

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



“ESCATOLOGÍA DE LO SAGRADO”

**UNA INTERPRETACIÓN GRÁFICA DEL MIEDO A LA MUERTE
EN UN LIBRO DE ARTISTA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA

VÍCTOR HUGO RÍOS OLMOS

DIRECTOR DE TESIS: PROF. DANIEL MANZANO AGUILA

MÉXICO D.F. 2005



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA
POCHIMILCO D.F.**

m. 347275



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.

“ESCATOLOGIA DE LO SAGRADO”

UNA INTERPRETACIÓN GRÁFICA DEL MIEDO A LA MUERTE EN UN LIBRO DE ARTISTA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I <i>EL MIEDO A LA MUERTE</i>	7
1.1 EL ORIGEN DEL MIEDO.....	9
1.1.1 EL MIEDO PATOLÓGICO.....	12
1.1.2 EL MIEDO EN LA SOCIEDAD.....	21
1.2 LA MUERTE, EL MOTIVO DE TODAS LAS ANGUSTIAS.....	25
1.3 LOS ESTÍMULOS ECLESIASTICOS DEL MIEDO A LA MUERTE.....	33
CONCLUSIONES.....	43

CAPÍTULO II	<i>EL LIBRO ALTERNATIVO</i>	47
2.1	ANTECEDENTES	49
2.1.1	EL LIBRO EN LA HISTORIA	59
2.2	CARACTERÍSTICAS Y DEFINICIONES	77
2.2.1	EL LIBRO ALTERNATIVO EN EL EXTRANJERO	88
2.2.2	EL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO	92
	CONCLUSIONES	98
CAPÍTULO III	<i>DESARROLLO DE LA PROPUESTA</i>	101
3.1	DESARROLLO	103
3.1.1	LA FORMA Y EL CONTENIDO	109
3.2	BITÁCORA	118
3.2.1	LA LITOGRAFÍA	119
3.2.2	EL HUECOGRABADO	136
3.2.3	EL PIROGRABADO, LA POLICROMÍA Y EL DORADO	148
3.3	REALIZACIÓN	152
3.3.1	ELECCIÓN DE IMÁGENES Y BOCETOS	153
3.3.2	LA FIGURA Y EL FONDO	156
3.3.3	EL INSECTARIO	159

CONCLUSIONES GENERALES.....	164
BIBLIOGRAFÍA.....	167

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto es producto de un reto personal que desde hace ya mucho tiempo me había propuesto llevar a cabo. El empeño que durante toda mi formación como artista visual puse en el desarrollo de un lenguaje propio y un estilo personal, se caracterizó por ser muy variado, y por ende, la constante búsqueda y definición como artista no fueron nada fáciles. En el comienzo, la abstracción geométrica fue mi campo de acción, y paulatinamente se fue incorporando la figura humana y elementos formales tan variados como partes de máquinas, engranes, tornillos y mecanismos industriales que le daban un cierto carácter decadente y existencial a mi producción. La incursión en la litografía y el grabado, sin haber abandonado del todo la pintura, acompañaron el surgimiento de nuevas formas y modos de pensar, y por supuesto el abordar temas que aparentemente jamás había tocado.

Mi formación como maestro y la gran aportación de conocimientos por parte de mis profesores, impulsaron por naturaleza mi destreza técnica y otorgaron mayor profundidad a mis conceptos. Aunado a esto, mi disposición a un insistente análisis y reflexión sobre mi quehacer artístico me llevo a descubrir una constante temática en mi obra; poco evidente pero presente desde siempre sin que yo mismo lo descubriera durante mucho tiempo: *la muerte*. Temática que por razones obvias es poco agradable para el grueso de la sociedad, pero infinitamente abordada por muchos artistas y escritores durante toda la historia de la cultura, y en mi caso también afortunadamente, a partir del momento en que tomé la decisión de dedicarme a esto de las artes visuales y por lo tanto a pensar y ver el mundo con otros ojos, e interpretarlo a mi manera.

