigüedad. Sin embargo, el copiado a mano era lento y costoso, por lo que sólo los templos y algunas personas ricas o poderosas podían poseerlos, y la mayor parte de los conocimientos se transmitían oralmente, por medio de la repetición y la memorización. Aunque los papiros eran baratos, fáciles de confeccionar y constituían una excelente superficie para la escritura, resultaban muy frágiles, hasta el punto de que, en climas húmedos, se desintegraban en menos de cien años. Por esta razón, gran parte de la literatura y del resto de material escrito de la antigüedad se ha perdido de un modo irreversible. El pergamino y algunos materiales derivados de las pieles secas de animales no presentan tantos problemas de conservación como los papiros. Los utilizaron los persas, los hebreos y otros pueblos en cuyo territorio no abundaban los juncos, y fue el rey Eumenes II de Pérgamo, en el siglo II a. C., uno de los que más fomentó su utilización, de modo que hacia el siglo IV d. C., había sustituido casi por completo al papiro como soporte para la escritura.

En la Europa de comienzos de la edad media, eran los monjes quienes escribían los libros, ya fuera para otros religiosos o para los gobernantes del momento. La mayor parte de ellos contenían fragmentos de la Biblia, aunque muchos eran copias de textos de la antigüedad clásica. Los monjes solían escribir o copiar los libros en amplias salas de los monasterios denominadas escritorios. Al principio utilizaron gran variedad de estilos locales que tenían en común el hecho de escribir los textos en letras mayúsculas, costumbre heredada de los tiempos de los rollos. Más tarde, como consecuencia del resurgimiento del saber impulsado por Carlomagno en el siglo VIII, los escribas comenzaron a utilizar también las minúsculas, cursivas, y a escribir sus textos con una letra fina y redondeada que se basaba en modelos clásicos, y que inspiraría, varios siglos después, a muchos tipógrafos del renacimiento. A partir del siglo XII, sin embargo, la escritura degeneró hacia un tipo de letra más gruesa, estrecha y angulosa, que se amontonaba en las páginas formando densos cuerpos de texto difíciles de leer.

Muchos libros medievales contenían dibujos realizados en tintas doradas y de otros colores, que servían para indicar los comienzos de sección, para ilustrar los textos o para decorar los bordes del manuscrito. Estos adornos iban desde los intrincados ornamentos del Libro de Kells, una copia de los Evangelios llevada a cabo en Irlanda o Escocia en el siglo VIII o IX, a las delicadas y detallistas escenas de la vida cotidiana del Libro de horas, del duque de Berry, un libro de oraciones confeccionado en los

Países Bajos por los hermanos Limbourg en el siglo XV. Los libros medievales tenían portadas de madera, reforzadas a menudo con piezas de metal, y poseían cierres en forma de botones o candados. Muchas de las portadas iban cubiertas de piel y, a veces, estaban ricamente adornadas con trabajos de orfebrería en oro, plata, esmaltes y piedras preciosas. Estos bellísimos ejemplares eran auténticas obras de arte en cuya confección intervenían, hacia el final de la edad media, orfebres, artistas y escribas profesionales. Los libros, por aquella época, eran escasos y muy costosos, y se realizaban, por lo general, por encargo de la pequeñísima porción de la población que sabía leer y que podía sufragar sus gastos de producción. Entre los manuscritos miniados españoles destacan los llamados beatos, libros bellamente decorados, sobre los Comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana.

El libro en Oriente

Probablemente, los primeros libros del Lejano Oriente estaban escritos sobre tablillas de bambú o madera, que luego se unían entre sí. Otro tipo de libros eran los constituidos por largas tiras de una mezcla de cáñamo y corteza inventada por los chinos en el siglo II d. C. Al principio, estas tiras se incidían con plumas o pinceles de junco y se envolvían alrededor de cilindros de madera para formar un rollo. Más adelante, se comenzaron a plegar en forma de acordeón, a pegarse en uno de los lados y a colocarles portadas hechas de papel fino o tela. Los sabios y funcionarios que sabían escribir se esforzaron especialmente en dotar a sus escritos de estilos distintivos de caligrafía, que era considerada como una de las bellas artes, lo cual no es de extrañar, pues tanto el chino como el japonés y el coreano, lenguas habladas en la actualidad por unos 1.500 millones de personas, utilizan para su escritura los llamados kanji o ideogramas, caracteres que representan no sílabas, como los de los alfabetos occidentales, sino conceptos, y son unos dibujos esquemáticos que se pueden escribir utilizando gran cantidad de estilos más o menos creativos o artísticos.

LIBROS IMPRESOS

En el siglo VI a. C., en China ya se imprimían textos utilizando pequeños bloques de madera con caracteres incisos, aunque el más antiguo de los libros impreso de este modo de que se tenga noticia, el Sutra del diamante, data del año 868. El Tripitaka, otro texto budista, que alcanzaba las 130.000 páginas, fue impreso en el 972. Por supuesto, imprimir libros a partir de bloques reutilizables resultaba más rápido y cómodo que tener que escribir las distintas copias del libro a mano, pero se necesitaba mucho tiempo para grabar cada bloque, y se podía utilizar para una sola obra. En el siglo XI, los chinos inventaron también la impresión a partir de bloques móviles, que podían ensamblarse y desensamblarse entre sí para componer distintas obras. Sin embargo, hicieron muy poco uso de este invento, debido a que el enorme número de caracteres (kanji o ideogramas) del chino —unos 7,000— hacía prácticamente inabordable la utilización de este sistema.

En Europa, se comenzó a imprimir trabajos a partir de bloques de madera en la edad media, idea que debió llegar como consecuencia de los contactos que por entonces ya se tenían con Oriente. Los libros impresos con bloques de madera solían ser obras religiosas, con grandes ilustraciones y escaso texto.

Libros del renacimiento

La Biblia de Gutenberg fue el primer libro que se imprimió tras la invención, por parte de Johann Gutenberg, de la imprenta de tipos fundidos. Concebida en principio para que se asemejara a un manuscrito, no llevaba números de página ni páginas de títulos u otros rasgos característicos de los libros modernos. A pesar de que la combinación de fabricación de papel y tipos fundidos permitió realizar grandes tiradas, sólo han sobrevivido cincuenta ejemplares de esta obra.

En el siglo XV se dieron dos innovaciones tecnológicas que revolucionaron la producción de libros en Europa. Una fue el papel, cuya confección aprendieron los europeos de los pueblos musulmanes (que, a su vez, lo habían aprendido de China). La otra fue los tipos de imprenta móviles de metal, que habían inventado ellos mismos. Aunque varios países, como Francia, Italia y Holanda, se atribuyen este descubrimiento, por lo general se coincide en que fue el alemán Johann Gutenberg quien inventó la imprenta basada en los tipos móviles de metal, y publicó en 1456 el primer libro importante realizado con este sistema, la Biblia de Gutenberg. Estos avances tecnológicos simplificaron la producción de libros, convirtiéndolos en objetos relativamente fáciles de confeccionar y, por tanto, accesibles a una parte considerable de la población. Al mismo tiempo, la alfabetización creció enormemente, en parte como resultado de los esfuerzos renacentistas por extender el conocimiento y también debido a la Reforma protestante, cuyos promotores defendieron la idea de que cada uno de los fieles debía ser capaz de leer la Biblia e interpretarla a su manera. En consecuencia, en el siglo XVI, tanto el número de obras como el número de copias de cada obra aumentó de un modo espectacular, y este crecimiento comenzó a estimular el apetito del público por los libros.

En el año 1605, apareció la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, dirigido al duque de Béjar y editado en Madrid en la imprenta de Juan de la Cueva, sita en la calle de Atocha. En el frontispicio del emblema se lee *Spero lucem pos tenebras* 'Espero la luz después de las tinieblas' que ciertamente era el lema del impresor pero que parece pintiparado para el caso de Cervantes ya que, gracias a esta obra, pasó de la más oscura existencia a la fama más absoluta.

La imprenta llegó muy pronto a España, y se supone que el primer libro español se imprimió en 1471, aunque este hecho no está documentado. Sí se sabe, en cambio, con seguridad, que al año siguiente Johann Parix imprimió el *Sinodal de Aguilafuente*, que pasa hoy en día, a falta de datos sobre otros, por ser el primer libro impreso español. El primer libro fechado impreso en España fue *Comprehensorium* de Johannes Grammaticus, que salió de la imprenta valenciana de Lambert Palmart el 23 de febrero de 1475. En los siguientes años, y auspiciados por la política cultural de los Reyes Católicos, aparecerían otros muchos libros, como la primera gramática española, la *Gramática de la lengua castellana* del humanista Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca en el emblemático año 1492, y que resultaría fundamental para la fijación de nuestro idioma. La imprenta llegó a América algo más tarde, en 1540, año en que comenzó a funcionar la primera en México. La edición de libros se inició en seguida y se multiplicó extraordinariamente, tanto en Nueva España como en el Perú.

Los impresores renacentistas italianos del siglo XVI establecieron algunas tradiciones que han sobrevivido hasta nuestros días. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, la del uso de caracteres de tipo romano e itálico, de composiciones definidas o de portadas de cartón fino, a menudo forradas en piel. Utilizaban también las planchas de madera y de metal para incidir en ellas las ilustraciones y establecieron los distintos tamaños de los libros —folio, cuarto, octavo, duodécimo, 16º, 24º y 32º. Estas designaciones se refieren al número de páginas que se pueden conseguir plegando una gran lámina de papel en las imprentas. Así, una lámina doblada una sola vez forma dos hojas (o sea, cuatro páginas), y un libro compuesto por páginas de este tamaño se denomina folio. Del mismo modo, una lámina doblada dos veces forma cuatro hojas (ocho páginas), y el libro consiguiente se denominará cuarto, y así sucesivamente. Los editores europeos contemporáneos continúan utilizando esta terminología. Los libros renacentistas establecieron también la tradición de la página de título y del prólogo o introducción. Gradualmente, se fueron añadiendo a estas páginas las del índice de contenidos, la lista de ilustraciones, notas explicativas, bibliografías e índice de nombres citados.

Libros contemporáneos

A partir de la Revolución Industrial, la producción de libros se fue convirtiendo en un proceso muy mecanizado. En nuestro siglo, se ha hecho posible la publicación de grandes tiradas de libros a un precio relativamente bajo gracias a la aplicación al campo editorial de numerosos e importantes avances tecnológicos. Así, la baja en el costo de producción del papel y la introducción de la tela y la cartulina para la confección de las portadas, de prensas cilíndricas de gran velocidad, de la composición mecanizada de las páginas y de la reproducción fotográfica de las imágenes han permitido el acceso a los libros a la mayor parte de los ciudadanos occidentales. En América Latina se han desarrollado varios grandes centros productores de libros, a través de sus editoriales más conocidas, en Argentina, Chile, Colombia, México y Cuba.

A pesar de que los modernos medios de comunicación, como la radio, el cine y la televisión, han restado protagonismo cultural al libro, continúa constituyendo el principal medio de transmisión de conocimientos, enseñanzas y experiencias tanto reales como imaginadas. Por otro lado, aunque se ha especulado con la posibilidad de que el desarrollo de las tecnologías informáticas —que han acelerado el proceso de creación de libros, tanto en cuanto a la escritura como en cuanto a la producción industrial y, por tanto, reducido su coste— tengan, paradójicamente, como efecto la sustitución del libro por otras experiencias ligadas a la imagen (realidad virtual, películas interactivas u otros), cabe, sin duda, la posibilidad de que, del mismo modo que la reducción del precio del papel posibilitó la extensión del libro a amplias capas de la población, la sustitución del libro tradicional por el libro electrónico, con su consiguiente disminución de costos de producción y distribución, permita hacer accesible el conocimiento y las experiencias didácticas o de ocio que siempre han constituido su espíritu a la casi totalidad de la población del planeta. De este modo se podría materializar, quizá, el poder mágico de transformación de la realidad que el gran dramaturgo inglés William Shakespeare atribuía a los libros en su más imaginativa obra, *La tempestad* (1611), en la que Próspero, el duque de Milán expulsado de su ciudad por su ambicioso hermano, recupera su ducado ayudado por los conocimientos mágicos que le proporcionan sus amados libros.

Libros de artista

Una característica unida al libro desde sus comienzos fue la de la inclusión en él de imágenes, que servían, en algunos casos, como apoyo o explicación del texto, pero que, en otros, tenían una finalidad puramente estética. En efecto, en muchas ocasiones, el escriba que copiaba a mano los libros incluía adornos o ilustraciones que servían para separar distintas partes, secciones o capítulos del texto o para embellecer o amenizar su lectura. Posteriormente, con la introducción del grabado a partir de planchas de metal o madera, muchos autores, como el italiano Giorgio Vasari en su *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos (1542-1550)*, añadieron ilustraciones a sus libros, imágenes que se convirtieron en algo más que meras extensiones del texto. Algunos de los primeros y más bellos ejemplos modernos de interacción entre texto e imagen lo constituyen las obras del poeta, pintor y grabador inglés William Blake, que realizó numerosos libros ilustrados para los cuales realizaba él mismo las planchas con sus propios poemas y dibujos. Posteriormente, otros artistas proyectaron por completo sus propios libros, y fueron reduciendo en ellos el espacio dedicado a la palabra y ampliando el dedicado a la imagen, integrando, en todo caso y a diferencia de los simples libros ilustrados, ambos en el mismo proceso creativo. Así, el pintor francés Henri Matisse llevó a cabo, en 1947, su libro ilustrado *Jazz*. Paralelamente al desarrollo de los medios de comunicación de masas, que restaron algo de protagonismo al libro, fueron surgiendo artistas que utilizaron el libro como un medio de transmisión de ideas estéticas y conceptos en el que se unieran el texto y la imagen en una aleación más poderosa y creativa de la que había existido hasta entonces. Ejemplo de ello son los libros de artistas conceptuales, como el norteamericano Joseph Kosuth y el grupo Art and Language, y de otros más irrespetuosos con el concepto de 'arte', como los del grupo 'Fluxus'. Algunos artistas, el francés Christian Boltanski entre ellos, han trabajado basándose en la misión originaria del libro como medio documental, mientras que otros, como el alemán Anselm Kiefer, han operado sobre la realidad del libro como objeto tangible y susceptible de ser recorrido en distintos sentidos y en distinto orden. (13)

LA ILUSTRACIÓN EN LOS LIBROS

Quizá uno de los conceptos arcaicos más arraigados dentro de la cultura editorial humana, es de que los libros ilustrados son "meros adornos", que el acomodo de las imágenes, el peso de la mancha tipográfica, su interacción sólo sirvan para poderse "apreciar de a dos páginas a la vez, en el caso de un libro abierto", sirva tal argumento para comenzar la exposición presente.

El libro, al contener texto, indudablemente se convierte en un contenedor de símbolos-palabra fielmente repetibles, dispuestos en un orden igualmente repetible. El hombre se sirve de tales contenedores, desde aproximadamente cinco mil años, aún a pesar de que el verdadero impulso inicial en cuanto la reproducción a gran escala de éstos libros se presenta en Europa a finales del año 1400 más o menos, siendo que desde la antigüedad se conocían y manejaban instrumentos o herramientas suficientes para elaborar impresos, grabados y estampas, de una escala suficiente como para que determinadas clases sociales se viesen privilegiadas con la asimilación de las ideas,

imágenes y pensamientos de sus congéneres gracias a la segregación de los mismos, como ya se ha planteado con anterioridad.

“En cierto sentido, la dirección artística de la ilustración existe desde hace mucho tiempo. Antes de que existieran revistas, embalajes, películas o incluso libros, a los artistas se les encargaba que pintaran retratos, batallas, casas y animales. Escogidos por su estilo o por su capacidad para transmitir la emoción o para adular, los artistas ejecutaban lo que se les encargaba.

En épocas más recientes, la ilustración se ha utilizado para decorar, explicar y documentar. Ha ayudado a dar otra dimensión a las palabras de muchos autores y ha proporcionado entrañables identidades a envases y productos que vemos cotidianamente.

Todos hemos crecido junto a la ilustración. Las ilustraciones tienen las claves de mundos que existen en nuestra imaginación y cuya descripción no sería posible sin ella. Cuando éramos niños, los libros ilustrados y los cómics nos nutrieron de actitudes e información y también nos ayudaron a desarrollar nuestros sentidos visuales.

La fuerza de la ilustración, y el número casi infinito de formas en que puede usarse, ha hecho que no desapareciera o fuera relegada a medida que las técnicas fotográficas se iban haciendo más sofisticadas.” (14)

“El objetivo de todo arte visual es la producción de imágenes. Cuando estas imágenes se emplean para comunicar una información concreta, el arte suele llamarse ilustración.

Sin embargo, arte e ilustración nunca pueden separarse por completo, la ilustración se basa en las técnicas artísticas tradicionales. Generalmente, se considera que la ilustración es arte en un contexto comercial, y por lo tanto, las demandas sociales y económicas determinan la forma y el contenido de la ilustración.” (15)

El tema de un impreso, el grupo social al quien va dirigido, así como su impacto final, de común está ligado al proceso de su fabricación. De aquí se desprende la variedad en tanto a técnicas de reproducción, cuanto al público quién las va a consumir, a saber, no era lo mismo (relación costo-ganancia) producir imágenes estampadas de santos, o motivos religiosos por medio de xilografías sueltas, las cuales, inclusive se elaboraban de manera “intercambiable” (cabezas, cuerpos y fondos de las imágenes se trabajaban de un bloque diferente, de tal suerte que podremos apreciar legiones de santos de diferente cabeza, pero con idéntico cuerpo), lo cual conseguía un abatimiento en los costos-proceso de producción, a reproducir una elegante impresión de la Biblia, con las capitulares doradas, ricos grabados a color y con empastados en finas pieles igualmente adornadas.

“Durante el siglo XV – y en general, a lo largo de todo el renacimiento- destaca nítidamente la disciplina editorial y en ella, muy especialmente, el libro: una de las mayores correas de transmisión de la cultura occidental, que hasta entonces había permanecido discretamente postergada, al abrigo del consumo público, sirviendo más a menudo a exquisitas aficiones inventariales, que a propósitos sociales de divulgación de conocimientos.

En cierto modo, la socialización – siquiera formal- de la cultura no podía plantearse seriamente mas que tras la invención de uno de sus medios de difusión naturales (la tipografía)... Durante el analítico siglo XV el Renacimiento culmina la supremacía del pensamiento condensado en el libro impreso la mayor parte de sus principios

doctrinales estético-filosófico-matemáticos. El resultado, espectacular, es que en poco más de cincuenta años (los primeros de la tipografía) el libro adquiere como objeto cultural un valor de absoluta plenitud." (16)

IMPRESIÓN DE LIBROS ILUSTRADOS

"Para completar el ciclo de análisis gráfico del libro en su primer medio siglo de vida y de su clara conciencia de unidad formal, desde el signo tipográfico a la ilustración, hay que seguir tomando como referencia al libro italiano.

Estableciendo un paralelo comparativo entre Alemania, la cuna de la tipografía, e Italia, su más inteligente preceptor, Lippman escribe a este propósito "que en Alemania surgió la ilustración de la necesidad de la imagen explicativa, en Italia, en cambio, del gusto por el adorno plástico, acusando una tendencia didáctica en Alemania y un carácter esencialmente decorativo en Italia.

Ello determina la peculiaridad de la ilustración xilográfica italiana. No pretende hablar por sí misma, ni mucho menos dominar sobre el texto. Su ambición es ser adorno, un factor secundario que no distraiga de lo sustantivo, pero que con su gracia y refinamiento preste otro encanto a la publicación (...) Se supedita por completo a la estructura de la página, que por su parte depende del corte de la letra" (17)

No se prestó demasiada atención al enriquecimiento conceptual de los impresos, quizá debido a la ignorancia por parte de los mismos impresores de entonces que su papel como "proto diseñadores" revestía una total importancia. No existió interés en este momento histórico por aportar al diseño editorial de herramientas de evolución, tanto como a la estilística en el arte del grabado y la ilustración, mismos que acusan importantes avances tanto de técnica, cuanto materiales y aplicaciones es referido.

Cabe mencionar que es durante el S. XVI, que los tipógrafos se ven rebasados por los calígrafos, quienes, utilizan los avances reportados por los primeros para delinear y estilizar las nuevas letras tipográficas.

Tal y como se ha hecho notar en la parte preliminar de este escrito, la "decadencia del impulso creativo inicial se acentúa a medida que se vulgariza el producto". (18) Dando como consecuencia la degradación por parte del artista a la utilización de su técnica xilográfica, como efecto de un empleo poco moderado por parte de los "grabadores de oficio", quienes actuando de modo casi mecánico, le restan intención al artista al momento de que retransmitirle a su público el sentido auténtico de su arte, atacando a las planchas de madera una forma híbrida que imposibilita la complacencia del autor original (siendo el caso de que se viese imposibilitado a trabajar por él mismo la técnica de grabado), y frustrando de este modo, las aportaciones artísticas.

Ante tales circunstancias, los grabadores, los artistas y estetas que se dedican al desarrollo de nuevas técnicas, implementan el uso de las planchas de cobre como sustrato, ideado por el orfebre florentino Tomaso Finiguerra, cuyo empleo posibilita el despliegue de tonalidades de gris, susceptibles de transportar al papel impreso una sensación muy aproximada de las profundidades pretendidas por el autor original, en su presentación de técnica aguada.

Representa este desarrollo un gran inconveniente, dada la imposibilidad de imprimir con

simultaneidad texto e imagen, se reducen considerablemente los tiempos de respuesta en la entrega final del producto, cargándole además la poca resistencia del cobre a las grandes tiradas (se estima en no más de tres o cuatro mil), por lo que la innovación de esta técnica se reserva para el tiraje de ediciones verdaderamente selectas.

Encontrándose una gran aplicación práctica para este recurso en la impresión de etiquetas para productos de consumo, con lo que el fenómeno de la singularización gráfica se empieza a ver impulsado.

Se ha estimado que durante el periodo incunabula **, los libros ilustrados constituían alrededor de un tercio de todos los que se imprimían.

En el siglo XVI, con la propagación de la imprenta, proliferaron los libros ilustrados. Entre los ejemplos más significativos cabe citar: en Italia, la edición de Petrarca (1544) de Gabriele Giolito, la Biblia de Martín Lutero (1534), ilustrada por Lucas Cranach.

En el siglo XVII el arte de la ilustración de libros decayó en cierta medida ya que se pasó a dar mayor importancia a la tipografía y a la ornamentación. Sin embargo, aparecieron libros notables, sobre todo en Francia. Probablemente el libro ilustrado inglés más importante realizado en el siglo XVII fue la edición políglota de los textos de Esopo ilustrada en 1666 por Francis Barlow.

Durante dos siglos el arte de grabar en madera, la xilografía, que había pasado por una época de decaimiento en Europa debido al triunfo del grabado sobre metales, resurgió con fuerza a finales del siglo XVIII gracias a una serie de avances técnicos. Las ilustraciones de Gustavo Doré, pintor y grabador francés, representan una de las épocas de mayor esplendor del grabado en madera. Inspirándose en los primeros románticos ingleses y alemanes, indiferente a las novedades, ilustró algunas de las obras cumbre de la literatura universal: El Quijote de Miguel de Cervantes, la Divina Comedia de Dante, El paraíso perdido de Milton, obras de Rabelais y de Balzac. Pintó también numerosos paisajes, con una concepción muy alejada de las tendencias de la época, lo que le granjeó la incomprensión del público francés. Otros artistas franceses como François Boucher y Jean-Honoré Fragonard documentaron la vida de la corte con sus dibujos y apuntes, de los que los más importantes editores sacaron grabados que alcanzaron gran popularidad.

Hasta el siglo XVIII Inglaterra no tenía una gran tradición de la técnica del grabado (entendiéndolo como un conjunto de procesos de duplicación, creación y reproducción de imágenes, en el cual se distinguen dos categorías básicas: los realizados de forma fotomecánica, como las ilustraciones de periódicos y revistas o las reproducciones de obras de arte originales creados a mano para reproducción limitada por medio de técnicas que requieren una determinada capacidad artística y de materiales especiales).

Sin embargo, se reproducían los retratos académicos de la nobleza y de la aristocracia por medio de la técnica de la media tinta (en esta variante del grabado los instrumentos necesarios son distintos tipos de raedores y el graneador de media tinta, un utensilio pesado con un borde semicircular dentado, que al aplicarse con un movimiento de balanceo sobre la lámina de cobre deja las marcas de los dientes en la superficie. El movimiento del graneador deja la superficie cubierta de surcos bordeados de barbas,

como en la técnica de la punta seca. Es un procedimiento largo y tedioso pues el artista tiene que trabajar sobre toda la superficie, graneando primero en un sentido y después en ángulos rectos en ese sentido, después diagonalmente en los dos sentidos y por último entre todas las diagonales. El artista debe crear la imagen raspando la superficie de la lámina, reduciendo o en algunos casos eliminando por completo las marcas del graneador. Cuando la imagen está terminada, se entinta la lámina y se stampa el grabado. Las gradaciones tonales desde las zonas del negro consistente hasta las del blanco puro producen los fuertes contrastes por los que esta técnica es conocida).

Durante el siglo XVIII las técnicas de grabado volvieron a florecer en Italia, como lo demuestran las obras de Giovanni Battista Tiepolo, Canaletto y Giovanni Battista Piranesi. Los grabados de Tiepolo se caracterizan por la delicadeza de las líneas y por el sentido de espaciosidad que conseguía economizando líneas y detalles. El trazado de Canaletto, sólido pero con un toque de ligereza, le permitió captar el ambiente de la Venecia del siglo XVIII en sus representaciones de patios, canales y bellas arquitecturas. Piranesi, con su pasado de arquitecto y su destreza con el buril, encontró una vía para canalizar su pasión por las antigüedades romanas. Grabó varios miles de estampas, entre las que destaca la serie Prisiones (1745; 2ª edición 1760-1761); se trata de vistas de gran tamaño de cárceles imaginarias, representadas con espectaculares detalles arquitectónicos, en los que se combina la lobreguez misteriosa de las mazmorras con la majestad de los techos de altas bóvedas, las interminables escaleras y los macizos puentes interiores.

A finales del siglo XVIII las figuras más relevantes de la ilustración de libros en Inglaterra fueron Thomas Bewick, que se encargó de resucitar y perfeccionar la técnica del entallado en obras como *History of Quadrupeds* (Historia de los cuadrúpedos, 1790) y el poeta-pintor William Blake cuyos "libros iluminados", el primero de los cuales fue *Canciones de inocencia* (1789), presentaban una técnica muy similar a la de los libros xilográficos del siglo XV. Por su parte, los artistas japoneses ilustraban sus libros con estampas coloreadas de pájaros, flores y escenas de la vida cotidiana, como por ejemplo Shigemasa (*Espejo de las mujeres hermosas*, 1776), Masanobu Kitao (*Yoshiware*, 1784) y Utamaro (*Libro de los pájaros*, 1791).

En el siglo XIX, volvió a florecer la ilustración, sobre todo en Inglaterra en la década de 1860. Las obras del influyente artesano y escritor William Morris en la Kelmscott Press emulaban los libros medievales, mientras que las de William Nicholson en su *London Types* (Tipos londinenses, 1898) se anticipaban a los libros ilustrados infantiles del siglo XX.

Entre los artistas franceses que, en el siglo XIX, realizaron importantes ilustraciones de libros se encuentran Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Gustave Doré, Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier), Édouard Manet y Henri Toulouse-Lautrec; maestros del arte del Ukiyo-e como Hokusai e Hiroshige se encargaron de mantener en Japón la tradición de estampas coloreadas sobre la vida cotidiana.

El español Francisco de Goya, por ejemplo, combinó la técnica del aguatinta (cuyo principal empeño por parte de los artistas fue recrear en los grabados el efecto de las acuarelas y de los dibujos a la aguada. El aguatinta es un proceso de grabado en hueco, similar al aguafuerte, que produce una estampa con un aspecto totalmente

distinto. Se exponen a la acción del ácido amplios segmentos de la lámina, creando zonas tonales más que líneas. Para crear un grabado al aguatinta, se rocían con resina ciertas zonas de la lámina y se calienta ésta para que la resina quede adherida. A continuación se sumerge la lámina en un ácido suave que disuelve la superficie en las zonas que no están cubiertas por la resina. Si el artista quiere que, una vez terminado el grabado a la aguatinta, algunas zonas queden más oscuras que otras, expondrá éstas a una acción más prolongada del ácido que acabará picándolas y así retendrán mejor la tinta. El método de la aguatinta resulta difícil de controlar y suele ser utilizado en combinación con las técnicas del aguafuerte y de la punta seca), con el aguafuerte (en esta otra variante del grabado, se recubre una plancha de metal con una sustancia protectora con base de cera, resistente a los ácidos, el artista dibuja la imagen sobre la lámina con una punta metálica muy afilada que va eliminando la capa de cera por donde va pasando. A continuación se sumerge la lámina en un baño de ácido. La acción del ácido disuelve la zona de metal dibujada que se ha quedado sin protección; el tiempo de inmersión de la lámina en el ácido determina la profundidad de la línea en el grabado al aguafuerte), para producir visiones veraces de las locuras de la humanidad y de las atrocidades de la guerra. Su personalísimo estilo queda especialmente patente en la serie de Los caprichos (1797-1799) en la que, casi con ferocidad, arremete contra el clero y contra el gobierno por su riqueza, su corrupción y su hipocresía. Durante la guerra de la Independencia contra la ocupación francesa (1808-1814), Goya creó su segunda serie de grabados más famosa, los Desastres de la guerra (1810), con imágenes aterradoras del espantoso destino que sufren las personas atrapadas en ella.

En París, la litografía (proceso basado en la incompatibilidad de la grasa y el agua. Se emplea una piedra caliza especial, bastante pesada y cara. La caliza es sensible al agua, especialmente en las zonas de la superficie que no han sido tratadas. También se suelen emplear láminas de zinc o de aluminio, en primer lugar el artista hace el dibujo sobre la superficie recién pulimentada de la piedra con un lápiz graso o con pluma o pincel empapados en una tinta grasa poco densa. A continuación se aplica a toda la superficie de la piedra una mezcla de ácido nítrico y goma arábiga; esto aumenta su capacidad de retener la humedad cuando se remoje la piedra; el agua es repelida por la grasa del dibujo pero es absorbida por la superficie no dibujada, después se pasa sobre la piedra un rodillo impregnado de tinta grasa que quedará adherida a las zonas grasas dibujadas y será repelida por las zonas mojadas. La piedra, con un papel encima, es colocada en la prensa que, por presión, traslada la imagen al papel) constituía un medio barato para reproducir imágenes a gran escala en forma de estampas, periódicos e ilustraciones de libros. Honoré Daumier era la voz de la clase media; estaba especialmente dotado para la sátira política y el comentario social, y el reinado corrupto de Carlos X fue el abono perfecto para su fecundo cerebro. Periódicos como Le Charivari difundieron sus observaciones agudas y mordaces sobre el gobierno, la abogacía y las clases superiores, con sus numerosas debilidades.

William Blake entró, en 1772, como aprendiz en el taller de un grabador y durante siete años realizó grabados para anticuarios. Durante la década de 1780 trabajó como grabador mientras investigaba los medios para estampar a la vez sus propios poemas e ilustraciones. Realizó varios libros de poesía mística acompañada de sus ilustraciones únicas y extrañas. Entre sus obras más inquietantes cabe señalar las ilustraciones para el Libro de Job (1826).

Desde la década de 1860 hasta finales del siglo, el grabado japonés ejerció una enorme influencia sobre el arte y los artistas europeos. Se dice que el artista parisino Félix Braquemond recibió un envío de platos de porcelana de Japón, envueltos en estampas de Hokusai. Entusiasmado, enseñó éstas a sus amigos impresionistas, quienes quedaron muy sorprendidos por su composición plana, vigorosa y asimétrica. Las litografías de Edgar Degas que representan mujeres bañándose y vistiéndose, evocan este estilo japonés. El exponente más llamativo y original de este japonésismo fue quizá Henri de Toulouse-Lautrec. Tomando el cromatismo de las estampas japonesas, que va desde el tono más tenue al más brillante, así como sus imágenes características, dibujó carteles en los que captó la esencia del encanto y de la elegancia.

La popularidad de la litografía en color aumentó gracias a la influencia del artista de carteles Jules Chéret. Las bellas litografías en color de Pierre Bonnard y Édouard Vuillard retratan escenas urbanas de París y las intimidades de la vida familiar. Gracias a la obra de Chéret, junto con la de Théophile Steinlen y la de Toulouse-Lautrec, el cartel se convirtió en un poderoso medio publicitario. El artista checo Alphonse Mucha puso de relieve, en sus elegantes carteles, la línea sensual y el talante decorativo que constituían la esencia del movimiento Art Nouveau de finales de siglo.

El artista noruego Eduard Munch creó grabados a la fibra y litografías que se caracterizan por unas imágenes muy personales llenas de fuerza y de pasión. Sus mujeres suelen ser exuberantes y sensuales; sus hombres parecen cargados de angustia y de tensiones internas.

Desde el fauvismo, el cubismo y el expresionismo hasta el surrealismo, el expresionismo abstracto, el Op Art y el Pop Art, los numerosos movimientos artísticos que configuran la historia del arte de este siglo resultan insólitos en cuanto a su cantidad y a su diversidad, así como en cuanto a la rapidez con que se han desarrollado. Los grabadores han desempeñado un papel en cada uno de ellos.

En los albores del siglo XX París seguía siendo el centro del arte occidental, incluyendo las técnicas de grabado. Henri Matisse, Georges Rouault y André Derain formaban parte del grupo de postimpresionistas que, utilizando el color de manera libre y llamativa, constituían el movimiento conocido como fauvismo. Estos jóvenes artistas utilizaban el color sin ningún tipo de contenciones y así aparece en sus grabados, excepto en la obra gráfica de Matisse cuyas estampas más importantes son litografías en blanco y negro. Para sus numerosas odaliscas (modelos posando como bellezas de un harén), Matisse eligió un fondo con dibujos, muy decorativo, mientras que la modelo lleva un traje exótico al estilo persa; con esta atmósfera rica y opulenta, en blanco y negro, consigue sugerir la intensidad de un fuerte cromatismo.