De este modo surgió en mí, la necesidad de elaborar un proyecto de exposición sobre dicho tema, e inicié una serie de litografías que poco a poco se fueron puliendo y transformando conforme reforzaba mis conceptos sobre ésta cuestión.

La propia producción de la obra, que en sus inicios estaba representada principalmente por el manejo de la figura humana y de algunos elementos simbólicos mortuorios como cráneos, cuernos y serpientes, exigió la incorporación de otras técnicas de estampación y al mismo tiempo un replanteamiento radical en cuanto a forma y contenido.

El tema era ahora más específico y dirigido, la figura principal de la obra era el insecto y el contexto en el cual estaba inmerso era totalmente místico y eclesiástico, la incorporación de fragmentos de un texto completo le dio un cierto aire bibliográfico a las imágenes, y poco a poco se fue reorganizando y codificando hasta cobrar un carácter más gráfico que lingüístico; pronto se fue formando de manera definitiva una serie de doce grabados en técnica mixta que junto a otra docena de litografías de mayor formato conformarían el proyecto de exposición.

Paralelamente al desarrollo de esta exhibición, surgió en mí el interés de participar en un seminario que desde hace diez años aproximadamente se viene realizando en la ENAP: *el seminario-taller del libro alternativo*, dirigido en su mayoría por profesores de gráfica con óptimos resultados e interesantes propuestas, que dignamente han sido exhibidas tanto en las galerías de la ENAP, como en diversos espacios fuera de la institución; siendo una de estas muestras mi primer contacto con estos proyectos alternativos, y de ahí, mi intención en ser participe de alguna de sus ediciones.

El tema de la muerte, entonces, comenzó a definirse y concretarse de tal forma que se transformó en *una interpretación gráfica del miedo a la muerte*, y junto a esto, la faz de los doce grabados terminaba por sugerir las páginas de un libro; fue así, como mi proyecto de exposición se fue vinculando cada vez más con el seminario-taller del libro alternativo. Sin embargo a la serie de grabados les faltaba algo para redondear los conceptos que se estaban manejando, y para ello era necesario un nuevo replanteamiento del proyecto; así que después de un profundo análisis y una

serie de bocetos, decidí que los grabados deberían sepultarse en un insectario que tendría la función de resguardar las ideas impregnadas en esos doce trozos de papel.

Es así como *escatología de lo sagrado* tomó forma y vida, y después de una serie de cambios y replanteamientos y formando hoy parte del décimo seminario del libro alternativo expone una interpretación gráfica sobre el miedo a la muerte, y una crítica a los sistemas eclesiásticos del cristianismo que no han hecho otra cosa que estimularlo y promoverlo.

Producto de esta reflexión, es la producción de un libro de artista realizado casi en su totalidad con procedimientos gráficos, que representa un insectario en forma de cruz que resguarda en su interior las doce páginas visuales de mi visión sobre el miedo a la muerte, y que ha sido registrada en esta tesis; que en el primer capítulo aborda el tema del miedo en términos generales; comenzando con su origen en el espíritu humano y las razones de su existencia, también se tratan sus aspectos patológicos y sus efectos en la sociedad. El miedo a la muerte y las influencias de la doctrina cristiana en el desarrollo de este sentimiento.

En cuanto al tema del libro alternativo, el segundo capítulo, reseña sus antecedentes históricos, desde el origen de la escritura, describiendo los primeros materiales de uso, soportes y estilos de la escritura, hasta llegar a la historia del libro tradicional; el surgimiento y su evolución desde los tiempos de Ptolomeo I a nuestros días; la aparición de la imprenta, y finalmente, las características y definiciones de lo que hoy llamamos libros alterativos; su procedencia y aparición a partir del movimiento futurista italiano, su desarrollo en el extranjero y sus manifestaciones en México desde hace aproximadamente treinta años; su producción actual, su vigencia y aportación al arte y la cultura.

El desarrollo y la descripción formal y conceptual de mi propuesta de libro alternativo, se especifican en el tercer y último capítulo de este trabajo.