El artista francés Georges Braque y el español Pablo Picasso, trabajando juntos a principios de 1909, llegaron al cubismo, que convirtió la imagen realista en forma abstracta, disolviéndola en elementos cúbicos y entrecruzando formas y planos. Los primeros grabados de Picasso (1904), que tenían como base un soberbio dibujo, denotan franqueza y compasión y evocan una naturaleza sombría y sentimental. En 1930 el editor Ambroise Vollard le encargó una serie de 100 grabados y Picasso creó la

llamada Suite Vollard (editada en 1937) que constituye uno de los mayores logros gráficos del artista. Está compuesta por aguafuertes y aguatinas con temas que van desde el artista y sus modelos en el estudio hasta representaciones sensuales y conmovedoras de minotauros y retratos del propio Vollard. Braque, Jacques Villon, Juan Gris y Louis Marcoussis realizaron también importantes grabados cubistas en los que consiguieron una relación cálida y armoniosa entre la línea grabada y el cromatismo de la estampa.

El surrealismo, que buscaba las imágenes que manan del inconsciente y de los sueños, dio un buen número de grabadores famosos. Cabe destacar la obra del español Joan Miró, con sus litografías en color deliciosamente fantásticas, y las obras de André Masson y de Yves Tanguy, en las que se encuentra un carácter fantástico similar con curiosas insinuaciones. En 1910, Marc Chagall llegaba a París procedente de Rusia. A lo largo de su dilatada carrera, Chagall destacó como pintor y grabador, combinando una encantadora y folclórica ingenuidad con unas imágenes abigarradas y soñadoras. Sus principales obras gráficas son la serie del principio Mi vida (1922), los 105 aguafuertes que ilustran escenas de la Biblia (1956) y los 100 aguafuertes (1948) para la novela Las almas muertas del escritor ruso Nikolái Gógol.

A principios de siglo, y como reacción contra el impresionismo y el postimpresionismo, un grupo de artistas alemanes desarrollaron el expresionismo, estilo que hace hincapié en las emociones subjetivas y en las respuestas al mundo exterior. Como ocurría con el estilo gótico, el grabado a la fibra (es reconocido como el método más antiguo de grabado. Durante siglos, la técnica básica del grabado en relieve ha consistido en vaciar ciertas zonas de la superficie de un taco de madera para crear una superficie de grabado con la forma de la representación deseada. Tradicionalmente se utilizan más las maderas de frutales, como el cerezo o el peral, que las de arce o roble, demasiado duras para ser talladas. Primero se alisa la superficie y después se endurece tratándola con una laca, lo que la hace más resistente a la presión del tórculo y facilita el tallado de dibujos muy marcados. El artista puede hacer su composición pintando o dibujando en la superficie; después, se vacía la madera a ambos lados de las líneas marcadas, para que el contorno de la imagen sobresalga de la superficie del taco. En esencia, es una imagen en relieve), detentando características de un espíritu marcado y cercano, era la técnica perfecta. Los artistas Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel y Otto Mueller, con base en Dresde, formaron el grupo denominado Die Brücke (El puente). Sus estilos variaban desde los fuertes contrastes producidos por secciones de madera toscamente cincelada de los grabados abocetados de Schmidt-Rottluff y los desabridos retratos de Heckel, hasta las composiciones líricas de figuras femeninas de Mueller.

En Munich emergió otro grupo, Der Blaue Reiter (El jinete azul) encabezado por el artista nacido en Rusia Wassily Kandinsky. Sus miembros, junto con el suizo Paul Klee, desarrollaron una abstracción refinada, dominada por el ritmo de la línea y por un sentido dramático del color y desprovista de objetos figurativos. Klee, como artista de prestigio, se separó pronto del grupo y se fue a trabajar solo a Suiza; empleaba imágenes de apariencia infantil, llenas de ingenuidad y fantasía para crear planteamientos personales muy complejos con implicaciones universales.

Los aguafuertes de John Sloan y de Edward Hopper, junto con las litografías de George

Bellows, fueron los primeros grabados estadounidenses que captaron todos los aspectos de la vida urbana, de la miseria a la magnificencia. Los tres artistas pertenecían a la Ash-can School, fundada en 1907, y que constituyó el primer movimiento artístico que rompió con los estilos europeos.

La exposición denominada Armory Show, celebrada en 1913, llevó el modernismo a los grabadores de Estados Unidos; sus repercusiones siguieron ejerciendo influencia durante muchos años.

Los libros ilustrados más significativos de principios del siglo XX vieron la luz en Francia. El editor y marchante de París Ambroise Vollard encargó ilustraciones a artistas tan famosos como Pierre Bonnard, Marc Chagall, André Derain, Raoul Dufy, Marie Laurencin, Aristide Maillol, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Rouault y Maurice de Vlaminck. Si bien se podría decir que esta era representa el último brote de ilustraciones de libros para adultos, la segunda mitad del siglo ha aportado notables contribuciones en este terreno.

LIBROS ILUSTRADOS INFANTILES

El primer libro de texto ilustrado destinado a los niños fue *The Visible World in Pictures* (El mundo visible en imágenes) publicado por Juan Amos Comenio en 1658. La proporción mayor de libros ilustrados durante el siglo XIX correspondió a los destinados al público infantil, cuya producción aumentó considerablemente.

Sir John Tenniel es célebre por sus ilustraciones de las obras de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872). Lewis Carroll sentía gran admiración por los dibujos de Tenniel.

En esta modalidad han surgido clásicos modernos en diferentes países, entre los que destacan: Maurice Sendak en Estados Unidos, (*Donde viven los monstruos*); Jean de Brunhoff en Francia (los libros de Babar, que se iniciaron en 1931); Reiner Zimnik (*Jonás el pescador*, 1956) y Marlene Reidel (*El viaje de Eric*, 1960) en Alemania; y Yashima Taro en Japón (*El niño cuervo*, 1955). La mayor parte de los libros ilustrados que se editan en la actualidad están dedicados a los niños. A partir de 1950, el grabado se ha convertido en la principal forma de expresión para los artistas de vanguardia. Entre los artistas contemporáneos que han destacado también como grabadores se encuentran los expresionistas abstractos Robert Motherwell, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Apartándose de la visión de los expresionistas abstractos surgieron jóvenes artistas de la cultura popular (véase Pop Art) que, combinando material de los medios de comunicación —revistas, periódicos, películas y fotografías—, obtenían imaginativas representaciones. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein y Robert Indiana desafiaron la tradición gráfica al crear anuncios.” (19)

CAPÍTULO DOS

LA ILUSTRACION COMO RECURSO

Después de esta remembranza sobre algunos pormenores del Diseño Gráfico y algunos de sus procesos más utilizados para su difusión, retorno al concepto inicial en el que propongo a la ilustración como un recurso comunicacional adecuado para los fines perseguidos en la presente tesis.

Ilustración, en una definición perteneciente al ámbito de las artes gráficas, se define como un componente gráfico que complementa o realza un texto. Si bien las ilustraciones pueden ser mapas, planos, diagramas o elementos decorativos, generalmente se trata de representaciones de escenas, personajes u objetos que tienen relación —directa, indirecta o simbólica— con el texto que acompañan. Los orígenes de la ilustración son tan antiguos como los de la escritura. Las raíces, tanto de la ilustración como del texto, se encuentran en los pictogramas (símbolos que representan palabras o frases) y en los jeroglíficos (imágenes de objetos que representan palabras, sílabas o sonidos) desarrollados por culturas antiguas como los egipcios, los mayas, los olmecas o los hititas, entre otros. (1)

Sustentándome en los postulados que “La percepción puede describirse como un proceso de interpretación, discriminación e identificación de objetos que son experimentados como existentes en el entorno.

Existen varios factores que afectan nuestra percepción de dibujos en cuanto a relación de:

Figura-Fondo: separación entre la forma y su medio ambiente

Proximidad: aparente semejanza en formas individuales junto con otras que integran un conjunto.

Semejanza: asociación entre dibujos que componen ciertas características.

Continuidad: Separación mental de dos formas regulares encontradas

Cierre: complemento mental de formas casi enteras.

Destino común: asociación de individuos por posturas y movimientos.

Buena figura: Preferencia por las formas más simples, de estructura estable.

Inclusividad: Disimulación de una figura de ser contenida por otra.

Moirè: aparente movimiento en patrones geométricos superpuestos.

Posimágenes negativas: manchas inexistentes, consecuencia de fatiga retinal.

Contraste de brillantez: diferencias de gris, disimuladas por la presencia cercana de blanco o negro.

Sistemas interrumpidos: patrones y sistemas periódicos alternados que conservan algunas cualidades originales.

Figuras reversibles: existencia simultánea de pistas especiales contradictorias.

Tamaño aparente y direccionalidad: discrepancia entre lo aparente y lo real por diversos motivos.

Perspectiva: apariencia de profundidad por la situación de puntos hacia los cuales se dirigen todos los límites, etc.” (2)

MEDIOS PARA LA ILUSTRACION

Como un apartado que requiere especial atención, la mención de los instrumentos, técnicas y posibles aplicaciones que son más usuales en la representación grafica se impone como consecuencia del desarrollo de esta exposición.

LÁPICES DE DIBUJO

De acuerdo a su mayor accesibilidad, versatilidad y economía de medios que posee intrínsecamente, el lápiz, dentro de sus variedades se ubica al principio de los materiales los cuales son los más propicios para las técnicas de la ilustración.

El lápiz de dibujo, técnico o artístico detenta como partes integrales; el casquillo, o extremo contrario a la punta de dibujo, en algunos modelos, no es propiamente un recubrimiento metálico, sino por el contrario, un remate con goma semi dura, o en algunos casos la culminación del cuerpo propio del lápiz.

El cuerpo, componente estructural del mismo instrumento, es, por principio, de maderas de diferentes calidades, lo que facilita el afilado del mismo por vía de un sacapuntas, afilaminas, cuchilla cutter, e incluso un cortaplumas, a su vez que le confiere una cualidad de sujeción personalizada dependiente del usuario, por lo que de acuerdo al tipo de afilado del implemento, es una característica de la imposición del material que por desgaste y fricción queda sobre nuestro sustrato. Lo que nos lleva directamente a la mención del siguiente elemento básico del lápiz; la mina, la cual aprisionada dentro del cuerpo de madera se compone de grafito, plomo, carbón y algunos aglutinantes mismos que por efecto de la presión en su proceso de fabricación, obtienen la forma cilíndrica de diversos calibres o grosores que por medio del desgaste de la punta afilada mediante la fricción en la aplicación, se imponen a la superficie del sustrato, dando como resultado la obtención de ralladuras, degradaciones, o saturaciones del "color" que el tono oscuro de la mina nos determine en si.

Tal mina, al ser afilada por una acción mecánica, deriva en la punta del lápiz, misma a la cual podremos por algunos medios (en el afilado o acondicionado de la misma, mediante los instrumentos cortantes o de desgaste, como pueden ser una lima especial, o bien papel de lija de grano fino), dar una forma roma, en punta o de cincel, lo cual nos ayudara a proporcionar determinados efectos interesantes, dependiendo de la presión, la velocidad, y la inclinación que sobre el mismo lápiz se ejerza, siempre supeditado al control que en el ejecutante obre en el material.

Los grados de "dureza" de un lápiz se catalogan de acuerdo a la concentración de los elementos citados, a mayor concentración de grafito, la calidad de los trazos obtenidos será mas precisa, de una forma mas nítida y definida, a estas cualidades se les denominara como las de un lápiz "duro", siendo que, para un lápiz "blando", la concentración de grafito es menor, por lo que la mina se embarra de manera similar a un crayón de cera. Cuanto mas alta es la gradación de los lápices hacia la "H", será un indicativo de una mayor dureza, y en el caso de la letra "B", su blandura será destacable.

Algunas marcas comerciales pueden llegar a variar sus criterios de nomenclatura para sus diferentes series de lápices, pero, los valores estándar de las durezas oscilan desde los 9H, hasta los 9B, pasando por la dureza intermedia de los lápices HB, que se encuentran en el medio de ambos extremos , y alguna serie especial, a saber, los

lápices F, los de “carpintero” (de un cuerpo mas grueso y una mina por consiguiente mas amplia) y las minas especiales para portaminas o lapiceros, cuyos calibres se encuentran comercialmente en los 0.5 -0.7 Mm., así como diferentes durezas en su composición.

LÁPICES DE COLORES

De acuerdo a los preceptos anteriores, los lápices de colores son regidos por criterios similares en cuanto a constitución física, presentaciones y marcas, inclusive en tanto su mantenimiento, cuanto su aplicación, sólo que en este caso, las durezas para un equipo de lápices de colores son acordes, con la finalidad de proporcionar al usuario una abanico uniforme de gamas de color en su imposición, y no confundirle en su uso de conformidad con su aplicación.

Otra característica básica de los lápices citados es su combinabilidad entre si, con lo que se amplia la variedad de tonos que se pueden lograr con un numero determinado de colores, inclusive mediante la adecuada mezcla de los colores primarios (amarillo medio, rojo escarlata, azul celeste), mas la adición de los colores extremos neutros (blanco y negro), se obtiene un espectro amplísimo de tonalidades, mismas que se pueden aumentar todavía mas con la interacción de los demás tonos que de factura proporcionan los fabricantes.

Cabe señalar que la versatilidad en los lápices (de dibujo o de colores), les confiere la cualidad de ser utilizados por principiantes o profesionales de la ilustración, obteniéndose calidad en los resultados dependiente a la fuerza o la sutileza de su utilización. También se recurre a ellos como medio de retoque final en algunos trabajos de ilustración, ya que son bien admitidos sobre acuarelas, tintas lavables, acrílicos guaches.

TINTAS

Tinta, toda sustancia pigmentada, líquida o viscosa, que se utilice en la escritura, la imprenta o el dibujo. La composición y consistencia de la tinta depende de los usos a que esté destinada. Sin embargo todas las tintas contienen dos componentes básicos: un pigmento, o tinte, llamado colorante, y un aglutinante, el líquido en el que se dispersa el pigmento. Los tipos de tinta más comunes son los de escribir, de dibujar, de imprenta y las tintas invisibles. Muchas tintas sólo se diferencian de las pinturas en el uso a que están destinadas.

Dado la versatilidad de esta técnica, las tintas le confieren al ilustrador la capacidad de plasmar sus ideas con una fuerza estética, pudiéramos decir, casi imperecedera. Lo anterior ha salido a colación por las muestras del arte prehistórico, cuyo fundamento lejos de establecer una semejanza con las tecnologías para la creación de tintas indelebles, plásticas o de vibrantes colores, nos ha dejado patente esa cualidad de inventiva, creatividad e ingenio propio del ser humano que no posee el recurso suficiente mas que en su imaginación. Sangre, extractos de plantas, efluvios en su mayoría naturales mezclados con precisión suficiente como para resistir el transcurrir del tiempo, impresos en las paredes de cuevas, registran los aconteceres que nosotros pensamos fueron de mayor relevancia para los ancestros. Escenas de caza, imágenes de categoría pretendidamente religiosa, mágica, de invocación, nos facultan a pensar en la intrínseca relación comunicacional de los elementos gráficos en las superficies y

la vida social de los seres de ese entonces.

“Actualmente existen muchos tipos de tinta en el mercado, con casi todos los colores imaginables. Los dibujos coloreados con tinta son vivaces, y transparentes; los colores pueden mezclarse para obtener tonos intermedios. La intensidad del color viene dada por la cantidad de agua añadida para diluir la tinta. Cuanta más agua, menor la intensidad del color.

La tinta china es un líquido oscuro disponible en dos versiones, impermeable y soluble en agua. La diferencia mas significativa entre ambas es su permanencia. La adición de laca es lo que le permite a la tinta china ser impermeable; este tipo de tinta dura mucho más. La tinta china impermeable se puede diluir y utilizar con agua; sus propiedades impermeables solo toman efecto cuando ya se ha secado la tinta. La tinta china soluble en agua también se mezcla bien en agua para hacer aguadas pero como su nombre implica, no es impermeable y dura menos. Este tipo de tinta no puede ser utilizado con otros productos que lleven agua. Si junto con las tintas pretende utilizar agua, en cualquiera de sus formas, por ejemplo en aguadas, acrílicos o acuarelas, utilice tinta china impermeable.

También existen tintas especiales para estilógrafos. Estas tintas especiales y solubles en agua tienen propiedades antigrumos y aunque fluyen libremente, tienen cualidades ultra densas y opacas que permiten producir líneas continuas y controladas.”(3)

TINTAS PARA ESCRITURA

Las más antiguas se componían de un pigmento llamado negro de humo y de una goma o cola y había que mezclarlas con agua antes de usarlas. Se llaman tintas chinas y son prácticamente permanentes porque el carbón del negro de humo es químicamente inerte y la luz del sol no lo decolora ni lo afecta de ninguna manera. La tinta china de otros colores tiene tintes sintéticos en lugar de negro de humo. Las tintas chinas se usan sobre todo para dibujo.

La tinta negra más permanente es la de hierro, una tinta de nuez de agallas que se obtiene de la combinación de una sal de hierro, que suele ser sulfato ferroso, con una mezcla de ácido gálico y tanino en agua. El hierro se asocia con el ácido gálico y el tanino para formar el tanato ferroso. Este compuesto tiene poco color al aplicarlo sobre el papel, pero al secar el tanato ferroso soluble se oxida al contacto con el aire y se convierte en tanato férrico insoluble, que es negro. Para poder ver lo que se va escribiendo mientras se da lugar a la oxidación de la tinta, se le añade un tinte, generalmente azul. Las tintas de escribir de colores distintos al negro suelen estar compuestas de tintes naturales o sintéticos más gomas, diluidos en agua. Los tintes empleados en las tintas lavables se quitan mejor que los de las tintas permanentes.

Para las plumas estilográficas o pluma fuente se fabrican tintas especiales con agentes humectantes que facilitan su salida de la pluma y su rápida penetración en el papel, con un secado inmediato. La tinta de los bolígrafos o pluma atómica es similar a la de imprenta, y necesita mayor concentración de tintes que la estilográfica, porque es mucho más fina.

TINTAS PARA FINES ESPECIALES

“Las tintas indelebles, como las que se utilizan para marcar ropa, contienen nitrato de plata. Cuando son expuestas al calor o a la luz, o a la acción química, dejan marcados en los tejidos unos sedimentos de plata de un color negro metálico.

Son muchas las sustancias que se han utilizado como tinta invisible; no dejan marcas cuando se escribe pero se manifiestan con el calor. Dentro de estas sustancias, conocidas como tintas simpáticas, se considera la leche, el zumo de limón y la solución de cloruro de cobalto, que se vuelve azul con el calor y se desvanece cuando se vuelve a enfriar. Otras tintas simpáticas pueden manifestarse de forma permanente por medio de una radiación ultravioleta o de un tratamiento químico.

Entre las tintas especiales está la de los encuadernadores que se aplica sobre los plásticos y las cubiertas o tapas de los libros; las tintas flexográficas, utilizadas en películas de plástico transparentes y en otros materiales plásticos (por ejemplo la tinta de anilina que se utiliza en el celofán); las tintas para escribir sobre mármol y sobre vidrio; las tintas metálicas, hechas de metal en polvo mezclado con una solución acuosa de goma arábiga, para rotulación de embalajes de metal; y las tintas magnéticas, con una suspensión de óxido de hierro en excipientes muy viscosos, que permiten la captación de marcas, como por ejemplo en las máquinas de clasificación de billetes de banco”. (4)

ILUSTRACIÓN CON PLUMA

De los instrumentos de dibujo mas antiguos que se tienen registro, la pluma ocupa indudablemente un lugar privilegiado, siendo utilizada en un principio, como un instrumento rudimentario de escritura, probablemente un cilindro de madera afilado en el que se remojava con alguna tintura vegetal o animal y que se imponía sobre el sustrato, piel, hojas o quizá algún protopapel, los avances experimentados por la tecnología y sus requerimientos le han brindado cualidades únicas.

Mencionaremos el avance en la técnica de representación que ha acusado como instrumento, pasando por puntas intercambiables de metal, de diferentes grosores, lo que le posibilitaron la hechura de líneas mas o menos gruesas, más o menos delgadas dependiendo de la presión ejercida, la cantidad de tinta o pigmento que se encontrara en el deposito ahorquillado de la misma plumilla (misma punta intercambiable de metal y forma diferente, dependiendo según cada caso del grosor que se deseara obtener), e incluso, el largo y cómodo del manguillo (cuerpo rígido, el cual funge como soporte de las plumillas, una por vez, y posee la versatilidad de permitir la utilización de varias plumillas, al ser insertas en su extremo y sosteniéndolas por presión.

Los depósitos para la tinta se diseñaron con mayor complejidad con el fin de hacerlos mas duraderos en cuanto al suministro del pigmento, por lo que la generación siguiente de la pluma pudiera mencionarse como las plumas estilográficas, cuyo reservorios de tinta se recargaban con mayor espacio de tiempo entre si. Dado que los depósitos se ubicaron dentro del mango de la pluma, y una dosificación adecuada de la tinta, así como desarrollos químicos de las mismas, le permitieron la impresión de trazos regulares y nítidos con un abasto garantizado de pigmento a todo lo largo de la línea trazada, siendo el empleo de estos instrumentos de uso adecuado para trabajos profesionales o semi profesionales, ya que el coste de los instrumentos salía de lo que

podemos considerar como económico, y su mantenimiento, a pesar de ser mínimo, es y sigue siendo indispensable para el óptimo funcionamiento de los implementos de trazado.

Los avances han superado la expectativa y han llegado a brindarnos instrumentos de escritura con fundamentos de las arcaicas plumas ya mencionadas, llegando a ser desechables en cuanto el depósito de tinta proporcionado se acaba, las tintas plásticas secan con mayor prontitud y su absorbencia esta casi garantizada aun a pesar de las condiciones climáticas que otrora eran de relevancia para la conservación de los trazos impresos sobre el papel o sustrato.

MARCADORES Y ROTULADORES

Como una evolución casi lógica de acuerdo a la necesidad de consumo masivo y la velocidad requerida para la impresión de una idea ilustrada, el siguiente paso en la evolución de los instrumentos de representación grafica, fue la aparición de los plumines, plumones, marcadores y rotuladores.

Todos los citados instrumentos se rigen bajo el principio de un suministro de tinta continuo, siendo esta, preferentemente de colores diversos con el objetivo no solo de trazar con uniformidad, sino de brindar una gama de tonalidades bastante amplia con la finalidad de colorear de manera coherente, agradable y rápida la escena a ilustrar.

El cuerpo de los instrumentos citados es hueco, rígido, de metal o plástico ligero y delgado (lamina de aluminio u hojalata, o en su defecto plástico duro, de diferentes cualidades, color u texturas, pero siempre supeditado a la ergonomía del usuario.

("entendiendo como ergonomía el estudio de la interacción de las personas con los objetos con que entran en contacto, particularmente los objetos artificiales".)(5)

Mismo cuerpo se encuentra sellado para impedir derrames o fugas del pigmento y culmina con una punta de fieltro o material poroso comprimido, lo que le confiere la capacidad de dosificar la salida del pigmento de una forma constante y manteniendo las características del color, secado y absorbencia del mismo, a la vez que la forma diferencial de las puntas que se ofertan en el mercado nos habilitan para conseguir determinados efectos gráficos con el trazado mediante estos materiales.

La forma de la punta varia desde una forma roma redondeada, formas de cincel, puntas mas o menos afiladas, hasta una punta de forma y calibre cilíndrica de 0.5 Mm. Con lo que podremos conseguir resultados semejantes a los trazos ejecutados con un estilógrafo.

Estos implementos de ilustración han llegado al grado de utilización y desecho, así, los plumines (cuya característica es el grosor de su punta, mas bien delgada), plumones, (con una anchura en su punta mayor y con formas diferenciales), rotuladores (comprendidos en ambas categorías, pero con la cualidad de poder ser algunas de las tintas lavables con agua, lo que les posibilita la utilización con fines artísticos, por la elasticidad en su aplicación) y los marcadores (que su distinción estriba en la tinta indeleble a los agentes líquidos, éstos se utilizan para trazar sobre superficies diferentes a las planas, tridimensionales o de materiales rugosos y/ o porosos), como en el caso de las plumas estilográficas desechables,

PAPEL DE DIBUJO

“La superficie del papel es la base del dibujo artístico, el soporte sobre el cual el medio (lápiz de carbón, grafito o tinta) deja su huella. La textura de la superficie tiene mucho que ver con el aspecto final del dibujo., Así que el papel puede ser utilizado como un elemento creativo dentro del diseño de una ilustración. A la textura del papel se le llama a menudo mordiente. La textura la crea el fabricante de una de estas dos formas: variando la composición del papel (madera, algodón, trapo, e incluso fibra de vidrio, que se añade para reducir las ondulaciones), o presionándolo entre inmensos rodillos de acero que permiten crear acabados distintos, como el satinado, el verjurado, etc.

El papel de dibujo se clasifica en Rugoso, Semirrugoso y Fino. A veces es difícil dibujar sobre papel fino, ya que este papel carece de la textura necesaria para que el medio pueda adherir a la superficie del papel. Por otro lado, cuando utilice carboncillo, grafito o tinta sobre un papel rugoso, estos se depositarán sobre los relieves del papel, en lugar de expandirse por toda la superficie. Este tipo de papel rugoso lo emplean básicamente los acuarelistas.

El papel para acuarela está hecho con un 100 % de fibra de trapo, por lo que la tinta se seca no solo en la superficie del papel, sino también en su interior, en sus fibras, que actúan como una esponja muy fina. Dado que el papel para acuarelas tiende a absorber la tinta (o por lo menos, el agua mezclada con la tinta), las aguadas de tinta pueden aplicarse muy rápidamente. La rapidez de secado dependerá de la cantidad de agua (y/o tinta) aplicada, el grosor del papel y la humedad ambiental. Una vez que el papel para acuarelas haya alcanzado su punto de saturación, el tiempo de secado será terriblemente lento” (6)

La elección de un papel adecuado es siempre tarea difícil e incluso complicada, pues, como ya lo he comentado, factores como la época del año en la que se desarrollará el trabajo, la iluminación de las diferentes horas del día, así como los importantísimos elementos y herramientas para lograr plasmar el trabajo final son elementos de relevancia para la consecución de los resultados esperados, siendo algunos de ellos más controlables que otros, los factores externos (el clima y la luz, hasta la existencia del papel determinado en la región en donde se lleve a cabo la hechura del trabajo, la conservación del mismo soporte) y los internos (por exagerado que parezca, los estados de ánimo que rodeen al autor, los elementos de cultura e identificación), van a afectar en relación directa el acabado de un trabajo de ilustración, como es la presente tentativa, dicho esto no como justificación previa, sino como una honesta exposición de motivos que influirán a partir de este momento en el siguiente desarrollo de la obra.

CAPITULO TRES

BIOGRAFIA DE JUAN CARLOS ONETTI BORGES

Nace el 1 de Julio de 1909 en Montevideo, Uruguay, de quien se sabe muy poco o casi nada, durante el período que comprende el nacimiento hasta los 20 años de vida (aproximadamente), siendo que en palabras de Onetti -"Yo fui un niño conversador, lector y organizador de guerrillas entre mi barrio y otros. Recuerdo que mis padres estaban enamorados. El era un caballero y ella una dama esclavista del sur de Brasil. Y lo demás es secreto. Se trata de un santuario sagrado"- (1)

Alrededor de 1930, Conrado Nalé Roxlo le ofrece al escritor colaborar en la columna periodística que posee en Crítica, ejerciendo de cronista cinematográfico.

En 1932, Onetti participa en un concurso literario organizado por la Prensa con el cuento "Avenida de Mayo- Diagonal- Avenida de Mayo".

Para 1939, Carlos Quijano funda el semanario Marcha, en Montevideo, y le ofrece a Onetti la secretaría de redacción, en el cual realizará tareas críticas bajo los seudónimos de Periquito el aguador y Grucho Marx.

Dentro del período comprendido entre 1939 y 1960, escribe y publica (de manera casi subterránea, por citar un ejemplo, su novela "El pozo", cuyo original, se había extraviado y tuvo que ser reescrito de nuevo. La impresión corre a cargo de la Editorial Signo de Montevideo, con una tirada de 500 ejemplares que tardaron en agotarse 20 años) cuentos, novelas. Hasta 1961, fecha en que "El Astillero" es publicado por la Compañía Fabril Editora (Buenos Aires), para un año después (1962), recibir el premio Nacional de Literatura de Uruguay, debido a su aportación durante su carrera de escritor.

En 1980, recibe en España el premio "Miguel de Cervantes" de Literatura, en su 5ta edición.

Muere en 1994, en Madrid, quizá tardíamente considerado como "el padre de la novela existencialista latinoamericana".

De su vasta obra se han hecho variedad de recopilaciones, reediciones, críticas y estudios por autores como Mario Benedetti, Fernando Aínsa, Fernando Curiel, Teresita Mauro, etc.

CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA DE JUAN CARLOS ONETTI

Tildado frecuentemente como de estilo Faulkneriano o Arltiano (William Faulkner, Roberto Arlt), Onetti diagnostica de manera muy personal y aguda la problemática del hombre de nuestro tiempo, carente de esquemas de valor, inmoral, materialista, cruel.

Son sus personajes de cuento o novela seres despojados de toda fe, esperanza, misma que los unifica a una calidad de "atrofiados creativos", solitarios fracasados, a quienes el destino (¿), les ha hecho confrontarse unos a otros sólo con la aparente finalidad del desengaño a la esperanza del perdón, a la salvación redentora del volver a empezar, son comúnmente imperdonables.

Los ambientes que rodean a los mismos personajes se funden en un estado de ánimo melancólico y opresivo, a la vez que nos dan reporte de las posibles reacciones de los actores. No es raro relacionar al frío, al invierno con los estados anímicos abatidos que sólo le auguran desazón a los entes de la narración.

Asimismo, las características físicas de los lugares en los que se desenvuelven muestran la ruina, la decadencia, aún a pesar de parecer sólidas edificaciones, elegantes mansiones, a medida que el lector se adentra en la lectura descubrirá el vacío, las cuarteaduras, la mala cimentación existente en las edificaciones que abrigan las vidas de los seres soñados por Onetti.

Cabe acentuar el contraste marcado por Onetti en relación a otros tipos de literatura en boga, en los que el héroe sobresale por entre la maldad con base a sacrificios y privaciones, enfrentamientos a otros o a su propia conciencia, en el caso de los personajes Onettianos, la conciencia ensucia, estorba, y en cuanto a la maldad, ésta es ya una coloración natural en sus personajes, siendo, inclusive, un atributo que les permite bogar con un poco más de rapidez en las ya de por sí espesas aguas de sus vidas.

La utilización de triples adjetivos para el sujeto-objeto le despoja al lector de inútiles suposiciones, erróneas:

-“El hambre no eran ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes; crujidos del pan, platos humeantes, la alegre grosería de los camaradas”- (2)

“Si observamos a los personajes mayores de Onetti, se nota que a todos les abrumba una crisis espiritual, anterior a la acción novelesca que determina sus vidas para siempre y de la cual querrán librarse: “Las novelas de Onetti adquieren así la apariencia de ser epílogos, finales de algo largamente decidido desde siempre; nunca conocimos el origen, las fuentes” (3)

“El relato no se entrega de forma directa y objetiva, sino que predomina una prosa que se sirve de sobreentendidos como fuente de ambigüedad”: (4)

La ambivalencia sobrevive hasta la última palabra del relato. La obra termina, pues, con una alusión críptica- la pregunta sin contestación y la ambigua actitud final, síntesis del polifacetismo ilustrado por toda la novela. Todo queda suspendido a la espera de una revelación que no se produce. Al dejar la novela abierta a una serie de lecturas posibles al sugerir dos desenlaces opuestos (como en el caso del presente estudio, la obra “El Astillero”), se entrecruzan dos niveles de realidad. Onetti establece así otro contacto con el lector; exige nuevamente su participación activa en la lectura. De haber continuado la narración habría debilitado la unidad artística y la intensidad dramático-tonal de la obra hubiera dado respuesta a un conflicto que debe quedar sin resolver. “Mira al avaro en sus riquezas pobre”, de Fray Luis de León, una frase que se antoja representativa, para denotar éste fenómeno. Si la interrogación hubiera sido contestada, se habría suspendido esa “suspensión de juicio” que Roland Barthes considera esencial en toda obra de arte: “Acabar una obra sólo puede querer decir detenerla en el momento en que va a significar algo, en el que la pregunta va a convertirse en respuesta; hay que construir la obra como un sistema completo de significación, y sin embargo, que esta significación quede defraudada” . (5)

“En algunas páginas predomina el esfuerzo teórico sobre la creación imaginativa y la forma no llega a convertirse en significado. Como ejemplo ilustrativo vemos un fragmento intercalado en el capítulo 20 y destacado con tres vistosas estrellitas. Se trata de un paréntesis reflexivo dirigido a un destinatario conocedor del mundo narrativo de Onetti; un yo no representado irrumpe el relato para hacer comentarios sobre la relación arte- creador” (6)

“El individuo Onettiano ha estado siempre, desde la adolescencia movido por esa preocupación de conocerse a sí mismo, ni por curiosidad ni por afán de perfeccionarse y tanta otra idiotez. No necesito emplear el cerebro ni asediarme con frases para saber quién soy, esto se siente y es terriblemente desolador” (7)

“Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llena”, “Sobre ellos se levanta la teoría del miedo, siempre presente en un sujeto que teme dejar aquello que cree le pertenece” (8)

“EL ASTILLERO”, Y ALGUNAS DE SUS CARACTERÍSTICAS

“Con dedicatoria a Luis Batlle Berres, “El Astillero” aparece en el año 1961, luego de fracasar en el seno del primer concurso de novela de la compañía Fabril Editora, casa Bonaerense ésta que, sin embargo, publica el libro.