Aquí se explican los procesos creativos de producción, la forma y el contenido del libro, la bitácora de realización, las técnicas y materiales usados, y al igual que en los capítulos anteriores, mis conclusiones sobre la elaboración y temática de este proyecto profesional de artes visuales.

CAPÍTULO I

EL MIEDO A LA MUERTE.

1.1 EL ORIGEN DEL MIEDO

El miedo es un sentimiento normal y común para todos los seres humanos, ha existido siempre desde el origen de la humanidad, y está en todos los lugares de este mundo.

La presencia del miedo es total en cuanto se refiere al tiempo y al espacio, puesto que aunque en cada época y lugar el miedo es distinto, o mejor dicho, los agentes externos que lo estimulan son diversos y cambiantes, el miedo siempre permanece ahí.

Pero, ¿cual es el sitio exacto y verdadero del origen de este sentimiento?

Es el espíritu humano; es desde aquí, donde surge y controla a casi todos nuestros actos y sentimientos.

El miedo no es exclusivo del ser humano, también existe en todos los animales y al igual que en las personas es sumamente necesario para sobrevivir, pues nos mantiene alertas ante los peligros que la vida misma nos presenta a manera de estímulos como el dolor y el sufrimiento.

En el hombre y la mujer, el temor o el miedo tiene una gran diferencia que en los demás seres que habitan este mundo; por lo general es mucho más profundo, gracias a que nosotros tenemos una enorme capacidad de representación e imaginación, y es debido precisamente a esto que el espíritu humano es el origen de todos sus temores, sobre todo los más infundados e irreales y por lo tanto los que más fácilmente se propagan a los demás individuos de su especie.

La imaginación le tiene horror al vacío y esto le lleva a inventar lo que no conoce. a riesgo de perderse en ello. Al fin de cuentas, allí donde el pensamiento racional y materialista, es decir objetivo, podría no ver más que un accidente biológico o natural, la imaginación engendra toda una fantasmagoría tan rica como falaciosa y siempre colmada de amenazas. 1

Estos temores surgen en los individuos al principio de su existencia y se aprenden y acrecentan conforme se desarrollan a lo largo de ella, al percatarse de la potencialidad de la pérdida de todo aquello que la persona desea o quiere, y que puede no ser recuperable. Esto provoca que el miedo cambie, se desarrolle o minimice pero sin que jamás se aleje en su totalidad, cambiando solamente en ocasiones la faz de lo que lo estimula.

La experiencia de sentir miedo esta determinada por diversos estímulos, estos pueden ser reales o imaginarios y tiene como consecuencia la tendencia general de huir o apartarse lejos de estos objetos provocadores de miedo; dando origen en raras ocasiones a la agresividad como medio de defensa ante la amenaza.

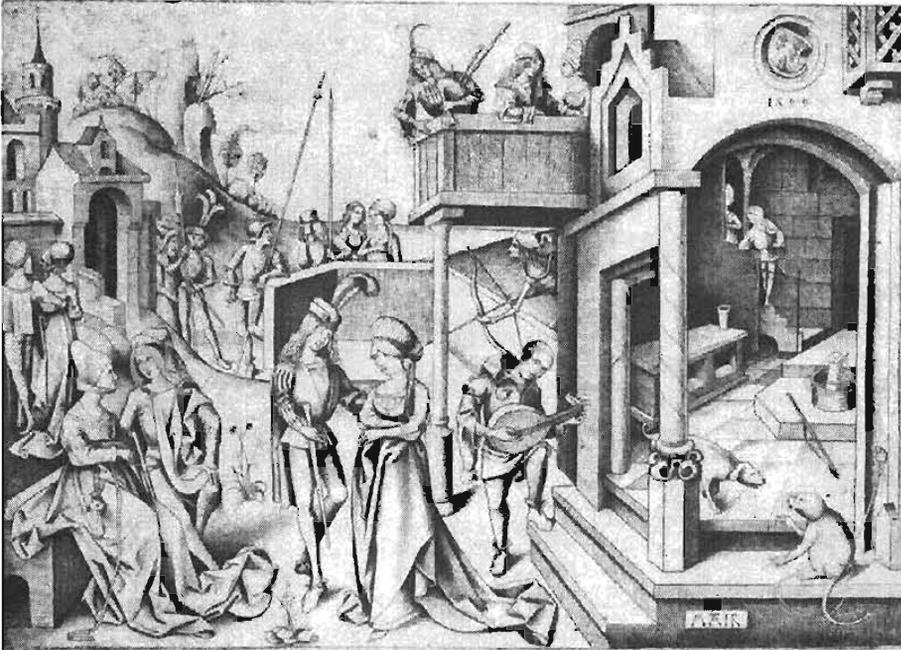
La conducta normal del individuo con miedo tiende a deteriorarse en casos en que éste suele ser intenso, alterando la percepción de lo real y disminuyendo la razón, la objetividad y el control de su propio comportamiento ante tal situación de temor, ya sea que tenga origen en su imaginación o en la realidad.