Verdad es que “El Astillero” sitúa a su artífice entre los inmortales de la novela contemporánea. Un hombre, Junta Larsen, que conoce algo más espantoso que el odio y la execración públicos, la decadencia de sus virtudes, la venganza teológica y de ser cierto el rumor prolongado entre otros por el propio Onetti, la muerte. Porque Larsen asumirá la gerencia general de una empresa entregada a la herrumbre y al pillaje, los astilleros de Jeremías Petrus, cortejará a una heredera desposeída y babeante; Angélica Inés Petrus, reclamará para sí –lar, seno- el último reducto del imperio en ruinas, la mansión Petrus, espejismos que se apagan en un amanecer devastado, por su tono, por su atmósfera, por la pericia con la que la esencia y la apariencia del relato se corresponden y se requieren, por la inserción de un episodio sanmariano en el vasto universo (que diría Borges), el Astillero informa una novela, impar, única, irrepetible pero...” (9)

“El año de 1973, la Casa Salvat incorpora el Astillero a su en verdad popular, en verdad masiva Biblioteca Básica y Onetti accede a los puestos de periódicos y revistas” (10)

“El Astillero”, novela constelada de signos sólo en partes descifrados, alusiones, ilusiones, sombras proyectadas desde quién sabe qué cuerpo verbal del pasado. O del futuro.” (11)

Aún a pesar del desorden cronológico y de aparición de las obras literarias puntales en la descripción y sucesos de la acción imperante en “El Astillero”, Onetti defiende y define a las personas, lugares y cosas con una precisión discontinua, no se siente atado al hecho de cronologías secuenciales, continuaciones, puede “matar” o “revivir” personajes a placer, degradarlos de puesto o ascenderlos en la escala evolutiva, por el puro gusto o la necesidad de aparición dentro del marco de una novela en particular.

Esta nota característica en su novelar nos hace sentir, creer en la omnipotencia del escritor sobre su obra, plenipotenciariad en las palabras, mismas que adereza con adjetivos, peyorativos e incluso, llega, en ocasiones a soportarse de la verdad de la aseveración pasada.

"El Astillero", "Juntacadáveres" y "Una tumba sin nombre" instauran tres series diversas: de factura, cronológica y de aparición." (12)

"Así pues, las series a que me he referido quedan como sigue: de factura: "Una tumba sin nombre", "El Astillero", "Juntacadáveres"; cronológica: "Juntacadáveres", "Una tumba sin nombre", "El Astillero"; de aparición: "Una tumba sin nombre", "El Astillero", "Juntacadáveres" (13)

Aclaración necesaria para la ubicación justa de los actores en el entorno dramático de la obra completa, que, a pesar de la construcción no se erigen como trilogía.

"La pasión de Junta Larsen, su puesta en escena, en discurso, se divide en territorios y los territorios en actos. Helos aquí:

Santa María V, El Astillero VII, La Glorieta V, La Casa I, La Casilla VII. En ocasiones territorios y actos se conjuntan mezclan, sin menoscabo de sus específicas formas de tortura y dolor." (14)

LARSEN O "JUNTACADÁVERES"

La mítica figura antiheroica de Larsen, se vislumbra ya desde los albores de la novela de Onetti, apenas como un personaje terciario, aparentemente sin importancia dentro del universo dramático de los personajes creados, quien, sin embargo crece y encuentra un escaparate de acción en el marco de la llamada "Saga Sanmariana".

"Larsen surge a través de las páginas de "Tierra de Nadie" (1941). Aquí es apenas un fuerte olor a peluquería, un sobretodo oscuro, una boca en O, un diente de oro, unos ojos pequeños y arrugados, un cuello sucio y salpicado de caspa; el rufián de ínfima categoría que conduce a Diego E. Aránzuru mientras éste intenta escapar de Babilonia. Como sucede con Jorge Malabia, Larsen es dueño de una serie particular dentro de la Saga Sanmariana: "El Astillero", "Juntacadáveres". Más aún, su presencia se extiende a "Una tumba sin nombre", novela que narra la metamorfosis de Jorge Malabia, retoño de una familia patricia en "Juntacadáveres".

"El aire mordía su cara de viejo, malsana, colgante, boquiabierta, con el labio inferior estremecido por la respiración; se apoyaba grisáceo sobre el cráneo redondo, casi calvo, ensombrecía el mechón solitario aplastado en la ceja ; exaltaba la nariz delgada y curva; triunfante de la decrepitud y de la grasa de la cara. Isocróna, exángüe, la boca se estiraba hacia la base de la mejilla y volvía a empequeñecerse.

Un viejo atónito, apenas babeante..." (15)

De estirpe rebelde, Juntacadáveres Larsen, dedica sus esfuerzos en tratar de reconquistar terreno perdido al regresar a Santa María, cinco años después de haber sido exiliado (por su fracaso en lo relativo al falansterio, misma característica que le apostrofa por su oficio de reclutar "cadáveres", mujeres en la última circunstancia vital, desechos sociales, parias, deformidades, capítulo aparte y desarrollado con soltura en

la novela "Juntacadáveres").

Admite un (quizá) demencial juego de Jeremías Petrus (potentado del lugar y dueño del Astillero), quien lo admite como gerente general de un corroído Astillero(parte de las empresas "Jeremías Petrus & Cía."), dado a la desgracia y abandonado al pillaje, y comparten con él las responsabilidades en el manejo del astillero Gálvez y Kunz, (Gerencia Administrativa y Contaduría General, respectivamente) quienes junto a la mujer de Gálvez (Hermosa, desaliñada, enfundada en un abrigo masculino y calzando zapatos también masculinos, atados con alambres...) misma quien es, para remate en la desgracia de Larsen, la mujer ideal, el reflejo de todas las mujeres, actitud, sumisión y fuerza, con la salvedad de estar también preñada.

Contrariedad que no le impide al protagonista la conquista pretendida de la heredera de Don Jeremías Petrus, Angélica Inés Petrus, ("única, idiota, babeante"), aunque el embate final lo realiza con la nana- servidumbre de la citada mujer, Josefina , quién realiza en él y su dignidad un golpe definitivo al poseerlo (o dejarse poseer), justo cuando el grueso de la trama acaba de ocurrir, lo que orilla a Larsen a correr en busca del final, mismo que, efectivamente, Onetti nos brinda con ambigüedad al ofrecernos dos posibilidades de sentencia, finales alternativos que se nos brindan plagados de simbolismos expuestos o velados al entendimiento, a según, ambos contundentes para nuestro protagonista, Larsen cuyo, verdadero nombre y destino quizá ni el mismo Onetti haya autorizado a su creación- creador Brausen (**), (Dios- Brausen) a revelarnos.

FRAGMENTOS SELECTOS DE "EL ASTILLERO", DE JUAN CARLOS ONETTI (*)

-“Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen “o Juntacadáveres” de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante- aunque ya casi olvidada- de nuestra historia ciudadana. Pocos lo vieron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó enseguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros.

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen bajó una mañana en la parada de los omnibuses que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo, para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia”.

(1)

-“Y después estuvo - ya de vuelta en Puerto Astillero e instalado en una habitación sórdida, a los fondos de lo de Belgrano- junto al portón de hierro donde se enlazaban con discreción una J y P. Piso el jardín abrumado de yuyos de la casa que había construido Petrus sobre catorce pilares de centro, junto al río, próxima al astillero. Cuchucho al lo largo de noches ambiguas, rememorativas, profesionales, con la sirvienta. Tenía treinta años, había sido criada por la esposa difunta de Petrus estaba gastando su vida en un juego de adoración, de fraternidad, de dominio, de revancha, en el que “la niña” y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador.” (2)

“Enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida, una costumbre, un goce, casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios

polvorientos y cojos, a la montaña de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yoyos punzantes que crecían en derredor de los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante histórica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles, (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes.

(...)

Cruzaron dos oficinas sin puertas -polvo, desorden, una soledad palpable, el entrevero de cables de un conmutador telefónico, el insistente, increíble azul de los planos en ferroprusiato, idénticos muebles con patas astilladas- antes de que Petrus circundara una enorme mesa ovalada, sin otra cosa encima que tierra, dos teléfonos, secantes verde, gastados y vírgenes." (3)

-”Pero no pudo comprobar que se burlaran, el más viejo, peludo y redondo, corpulento, encorvado, como una araña, con la piel de la cara marcada por arrugas profundas y escasas, Kunz, lo miraba sin otra cosa que curiosidad, y un brillo de ilusión infantil, en los ojos renegridos; el otro, Gálvez, mostró con franqueza la dentadura de adolescente y se acarició calmo la cabeza desnuda”- (4)

-”Gracias; sólo vine por un momento- dijo Larsen.

Se descubrió y mantuvo la mano hacia la mujer, hermosa, ventruda y mal peinada que se le acercaba desde los escalones de la casilla, desde la zona de tablonos que rodeaban la casilla, a la que debían llamar porche y donde se sentarían en las noches de verano para respirar el río, tal vez felices, tal vez agradecidos. La mujer tenía un sobretodo y zapatos de hombre, se balanceaba al andar, ancha, muy blanca; venía tocándose el pelo no para intentar en vano remedar un peinado ni para disculpar la inexistencia o el deterioro del peinado sino para que el viento no lo hiciera caer sobre los ojos. (...)

Se puso a chupar el mate y miro alrededor, la casa de madera que parecía la reproducción agrandada de una casilla de perro, con tres escalones vencidos que llevaban hasta el umbral, con rastros de haber estado pintada de azul, con una mal adherida timonera de barco fluvial, extraída del cadáver de algún Tiba. Miró la desconfianza de los dos perros falderos, el edificio gris de las oficinas, al galpón de ladrillos, chapas, herrumbre, deterioro, la lamina del río, ilesa bajo el viento. (...)

La mujer, con los perros refugiados entre las piernas, alta, inmovible, alzo los hombros del sobretodo, y le mostró los dientes jóvenes y manchados.”- (5)

-”Despeinada y huraña, obscurecida, con su viejo abrigo de hombre cerrado hasta el mentón por un alfiler enorme, deformada por la gran barriga, limitando con los brillos grasos de su cara una sabiduría que era inútil e imposible de transmitir, la mujer protesto con indolencia, sonrió burlándose, miro paciente y cariñosa, como si Larsen fuera su padre, su hermano mayor, un poco fantástico, bueno en el fondo, tolerado.”- (6)

-”Saliò a la llovizna por la escalera de hierro y pudo atravesar el barro sin que lo viera ninguno de los habitantes de la casilla. Fue corriendo, como si lo viera todo por primera vez, como si lo hubiera presentado y lo encontrara ahora en un éxtasis de amor a primera vista, la casilla de Gálvez, la timonera ladeada, los yuyos y los charcos, el

esqueleto herrumbrado del camión la baja muralla de despojos, cadenas, anclas, mástiles. Reconoció ese tono exacto de gris que sólo los miserables pueden distinguir en un cielo de lluvia; la delgada línea purulenta que separa las nubes, la sardónica luz lejanísima filtrada con ruindad. Ahora la lluvia se acumulaba en su sombrero; el sonrió con bonhomía, sin cambiar el paso, tratando de recoger hasta la más distante voz del viento en el río y en los árboles. Erguido, contoneándose con exageración, esquivó hierros de formas y nombres perdidos que descansaban aprisionados en un torbellino de alambres, y penetró en la sombra, en el distante frío, en la reticencia del galpón. Pasó revista a los casilleros, a los hilos de lluvia, a los nidos de polvo y telarañas, a las maquinarias ojinegras que continuaban simulando dignidad.”- (7)

-“Encendió otro cigarrillo y descubrió una oficina abandonada, sin puertas, con paredes de tablas; había un catre, un cajón con un libro, una palangana con el esmalte estrellado; esa era la casa de Kunz.”- (8)

-“Casi perpendicular a las mantas, la máscara blanca y amarilla, calva, cejinegra, parecía dormir; la boca fina y vencida estaba apretada sin esfuerzo. -Quedan pocos como este. Quiere que lo liquide a Gálvez, a la mujer preñada, a los perros mellizos. Y èl sabe que para nada. Voy a despedirme; si despierta y mira, lo escupo.- Sin doblar las rodillas, se inclinó hasta besar la frente de Petrus. La cara siguió quieta, entregada y a salvo, recóndita, amarilla. Larsen se enderezó y estuvo moviendo un dedo contra el ala del sombrero. Balanceándose y sin ruidos cruzó la salita oscura, llegó a la puerta y la abrió...”- (9)

-“Tan hermosa y tan concluida - pensaba Larsen-. Si se lavara, si le diera por peinarse. Pero con todo, aunque se pasara las tardes en un salón de belleza y la vistieran en París y yo tuviera diez o veinte años menos, no se puede calcular la necesidad, y a ella le diera por meterse conmigo, sería inútil. Está lista, quemada y seca como un campo después de un incendio de verano, más muerta que mi abuela y es imposible, apuesto, que no esté muerto también lo que lleva en la barriga. Después la mujer arrastraba la damajuana de vino y se sentaban apoyados en la mesa, sin mirarse; bebían sin prisa y fumaban; el viento chillaba alrededor de la casilla y entraba enfriándola, o la paz coagulada de la noche les permitía imaginar perros con el cuerpo tendido hacia la blancura quieta, lanchas que bordeaban por capricho resbalando en el río liso. También imaginaban las distancias que nacían y terminaban en la madera de la casilla, y esto aunque hubiera viento. Pero nunca, Larsen hubiera apostado, la mujer se inmovilizaba para recordar. Fumaba entre las solapas, la cabeza de pelo grasiento y colgante perfilada hacia la puerta. Estaba ahí, simplemente, sin un pasado, con un feto avanzando contra las piernas que ya no podía cruzar. Hablaba poco y era raro que contestara con algo más que una mueca, con algo más que un corto movimiento de la cabeza que quitaba sentido a las preguntas: -me parieron y aquí estoy. “- (10)

-“Desde el almanaque Larsen la veía de perfil, sudorosa en el frío, como escuchando y con miedo de oír, como concentrada en el sabor del labio que sujetaba con los dientes. Estaba fea, despeinada y amarilla; pero Larsen la sentía más temible que nunca, secreta, intangible...”

Se limpió la cara con una manga y la alzó repentinamente tranquilizada. El brillo del sudor parecía rejuvenecerla. Los ojos y la sonrisa no contenían nada más que una

oferta de complicidad...

Larsen le encendió el cigarrillo, taconeó trazando un laberinto para cerrar la puerta y buscar la botella; estaba debajo de la cama, destapada. Encontró un jarro de lata y lo trajo a la mesa; arrastró un cajón y fue doblando el cuerpo hasta quedar sentado. Puso el sombrero entre las rodillas y encendió también un cigarrillo para él, no quería fumarlo sino verlo consumirse entre sus dedos, velando el brillo de las uñas limpias y engrasadas; no quería mirar a la mujer. “- (11)

-”Estaba acostumbrado a buscar apoyo en la farsa. Estaba tan desesperado que no necesitaba testigos. Sonrió desafiante y piadoso, se quitó el sobretodo y el saco, admiró un instante la blancura hinchada de la sobaquera de hilo sobre la camisa deslucida. Después puso el revólver encima del escritorio y lo vació. Sentado, meditativo, fingiendo empeño, estuvo haciendo caer el percutor hasta que empezó a declinar la sosegada tarde de fin de invierno...”- (12)

-”En el fondo de la sala cada vez más fría, casi contra la pared que formaban los muebles de acero del archivo, rodeados por un rectilíneo rezongo de agua en canaletas, encontraron una mesa cubierta por una tela áspera y blanca. Medina la levantó y estuvo palpándose hasta extraer un pañuelo y apretarlo contra el estornudo. -este es el resto de la historia- dijo después-. Es el mismo Gálvez, ¿verdad? Mire y hable rápido si no quiere resfriarse. ¿Es? No lo apuro.

Larsen no sintió odio ni lástima por la cara blanca sobre la mesa de piedra, endurecida y negándose, aliviada de agregados, un poco obscena la humedad brillante de los ojos entornados “lo que siempre dije: ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. Ahora sí que tiene una seriedad de hombre verdadero, una dureza, un resplandor que no se hubiera atrevido a mostrarle a la vida. Sólo le quedan los párpados hinchados, las medialunas de la mirada chata. Pero de eso no tiene él la culpa.”- (13)

De la lectura de los anteriores extractos, en los cuales, dentro de una apreciación personal, encuentro valores distintivos útiles para denotar el carácter total de la obra, cabe resaltar que la selección de los mismos, más que obedecer a un análisis literario exhaustivo, obedeció a una valoración netamente dirigida hacia el lector común, que tal y como he pretendido es a quien principalmente va dirigido el trabajo de esta tesis.

Precisamente exaltar el ánimo de acercamiento en un posible lector, para propiciar la lectura del libro, sería mi forma de contribuir de una manera visual a enriquecer el trabajo de Juan Carlos Onetti, en su obra el Astillero, para lograr una mayor difusión y reconocimiento de sus escritos.

CAPITULO CUATRO

TÈCNICAS REPRESENTACIONALES PROPUESTAS PARA LA RESOLUCIÒN DE LA ILUSTRACION DEL TRABAJO DE TESIS

Pretendo en el presente capítulo de mi exposición justificar lo mejor posible la elección y empleo de las técnicas representacionales expuestas a lo largo del análisis de mi tesis, sin pretender rebuscar en metodologías ni estilos empleados o determinados por profesionales del medio, selección debida, en gran medida a lo aprendido durante mi carrera profesional y al trabajo de ilustración desarrollado en el medio, tanto como ilustrador como profesor de dibujo en diferentes niveles.

Parto por decir que por sus características físicas tanto como las químicas, la tinta china es adecuada para los fines que persigo en el presente trabajo; cualidades como su transparencia, su realismo y capacidad de degradarse en los límites de su gama tonal, su “nobleza” en lo tocante a la dilución con agua, esa fuerza representacional y su resistencia a los efectos de los elementos que le confieren su distinción y por último, la factibilidad para ser captada por los medios de captación, almacenaje y reproducción cotidianos en mi práctica profesional común (escáner, fotolito, xerografía).

También debido a las características propias de la acuarela, espontaneidad, potencia lumínica que los tonos de color le imponen al entrar en contacto con el sustrato (ya sean el papel o la cartulina), y el procedimiento de aplicación por medio del cual los colores sufren menos alteración, la aguada, (mediante tinta china negra, diluida para lograr variedad tonal de grises), siendo esta la base de las ilustraciones resolutivas y concluyendo el proceso de factura con una imposición de color negro mediante trazos con plumillas, para reforzar el carácter anteriormente descrito en los personajes, ambientes y situaciones a representar, dentro del marco conceptual de la obra “El Astillero”, de Juan Carlos Onetti.

“Esta técnica de la pintura es la más espontánea, encantadora y atrevida, el procedimiento por el que los colores sufren menos alteraciones y en el que mantienen su frescura y lozanía a través del tiempo. Su cualidad transparente deja reflejar la blanca superficie de la cartulina y por lo tanto no existe otra técnica que la iguale en claridad y potencia lumínica”. (1)

“Como el mayor incentivo de la acuarela es la rapidez de ejecución, esta no transige con los pormenores y precisiones de una resolución pastosa y densa. El arte de la acuarela reside más bien en la sugestión que en una realización acabada; en esta técnica tiene tanta importancia cuanto se omite como lo que se describe” (2)

“Como la luz en esta técnica reside en el blanco del papel o la cartulina, cuanto más transparente y franca sea la capa de color, tanto más lumínico y expresivo será el resultado. La superposición de aplicaciones tiende a agrisar y a oscurecer, anulándose

así la frescura y quedando perdida la calidad esencial tan característica de esta técnica” (3)

No es la intención establecer un método de resolución que dicte las normas para la ejecución postrera de los trabajos que de manera símil se intenten resolver, sino, por el contrario, llevar a cabo una aplicación de las técnicas aprendidas en el decurso de mi carrera profesional, y que me han servido para mi postrer desarrollo en la práctica, por lo que me limitaré a mencionar los pormenores de las citadas técnicas.

Como principio, cito el material mínimo necesario para cubrir los requerimientos que de las técnicas a usar se necesitan, a saber; un tablero para apoyar el papel o cartulina que se empleará en la hechura de las ilustraciones, de material ligero pero resistente, y de un tamaño lo suficientemente grande para permitirnos la transportación de los trabajos de manera efectiva y cómoda, así como su posterior levantamiento sin causar daño a la obra, esto es, con los bordes exteriores rebasados, en la medida que podamos adherir tramos de papel encolado especial para enmarcar y que nos permita tensar nuestro sustrato sin el riesgo de que al efectuar los primeros baños de pigmento (en el procedimiento de la aguada), nuestro papel o cartulina se arrugue, o se abolse, o en el peor de los casos, se rasgue por la acción del elemento húmedo (agua o pigmento) en su superficie.

Los lápices de dibujo para los trazos preliminares de las ilustraciones serán de una dureza considerable, 4 ò 6H, con la finalidad de marcar o rayar la superficie del papel o cartulina lo menos posible, procediendo a continuación con un lápiz de gradación un poco más blanda (HB ò 2B), para conseguir plasmar los generales de las áreas de sombra, sin la intención de oscurecer la escena o de “ensuciar” los tonos que, a fin de cuentas, serán conseguidos por acción y efecto del empleo de las aguadas en tinta china.

La elección de los pinceles es siempre inclinada hacia un pincel de cerda o pelo natural, debido a la elasticidad en su manejo que nos presenta, una buena y suficiente retención del pigmento en sus fibras, el tiempo justo para permitirnos la aplicación controlada del tono sin necesidad de humedecer tanto los mismos pinceles en repetidas ocasiones, y de un mango del largo adecuado para el manejo de movimiento en la mano que lo controla. Los calibres de los pinceles son siempre acordes al grosor del trazo requerido, o bien el área que se rellenará con el pigmento, en el caso de una superficie a cubrir de un tamaño considerable, limitando el uso de los pinceles mas finos a los detalles en las escenas a ilustrar.

Un tintero de vidrio es, por su facilidad de limpieza y su transparencia, la costumbre de proceder en un contenedor de agua mas ancho que alto, de un peso relativamente alto y con apoyos para el pincel, elegido para fungir como godete.

La imposición de las diversas gamas tonales de los grises en el papel no deberá sufrir transiciones “muy suaves”, sino, por el contrario, los grises que se ilustren serán de una secuencia más definida, por la interpretación personal que del ambiente trato de sugerir al lector; subsecuentemente a este nivel en las ilustraciones es conveniente la eliminación de los trazos de lápiz, llevada a cabo por la acción de una goma blanda, y siempre respetando el trabajo ya realizado por las tintas, para poder concluir el trabajo con las plumillas y la tinta china negra, utilizada al cien por ciento de su tonalidad, esto es, sin dilución, y ejecutando los cambios necesarios en las diferentes plumillas que se requieran, como voy a citar a continuación:

“El rasgo grueso, fino o que participe de ambos; ascendente, descendente, inclinado, curvo o variado; llevado por una acción delicada o impetuosa, lenta o rápida es el que hace que la obra exprese emotividad, atracción o ritmo y que tenga aquella cualitativa valoración que poseen los cuadros al óleo, a la acuarela o al pastel; en éstos no sólo actúa la impresión de los valores y el color sino la manera individual del artista en hacerlos modular por el carácter de la pincelada y del toque sobre el lienzo de tejido tosco o aislado por una gruesa imprimación o aquellas otras cualidades del pincel o la barra de color sobre un papel más o menos grano. Por este arte sencillo que sólo se vale del blanco del papel y de la tinta negra que distribuye y controla la fina punta de la pluma, pueden ser sugeridos los valores, la sensación del color y las impresiones de textura y ambiente. El dibujo a la pluma es una forma de arte permanente y al que tiene mayores posibilidades de reproducción y a menor costo en cualquiera de los modernos procedimientos de la imprenta o la litografía; en el dibujo a la pluma, la interpretación de las masas de valores y colores se resuelve por una sugestión de contornos convencionales y rasgos o puntos negros” (4)

“ El contorno tiene una gran fuerza de expresión según sea su grueso y variedad y ha de estar en relación con el tamaño y carácter del objeto o asunto y también con las dimensiones del dibujo. Todos estos factores tienen que estar en correspondencia con la cualidad del trazo a la pluma, con el que siempre será posible realizar el contorno más vigoroso o el rasgo más sutil” (5)

“Observe que las sombras de los primeros planos son más oscuras y que los valores de estas se aclaran progresivamente en la distancia. En un paisaje o en cualquier otro asunto al aire libre, los valores son mucho más claros que en un interior; en el exterior tienen gran intervención los numerosos reflejos de la luz, siendo el ambiente más ligero y luminoso que en una pieza cubierta o interior. (6)

Textura.-“Cuando la textura es más suave son más complejos en valores y más intensos en luces y brillos. Los géneros muy flexibles y ligeros muestran pliegues múltiples; los recios y duros sólo unos pocos y más rectos.” (7)

Un tiempo razonable entre los diferentes grados de evolución del trabajo siempre es recomendable, sobre todo entre las diferentes secuencias de las aguadas, y antes de la ejecución con las plumillas, dependiendo este criterio del efecto que se quiera lograr en la representación de la escena elaborada, rigiendo esta latencia de tiempo en espera para brindar un secado uniforme a la obra y para evitar necesarias correcciones en las deformaciones propias del papel.

Terminada la exposición general en la secuencia en las técnicas a realizar, expondré a continuación los procesos de bocetaje medio e inmediato, sobre sustratos diversos, y algunas imágenes fotográficas que consideré pertinentes para apoyar al trabajo, no buscando instaurar una diferencia con los diferentes puntos de vista que el posible espectador, como intérprete de esta lectura pueda aportar, sino como lo establecí desde un principio, es una aportación estructurada a la obra poco reconocida, en mi parecer, de Juan Carlos Onetti Borges, y particularmente, a su obra “El Astillero”.

FOTOGRAFÍAS UTILIZADAS COMO IMÀGENES PRELIMINARES DE ESTUDIO Y BOCETOS PREPARATORIOS E INTERMEDIOS PARA ILUSTRAR LA OBRA “EL ASTILLERO” DE JUAN CARLOS ONETTI.

***Mismos que a continuación se presentan de forma continua, para no interrumpir su lectura visual y asimilación.



" Angélica Inés Petrus,
en la primera visión de Larsen"



" Angélica Inés Petrus,
saliendo de la gerencia
del astillero"



" Angélica Inés Petrus,
en la primera visión de Larsen"



" Angélica Inés Petrus,
en la primera visión de Larsen"



“Jeremías Petrus, de frente”



“Jeremías Petrus, de perfil”



"Perfil de Larsen"



"Larsen de frente, cabizbajo"

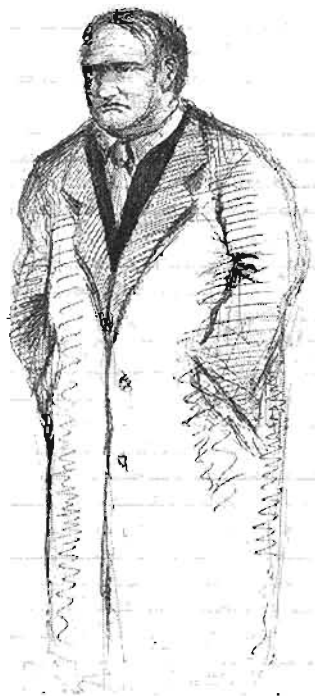


"Larsen de frente, cabizbajo"



"Perfil de Larsen"

**Primeras versiones de bocetaje,
de acuerdo a la interpretación
personal de la lectura**



"Vista de Larsen, de tres cuartos"



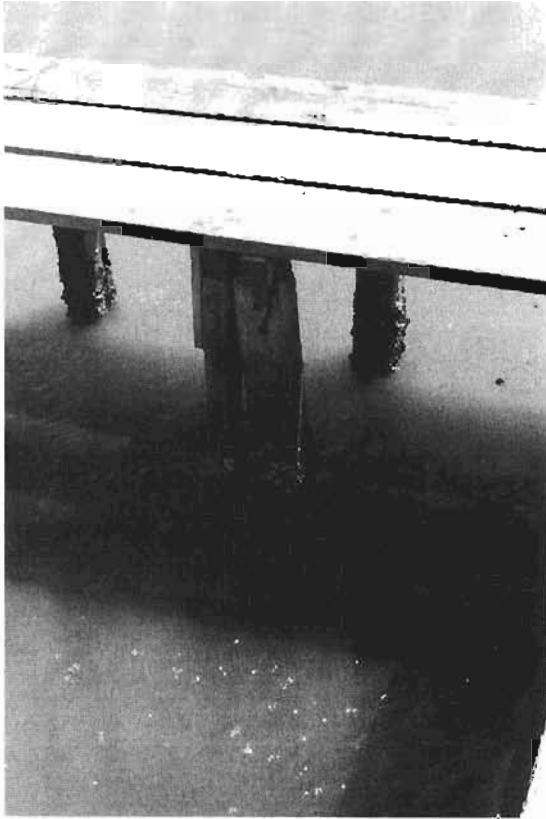
"Vista de Larsen, de perfil"



"Larsen rumbo a Santa María"



"Larsen observando el edificio de oficinas del astillero"



"Vista de muelle en desuso"

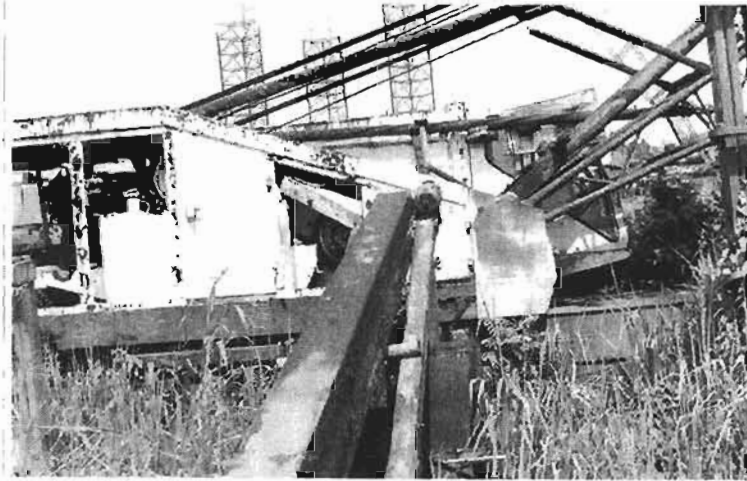


"Maquinaria herrumbrosa en el astillero"

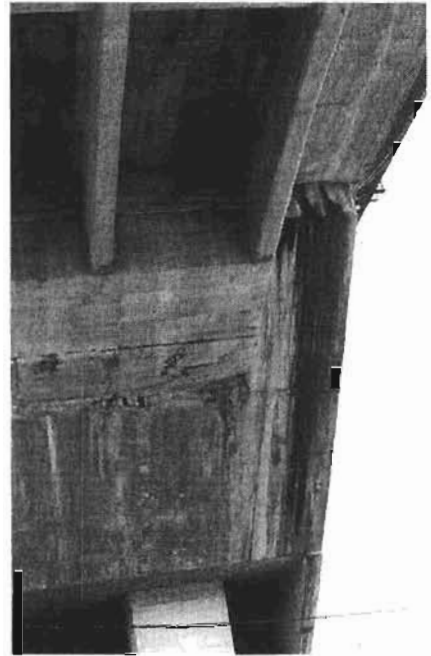


"Perspectiva de alejamiento del muelle"

Fotografías de apoyo
para ilustraciones del Astillero



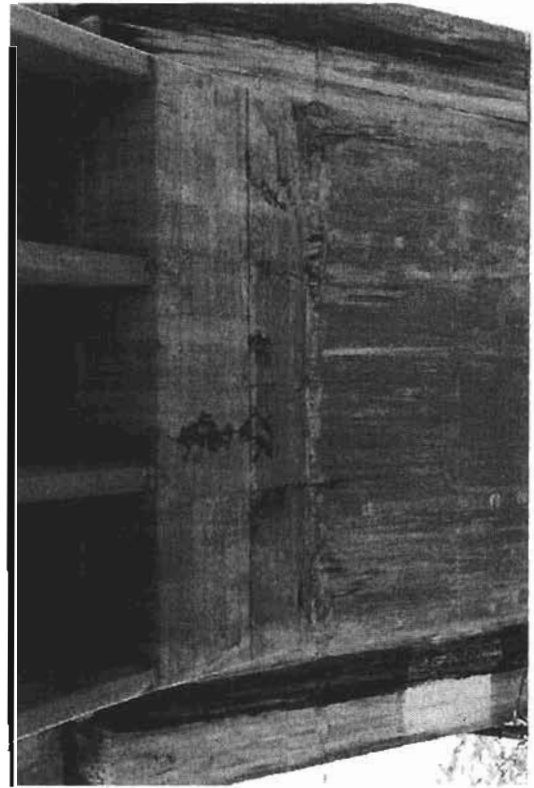
"Vista de maquinaria abandonada en el Astillero"



"Perspectiva contrapicada de edificio"



"Vista de muelle abandonado"



"Perspectiva contrapicada de edificio"

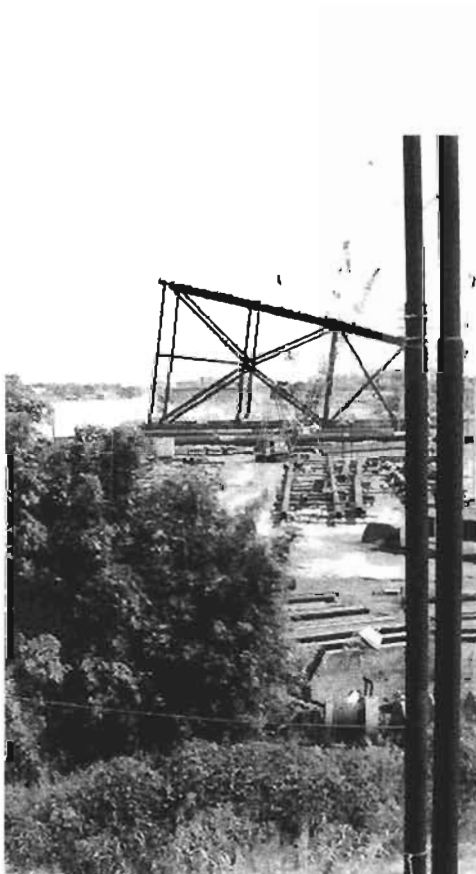
Fotografías de apoyo
para ilustraciones del Astillero



"Vista general del Astillero"



"Vista general del Astillero"