“Desde lo instintivo hasta lo espiritual, desde los reflejos a la acción, todo se deteriora bajo el influjo del miedo”.²

La persona que experimenta el miedo, experimenta por añadidura un acentuado descontrol de sus actos e ideas, y sus facultades de distinción de lo real y lo imaginado se ven afectadas por la imposibilidad de una sentencia lógica que pueda analizar con precisión los objetos que provocan su estado de miedo, provocando así la aparición de imágenes, cosas o ideas que nada tienen que ver con la realidad.

A esto hay que agregar que el miedo es algo que se aprende, y que estando latente o en potencia en el espíritu humano, puede llegar a niveles muy altos en una sociedad, manifestándose muchas veces de una forma muy sutil o velada, e inclusive puede llegar a aceptarse como algo real y establecido;

por ello comenzamos a nombrarlo de otro modo y a ocultar sus efectos y consecuencias en nuestra vida, engañándonos a nosotros mismos ante un fenómeno que en cierta medida también hemos inventado.



Mair Von Landshut
“La hora de la muerte”
Grabado en cobre.
1499.

El miedo ha trascendido la época de nuestros antepasados y ha venido a posarse en nuestro interior esperando la oportunidad de resurgir de nuestro ser en donde a estado aprisionado desde nuestra infancia, asechando nuestra mente por herencia de las emociones que a ellos mismos perturbaron en sus tiempos bajo estímulos distintos a los nuestros.

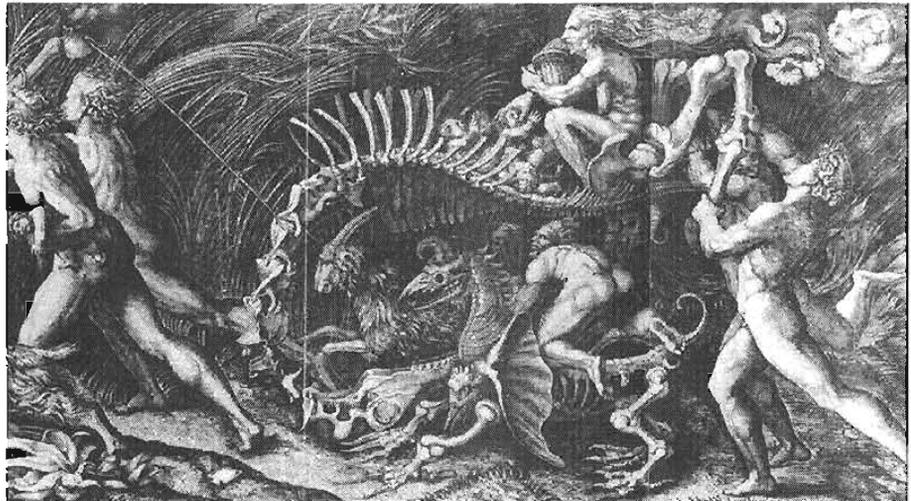
Algunos miedos son en gran parte, probablemente reminiscencias de emociones arquetípicas, sedimentadas en el fondo de los seres por encima de las generaciones, o terrores infantiles que sólo esperan la oportunidad de volver a manifestarse.³