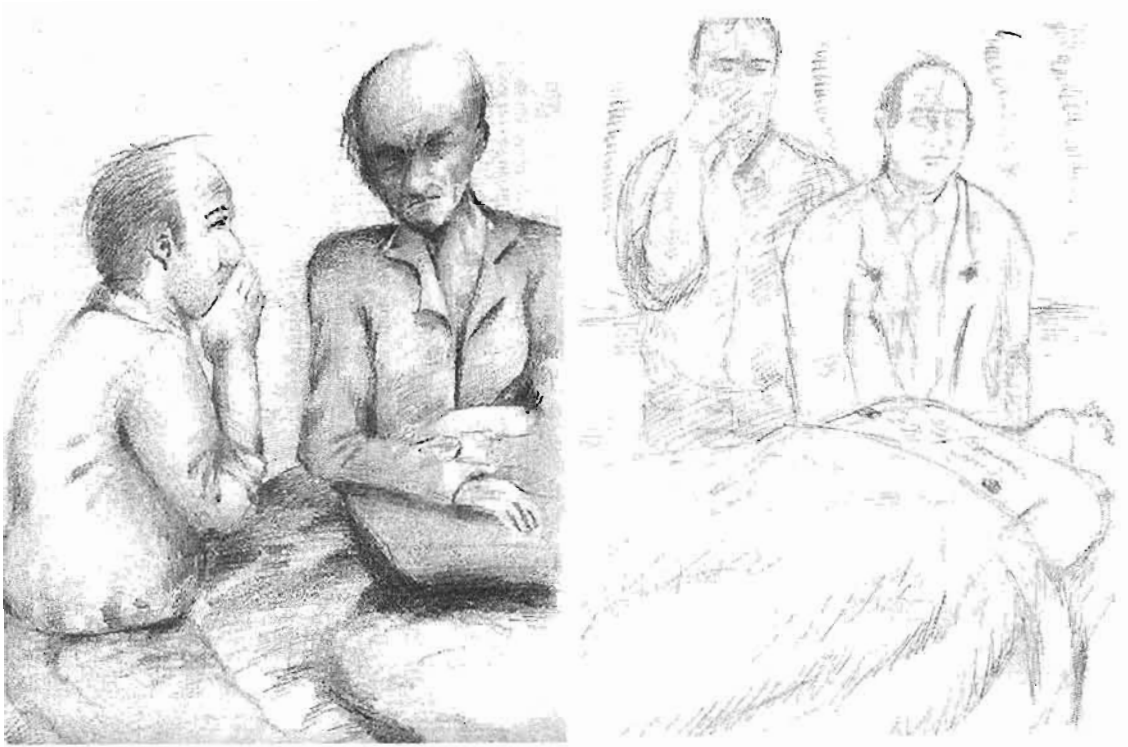
"Vista general del Astillero"



"Vista general de maquinaria en el Astillero"

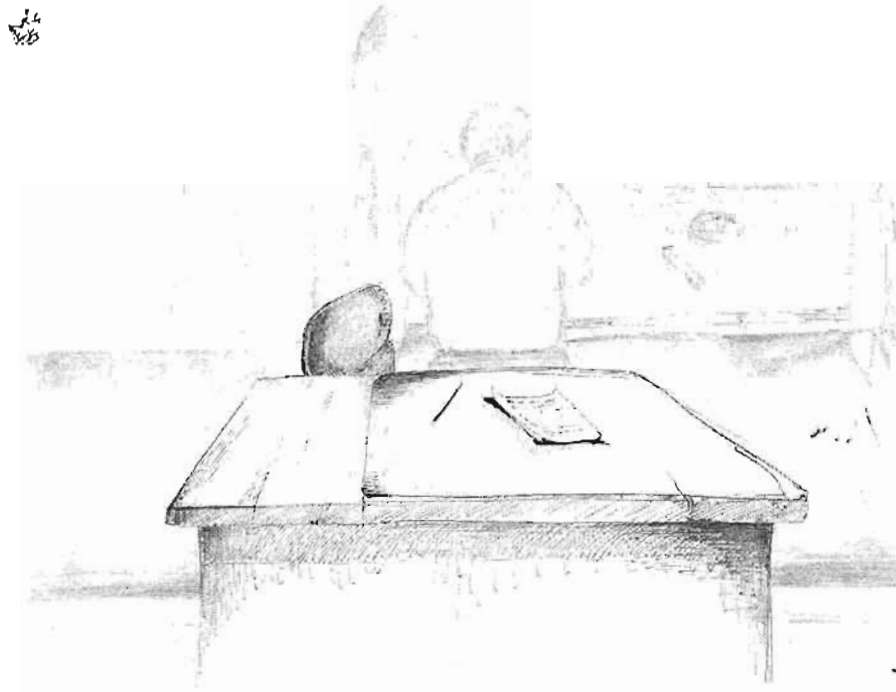


"Vista de maquinaria en el Astillero"



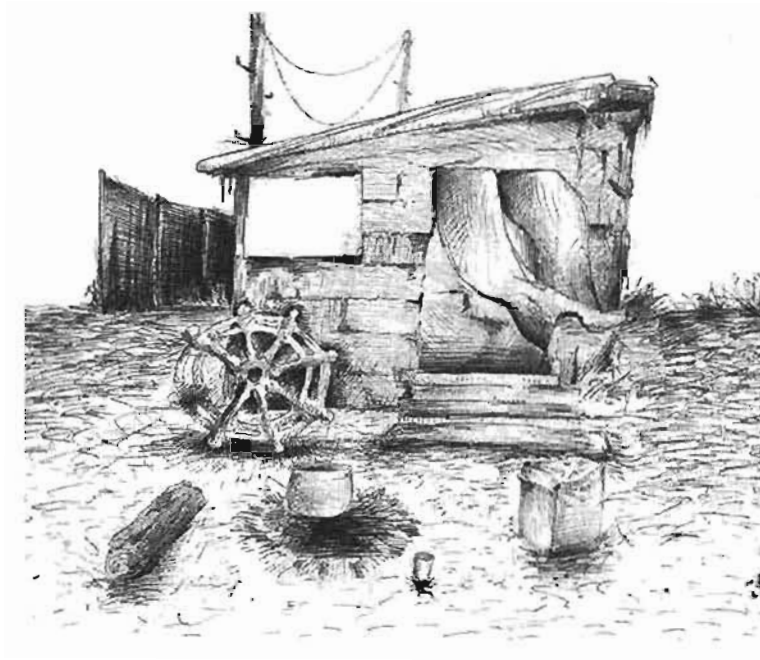
“Larsen enfrenta a Jeremías Petrus”

“Larsen y Medina reconociendo
el cadáver de Kunz”



“Larsen en la gerencia del Astillero”

“ Bocetos preparatorios
de diferentes personajes,
en actitudes diversas”



“ La casilla, plano general”



“ Mujer de Kunz,
vista frontal completa”

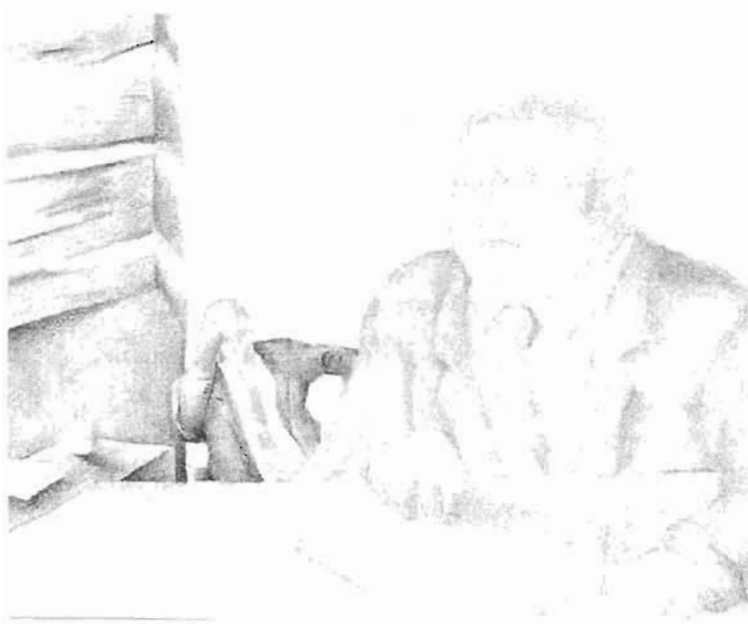


“ Mujer de Kunz, y el mismo en segundo plano”

" Bocetos preparatorios e intermedios
de diferentes personajes, en posturas diversas"



" Gálvez y Kunz en bocetos preparatorios"



" Gálvez y Kunz en bocetos preparatorios"



"Larsen, en actitud suicida, boceto intermedio"

" Bocetos preparatorios e intermedios
de diferentes personajes, en posturas diversas"

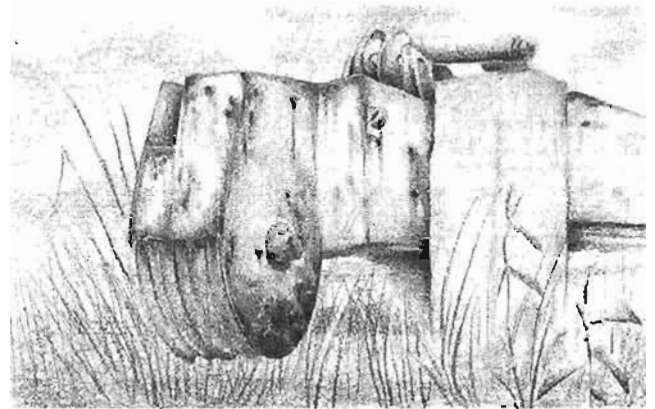
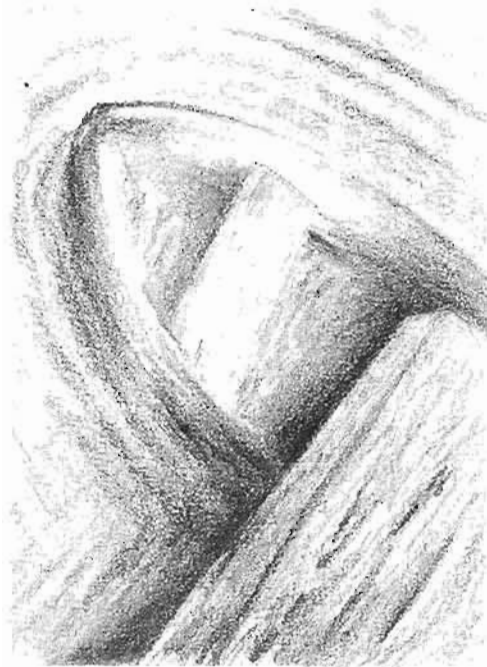


" Angélica Inés Petrus,
en acercamiento facial, boceto preparatorio"



"Larsen y la mujer de Kunz
en actitud de convivencia, boceto intermedio"

" Escenas ambientales en ilustraciones para "el astillero"
diferentes perspectivas de interpretación,
en bocetos preparatorios e intermedios"



" Perspectiva de maquinaria herrumbrosa
en boceto intermedio"

" Segmento de muelle y embarcación en boceto intermedio"



" Perspectiva de muelle deteriorado,
en boceto intermedio"

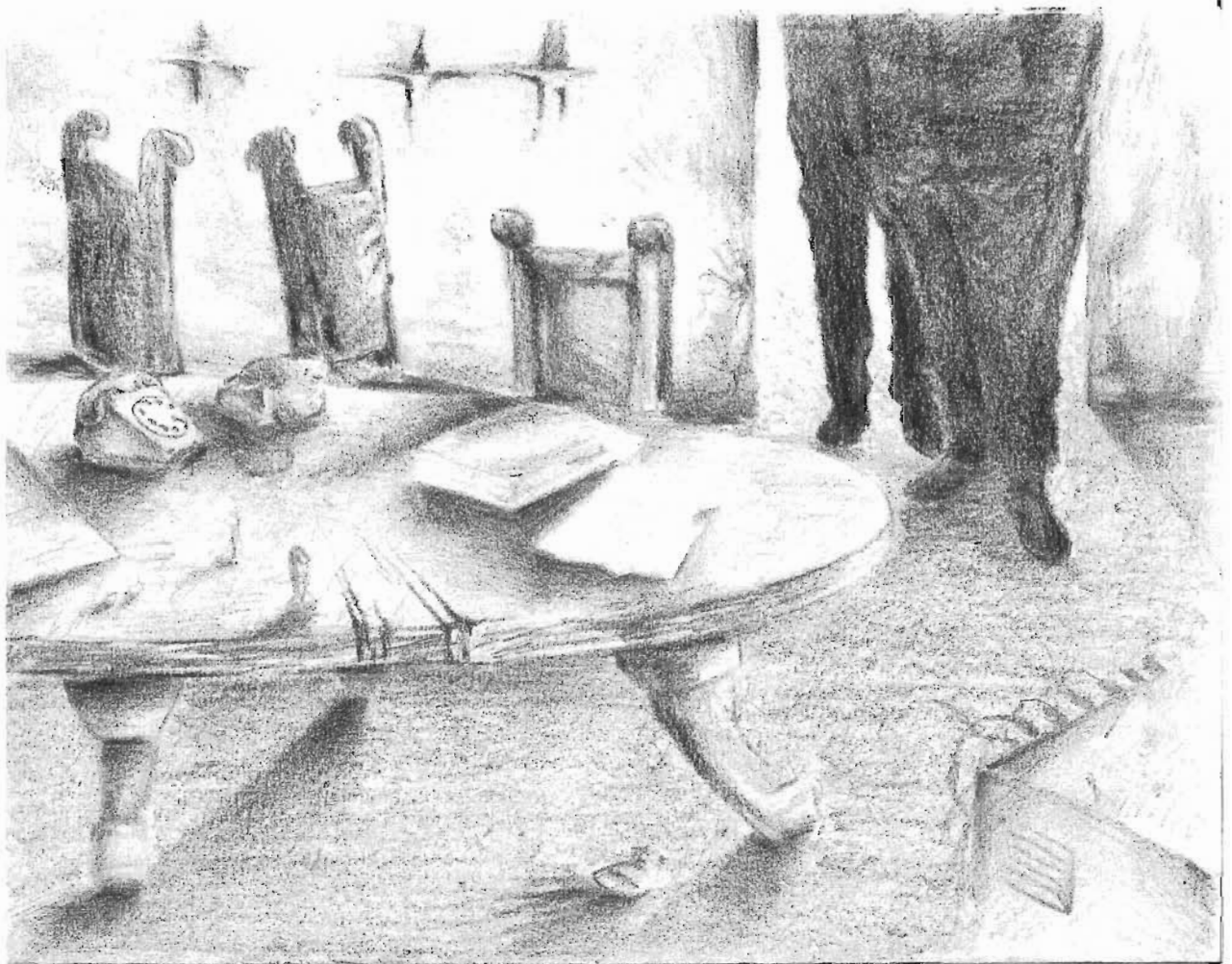
" Perspectiva de atracadero y embarcación
en segundo plano, en boceto intermedio"

CAPÍTULO CINCO

ILUSTRACIONES DE ESCENAS SELECTAS PARA ILUSTRAR LA OBRA “EL ASTILLERO” DE JUAN CARLOS ONETTI

***Presentes en las páginas que a continuación se muestran, de forma impresa.

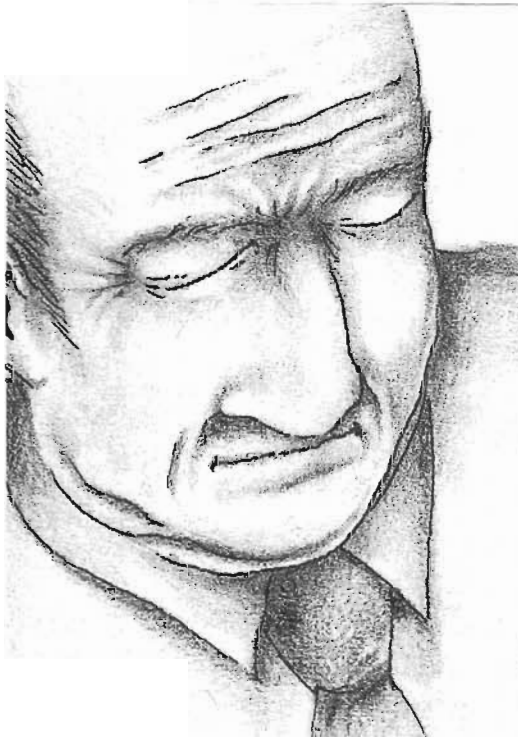
**“Ilustraciones Finales de escenas ambientales en interiores,
en diferentes perspectivas de interpretación”**



**“ Escena interior, con Larsen y Kunz en perspectiva de ingreso
a la oficina de Larsen, en el edificio principal del Astillero, en Ilustración Definitiva”**

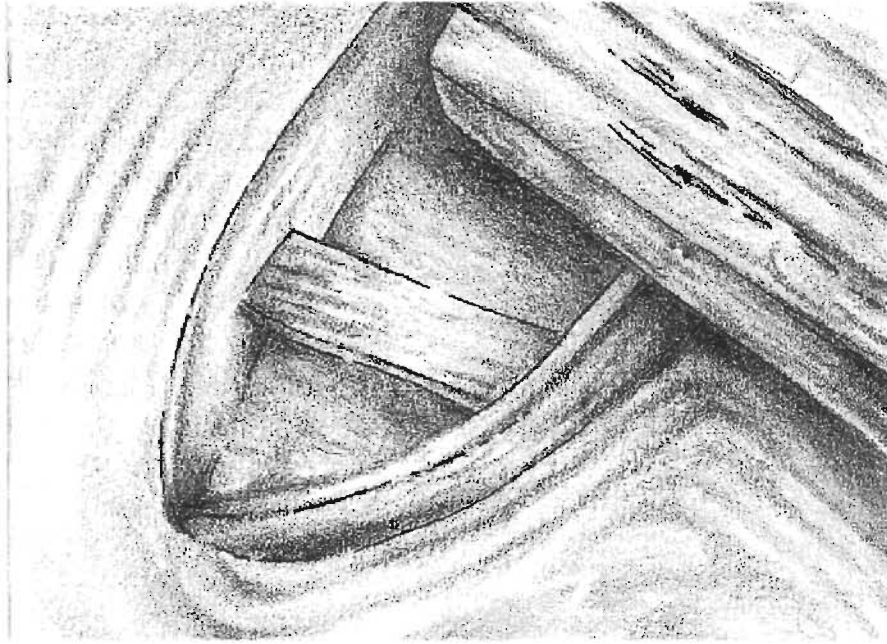


**“ Acercamiento facial de
Angélica Inés Petrus, Ilustración Final”**

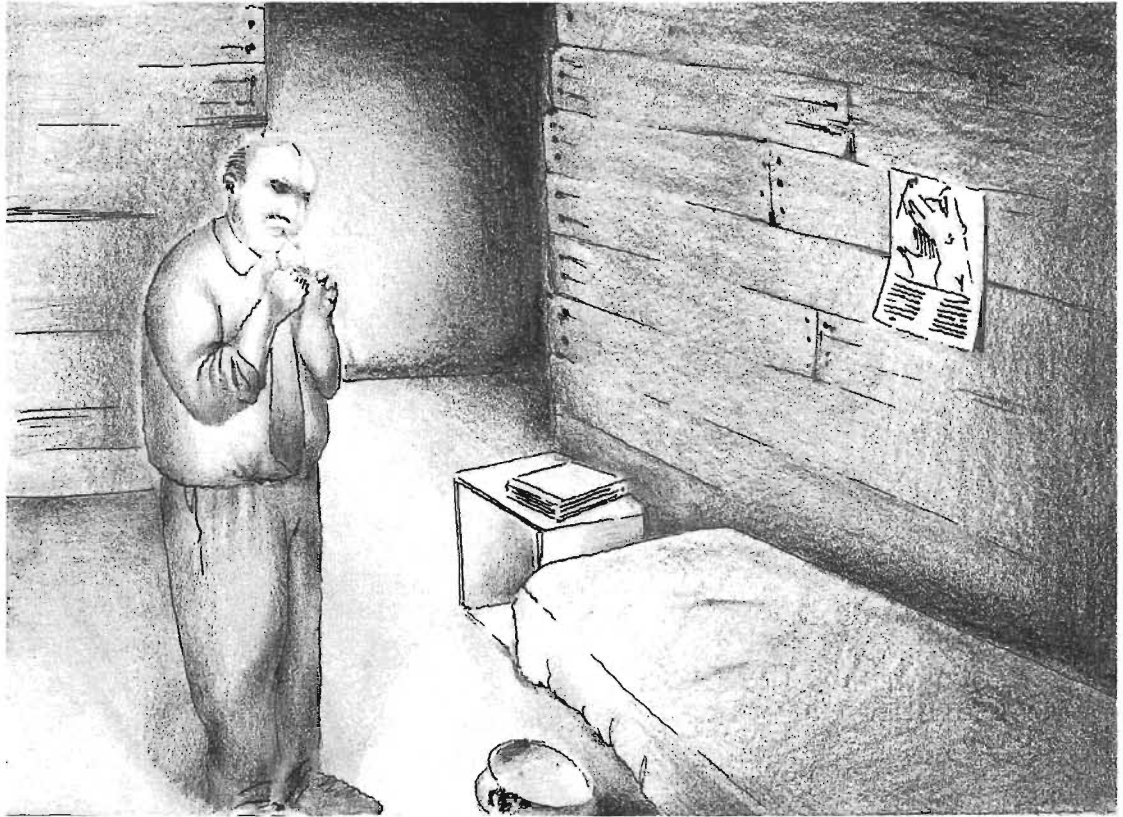


“ Acercamiento facial de Larsen, Ilustración Final”

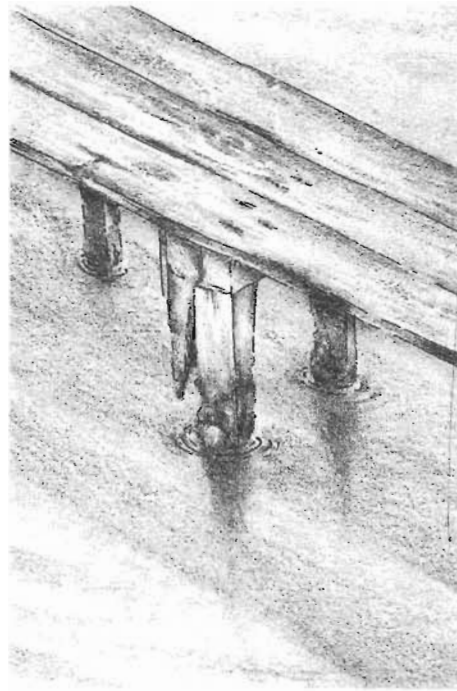
“ Escenas diversas en exterior
e interior en Ilustraciones Finales”



“ Embarcación en exterior Ilustración Final”



“Escena interior de Larsen en la habitación de Gálvez, en Ilustración Final”



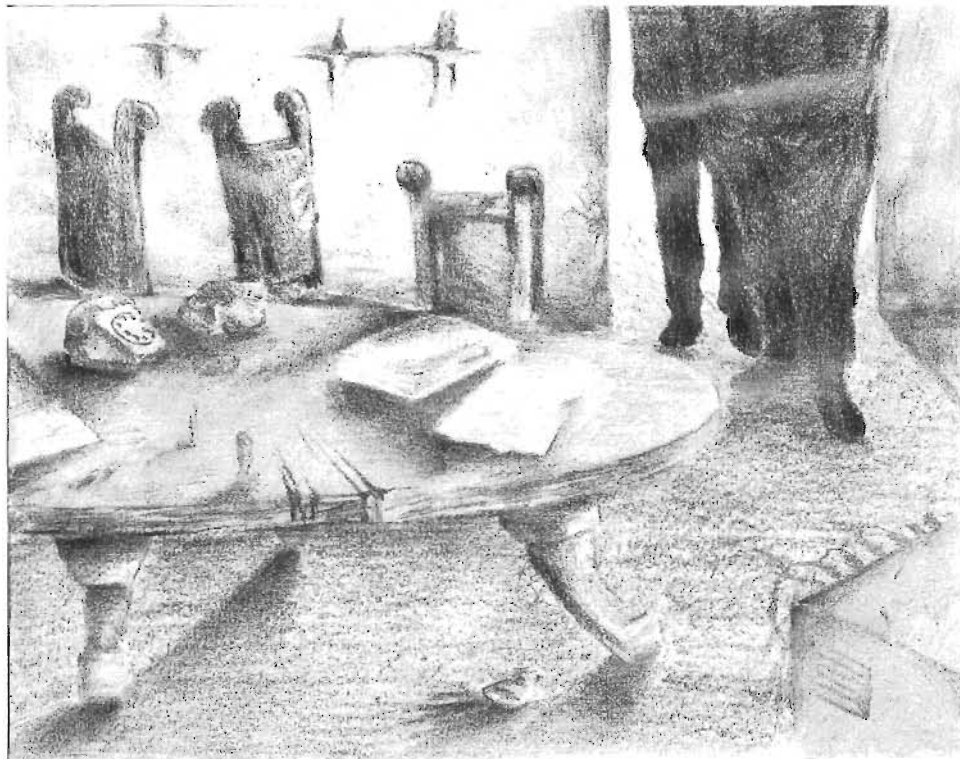
“ Exterior, escena de muelle derruido, en Ilustración Final”



“Escena interior con Larsen y el inspector Medina reconociendo
el cadáver de Kunz en la morgue, en Ilustración Final”



“ Kunz y Gálvez en interior de oficina del Astillero, en Ilustración Final”



“Escena interior con Larsen y Kunz entrando a la oficina
gerencial del astillero en Ilustración Final”

“Ilustraciones Finales de escenas ambientales en interiores,
en diferentes perspectivas de interpretación”



“Escena interior con Larsen y la mujer de Kunz , dentro de la casilla en Ilustración Final”

CONCLUSIONES

Es de esta manera que presento mi desarrollo de investigación, elaborado de manera conciente de los límites que me imponen los previos trabajos que sobre el tema ya se han agotado, como lo he mencionado con antelación, no ha sido la intención equipararme con tales obras ni pretender faltarles lo mínimo en cuanto a su importancia que como estudios poseen.

Las ilustraciones aquí mostradas reflejan de manera visual los estados de ánimo que la obra de Onetti me ha transmitido, pero más que eso, que he querido compartir dentro de la gama emotiva que este autor puede transmitir acerca de su derrotista forma de ver la vida en sí, sin aportar nada más a la escena cotidiana que por momentos podemos identificar como no tan lejana a nosotros, eso dependerá del punto de vista del lector y de la observación de las imágenes logradas.

Este esfuerzo ilustrativo (literalmente) es una muestra de lo que mi experiencia adquirida en la carrera y aplicada en mi campo profesional han impreso en mi persona, de manera tal que tanto con la utilización de las técnicas, como las resoluciones finales del trabajo, he procurado robustecer los valores líricos del autor en su obra, teniendo como punto final el agradecer la comprensión que de la observación misma del trabajo se haga, al tener en cuenta que la apreciación y disfrute o no de lo que se aprecie va siempre en relación directa con la experiencia subjetiva de observación y de visualización del logro presentado, sensible como toda obra humana a la perfectibilidad, a la mejoría en cualquiera de sus puntos, y que sirva tal vez como un aporte (he querido hacerlo significativo) a la lectura de un autor tan subvalorado como considero, en cuanto a su difusión, a Juan Carlos Onetti.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PARA LA INTRODUCCION

- (1) "La formación de la humanidad" volumen 1, Richard E. Leakey Editorial Orbis, Barcelona 160 pp. Cita Pág. 19
- (2) Op. Cit Pág. 19
- (3) "Diseño: arte y función", Salvat editores, Barcelona 1983, 65 pp. Cita, Pág. 8
- (4) "Guía completa de ilustración y diseño, Técnicas y materiales", Terence Dalley, Blume Editores, Madrid, 1981, 224 pp. Cita, Pág.104.

BIBLIOGRAFIA PARA EL CAPITULO UNO

- (1) "Discurso autoritario y comunicación alternativa" Daniel Prieto C. Premia editora, México 1991, 182 pp. Cita Pág. 19
- (2) "El diseño gráfico, desde sus orígenes hasta nuestros días" Enric Satue , Alianza Editorial, Madrid 1988, 500 pp. Cita Pág. 28
- (3) "Diseño: Arte y función" Salvat Editores, Barcelona 1983, 65 pp. Cita Pág. 10
- (4) "Guía completa de ilustración y diseño, técnicas y materiales" Terence Dalley Blume editores, Madrid 1981, 224 pp.
- (5) "Enciclopedia Historia del arte, volumen 1, arte prehistórico" Louis René Nougier cita Pág. 15
- (6) "Historia del Arte" J. M. Lozano Fuentes Compañía Ed. Continental México 1989 612 pp. Cita Págs. 51- 52
- (7) Op. Cit. Pág. 48
- (8) "Historia del arte" J.M. Lozano Cita Pág. 175
- (9) "El diseño gráfico..." E. Satue cita Págs. 11, 12
- (10) Op. Cit. Cita Pág. 15
- (11) "La philosophie au Moyen Age" Etienne Gilson, Payot, Paris 1952 (Versión castellana: el capítulo correspondiente a "La imagen del mundo en la edad media" ha sido publicado en el libro: Alan Deyermond, "Edad Media", No. 1 de la Historia y Crítica

de la literatura Española (dirigida por Francisco Rojo), Editorial crítica, Barcelona, 1979.) Op. Cit. Págs. 21, 22 y 29. “El diseño gráfico...” E. Satue cita Pág. 21

(12) “Guía completa de ilustración...” Terence Dalley

(13) Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.

(14) “Cómo encargar ilustraciones”, Martin Colyer, Gustavo Gili ediciones, Barcelona 1994 144 pp. Cita Pág. 8

(15) “Teoría del dibujo, su sociología y su estética” Acha, Juan Ediciones Conaculta, Fonca. México, 1999 150 pp. Cita Págs. 13,14

(16) Op. Cit. Pág. 48

(17) “El Diseño gráfico...” E. Satue cita Pág. 40

(18) Op. Cit. Pág. 51

(19) Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation

*Amanuense: en la antigüedad, escritores profesionales de manuscritos o códices, por extensión, calígrafos, léase pp.11.

** “Incunable” (del latín incunabula, ‘cuna’), en bibliografía el término se aplica a los libros que se imprimieron en Europa desde la aparición de la tipografía hasta el año 1501. El estudio de los incunables es una importante fuente de información para conocer la evolución y el desarrollo del arte de la imprenta; también porque existen algunos ejemplares de incalculable valor, como los correspondientes a las primeras ediciones de muchas obras clásicas, medievales y del renacimiento. En América, algunos bibliógrafos consideran ‘incunables americanos’ a los libros impresos desde la introducción de la imprenta en México en el año 1534 hasta el 1600 inclusive c. 1480-1530, el primer medio siglo después de la invención de la prensa, léase pp. 20.

BIBLIOGRAFÍA PARA EL CAPÍTULO DOS

(1) Artículo Ilustración, introducción Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.

(2) “Comunicación humana e imagen, funciones didácticas de dibujo humanístico” Medina, Luis Ernesto Trillas, México 1992 273 pp. Cita Pág. 35.

(3) “Técnicas Básicas de Dibujo”, Greg Albert y Rachel Wolf, Idea Books, Barcelona España, 121 pp. Cita Pág. 16

- (4) Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.
- (5) Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2002. © 1993-2001 Microsoft Corporation.
- (6) "Técnicas Básicas de Dibujo", Greg Albert y Rachel Wolf, Idea Books, Barcelona España, 121 pp. Cita, Págs. 2-3

BIBLIOGRAFIA PARA EL CAPÍTULO TRES

- (1) "Juan Carlos Onetti, premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1980, Dónoan Ed. Antrophos Madrid, ministerio de Cultura 1990, 144 pp., cita Págs. 133, 134.
- (2) J.C.Onetti, 1970, p.49.
- 3) Mario Benedetti, Literatura Uruguaya Siglo XX (Montevideo Alfa 1963, p.94, "Onetti, el ritual de la impostura", Verani, Hugo J. Venezuela, Monte Ávila Editores 1981 333 pp. Cita Pág. 175.
- 4) "Onetti, el ritual de la impostura" p. 72.
- (5) Roland Barthes, Ensayos Críticos (Barcelona, Seix-Barral, 1967, p. 194) op. cit. p. 182
- (6) op.cit. p. 240
- (7) Juan Carlos Onetti: Premio de Literatura en lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1980, Dónoan. Barcelona, Anthropos, 1990, 144pp. Cita p.22, 23.
- (8) Op. cit. p.25
- (9) "Onetti, obra e incalculado infortunio" Fernando Curiel México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1980, 252 pp. Cita p. 43, 44
- (10) Op.cit. p. 46.
- (11) Op.cit. 48.
- (12) Op. cit. p.140
- (13) Op. Cit. P. 141
- 14) Op.cit. p. 147

(15) Op. Cit p. 148

BIBLIOGRAFIA PARA LOS FRAGMENTOS SELECTOS DE “EL ASTILLERO”, DE JUAN CARLOS ONETTI (*)

(*)Todas las citas, han sido tomadas de “El Astillero”, de Juan Carlos Onetti. Biblioteca Básica Salvat, Navarra, España, 1971 167 pp.

** Brausen, Dios – Brausen; personaje recurrente en el ámbito novelístico de Onetti, supuesto fundador de la ciudad Santa María.

- (1), Pág. 19
- (2), Pág. 27
- (3), Pág. 35
- (4), Pág. 38
- (5), Pág. 50,51
- (6), Pág. 60
- (7), Pág. 65
- (8), Pág. 66
- (9), Pág. 95
- (10), Pág. 121,122
- (11), Pág. 132, 133
- (12), Pág.139, 140
- (13), Pág. 156

BIBLIOGRAFIA PARA EL CAPÍTULO CUATRO

- (1) “Figura y retrato en Acuarela”, G.Bell, John Ed. Leda, 1989, Barcelona, España 47 pp. Cita Pág. 5
- (2) Op. Cit. Pág. 6
- (3) Op. Cit. Pág. 18
- (4) “El dibujo a la Pluma”, Ed. Leda, 1984 Barcelona, España, Bay. 45 pp. Cita Página 5
- (5) Op. Cit. Pàg. 13
- (6) Op. Cit. Pàg. 25
- (7) Op. Cit. Pàg. 30

**ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA**

Sirva la presente para hacer patente el agradecimiento que de forma expresa y puntual quiero manifestar a todas las personas quienes con su apoyo y comprensión, consejos y apremios han logrado contribuir a la realización del presente trabajo de investigación y tesis.

Muchas Gracias.

Víctor Manuel De la Cruz Hernández

México, Distrito Federal.
Universidad Nacional Autónoma de México,
Esuela Nacional de Artes Plásticas.

mayo del año dos mil cuatro.