1.1.1 EL MIEDO PATOLÓGICO.

Cuando un peligro o amenaza real crea una situación de temor en las personas, éste por lo regular se da de manera instantánea y en forma de sorpresa, y así como llega se marcha de nuestra mente sin influir en nuestro comportamiento más que un breve instante; se puede decir que hablamos de un miedo de ocasión, pero cuando el miedo surge de una situación en la que la persona lo experimenta paulatinamente y en un grado constante o con tendencias a crecer, partiendo de sus representaciones mentales y su imaginación, entonces tenemos frente a nosotros un miedo más complejo y con tendencias a lo patológico.

Cuando un individuo es aterrorizado no es capaz de un razonamiento o un juicio coherente, sus ideas carecen de lógica, y todo su estado mental cae en un desorden estimulado por el peligro, todo esto puede llevarlo a ver cosas que no son o a asociar objetos o situaciones de una forma meramente instintiva, haciendo caso omiso del análisis y de la lógica.⁴

Marcantonio Raimondi
"El desfile de las brujas"
Grabado en cobre, 1751.



La percepción en los primeros años de vida es la primera ventana que el espíritu humano posee para que el miedo se asome desde el interior de la persona e inicien los temores a la oscuridad de la noche y a lo que en ella existe, y que nos amenaza al quedarnos solos a su disposición, originando en nuestra mente toda clase de seres y cosas que según nuestra imaginación nos pueden hacer daño, nos pueden robar o llevar, e incluso nos pueden hasta matar.

Edvard Munch

"El Grito" 1895.

Litografía.



Todos estos seres maléficos que habitan en la profundidad de la noche, son producto de nuestras representaciones mentales que tienen principio en las supersticiones estereotipadas que nosotros mismos nos creamos o adquirimos a través de nuestros seres queridos más cercanos, de nuestra familia en general y del resto de la comunidad en la que nos desenvolvemos.

Los temores que surgen de estas representaciones mentales se acentúan con nuestro carácter y sensibilidad.

Los temores a los seres de la oscuridad son totalmente infundados y erróneos puesto que los objetos de nuestro miedo solo habitan en nuestra imaginación, no pertenecen a una realidad natural o ambiental. En cambio bajo un contexto desprotegido de seres animales o condiciones climáticas adversas, nuestra seguridad en verdad se podría ver afectada si no tuviésemos las precauciones que el miedo a una situación real nos propondría, aún en situaciones colectivas frente a los peligros verdaderos que la naturaleza nos impone en la oscuridad.

En los tiempos remotos, los mitos y las supersticiones de los pueblos que han precedido a nuestra sociedad han contribuido a considerar la noche como un portal entreabierto hacia la muerte y han dado origen al terror, describiéndola con imágenes de espíritus infernales que la habitan, siendo ellos quienes nos maldicen y atormentan nuestras almas.

Los espíritus son solamente la representación alegórica y personalizada del bien y del mal en figuras concretas de espíritus buenos y malos; representan la eterna lucha del mundo y del hombre entre el bien y el mal, personificada de una manera simbólica, religiosa y literaria. Es la forma imaginativa que el hombre da al mundo invisible del cielo y el infierno, que no comprende y que lo rebasa. 5

Además de la oscuridad de la noche el cielo en sí y sus fenómenos es uno más de los lugares en donde el miedo se desenvuelve, todos los arcanos que éste encierra por ser el sitio en donde habitan las divinidades y sus dioses, provocaba en la mente de las personas, horribles temores y supersticiones celestes; cuando en este ocurrían toda clase de manifestaciones astrales a las que se consideraba como presagios de futuros desastres dirigidos al mundo por los dioses encolerizados.

Los eclipses, cometas, lluvias de estrellas y demás fenómenos del firmamento que hoy en día conocemos más de cerca con la ayuda de la ciencia, eran contemplados con miedo y expectación por la falta de conocimientos científicos y el uso de la razón lógica, se recurría a interpretaciones mágicas y supersticiones, y se encontraba así en las profundidades de lo celeste uno más de los diversos rostros del miedo.

Los hombres de la iglesia de antaño no dejaban de interpretar los fenómenos celestes como una manifestación de cólera divina. Sus juicios finales recibían de este modo socorros – providenciales, y las amenazas de aniquilación y de castigo eran un formidable respaldo; de tal manera estos predicadores establecían en su beneficio un poder sobre las almas profundamente trastornadas, y que ellos ejercían mediante el terror y que es legítimo ver como una verdadera pedagogía del miedo.⁶

El miedo que nosotros reconocemos como normal y corriente tiene como razón de su existencia a muchos y diversos objetos o estímulos que lo generan, y a situaciones de miedo que surgen en la mente debido a nuestras fantasías, pero existe el miedo a un acontecimiento que es inevitable y al que en realidad se deben todos nuestros temores: *la muerte*. Es el miedo a la muerte el único y verdadero miedo que habita en nuestro ser y es a quien todos los demás miedos, supersticiones, opresiones y prohibiciones sociales y eclesiásticas que padecemos, alimentan a diario en nuestras vidas.

“El miedo a algo desconocido pero que jamás se conocerá, hace del miedo a la muerte un sentimiento muy particular, más profundo y epidémico”.⁷

El miedo a la muerte tal vez es en esencia un miedo visual y perceptivo en su inicio, el aspecto que tiene la muerte en los demás es por naturaleza espantable, la inmovilidad del cuerpo, la rigidez, la frialdad y la descomposición hacen del hombre muerto algo totalmente indeseable, lo que nos invita a una constante evasión de este final inexorable para cada uno de los que estamos vivos.

Una vez que el hombre ha presenciado la muerte en el cuerpo del otro es cuando hace conciencia de su propia muerte y el horror visual que fue en un inicio se transforma en una expectación terrorífica de su propia muerte y que se caracteriza por no saber cuando y como sucederá el fatal desenlace.

El miedo a la muerte es un miedo que casi siempre esta empapado de sacralidad, pues aunque los objetos que lo estimulan pertenecen a nuestra realidad palpable, por lo regular se le atribuye a los dioses o demonios la fatalidad de la muerte.

*“Se puede decir sin exagerar que para muchos el universo del miedo huele a azufre”.*⁸

El miedo a la muerte es a fin de cuentas la conjunción de todos y el único miedo en realidad; tanto los miedos que son estimulados por agentes reales como los inventados por nuestra propia imaginación tienen a la muerte como el objeto de donde proviene su existencia.

La imaginación viene a ser la principal generadora de los temores a lo desconocido, dejando de lado la racionalidad y el análisis de lo que podríamos llamar un hecho natural y biológico del ciclo vital de un ser humano para dar entrada a toda una serie de energías o seres de ultratumba que amenazan nuestra permanencia en este mundo. El demonio como principal enemigo de nuestra existencia toma un papel importante en el desarrollo de estos miedos que se generan en la mente de los individuos y que han sido alimentados durante siglos por las doctrinas religiosas que en nuestra sociedad occidental se profesan, intercambiando miedo por poder.

“Lo divino es para el alma objeto de terror bajo la forma de lo demoníaco, pero al mismo tiempo encanta y atrae”.⁹

De esta forma todas estas entidades fantasmagóricas que el cerebro humano crea a partir de sus temores son las que hacen del más allá de la muerte el sitio preferido por el temor.

A pesar de todas las teorías y descripciones que puedan existir sobre el más allá, la única verdad es que la muerte es algo totalmente desconocido para los que aún estamos vivos, todas las formas adoptadas por el miedo, como los fantasmas, los demonios, las brujas y los muertos vivientes a quien tanto tememos, son en realidad el reflejo de nuestros remordimientos y sentimientos de culpabilidad.

Los ritos, las misas, las devociones, adulaciones post-mortem y el duelo en general, son en la mayoría de las ocasiones manifestaciones de paz para con el muerto, impulsadas por un profundo temor interno y tienen como fin escabullirnos de la venganza de la muerte.

La muerte misma adopta su propia forma en nuestros pensamientos, cuando nuestra experiencia ha sido testigo de un fallecimiento, entonces tendemos a personalizarla o a representarla con una serie de símbolos, como la calavera, la mujer de negro, la paloma nocturna, e inclusive con la misma imagen del diablo, que a través del tiempo se nos ha presentado como el ser rojo de cola, cuernos y pesuñas que siempre se encuentra alrededor de nosotros asechando nuestras vidas de una forma invisible.

Es en los umbrales de la muerte donde el ser humano fusiona los elementos que constituyen el bien y el mal dando origen a ángeles y demonios que su religión le impone aprovechándose de sus temores y sentimientos de culpa.



Alberto Durero
*"San Miguel luchando
Contra el dragón", 1498.*
Xilografía.

Según el cristianismo los ángeles y demonios son seres espirituales que sostienen una lucha interminable por dirigir nuestros actos y sentimientos, estos seres que por su naturaleza divina son más perfectos y poderosos que los seres humanos, tienen la capacidad de influir en nosotros y casi siempre toman la función de testigos de nuestras acciones, las cuales serán tomadas en cuenta para que al morir determinen nuestro destino hacia el cielo o el infierno.

Es en el seno de esta dualidad donde radica en gran parte el miedo a la muerte, el temor al castigo de Dios por nuestras culpas y pecados hace que la muerte sea el primer paso hacia el infierno y al castigo eterno, aquí todas las conjuraciones y sortilegios que el ser humano realiza para librarse el mayor tiempo posible de este final divino tienen su por qué.

Entonces la idea y práctica del bien o del mal en la humanidad está en gran medida condicionada por la superstición de un juicio en el más allá y no por una convicción real de sus actos y consecuencias que estos puedan tener.

El ser humano que tiene miedo a la muerte, en realidad tiene miedo a lo desconocido; esto es, que el objeto de sus temores no es identificable, y al no serlo se transforma en un sentimiento de angustia.

El miedo que siente una persona por lo regular siempre tiene un nombre; siempre tiene una identidad; siempre es a algo bien concreto y conocido a lo que se teme, pero cuando el miedo no tiene una cara bien definida, podemos decir que la normalidad del temor toma los tintes patológicos de la angustia.

*“La angustia nace de la perspectiva y de la expectativa del peligro, incluso y sobre todo si es desconocido, mientras que el miedo supone la presencia y el conocimiento del peligro”.*¹⁰

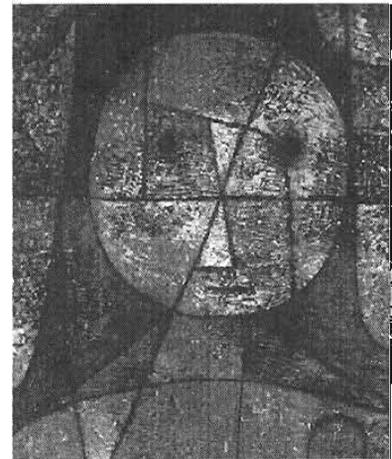
Si bien es verdad que dentro de las situaciones de miedo que podríamos llamar normales, el temor a morir puede aparecer por un instante y desaparecer al momento que el peligro se desvanece, también se puede afirmar que el estado de angustia por la muerte es en cierto grado permanente, que quizá puede estar casi todo el tiempo dormida en nuestro interior, pero siempre latente a cualquier estímulo que pueda perturbar nuestra débil tranquilidad.

La experiencia de sentirse angustiado es opresora; la persona que siente angustia no es libre y se encuentra siempre sometida a sus designios, los objetos de amenaza son totalmente internos, marcan definitivamente la personalidad y condicionan nuestra visión objetiva del mundo.

El miedo a la muerte es una más de las patologías que todos padecemos, aunque ésta en particular sea la que menos notamos y la que menos mencionamos para “no invocarla”, pero nuestros patrones de conducta siempre están sujetos a las amenazas aparentemente triviales que la vida conlleva, y que podrían en un caso extremo según nosotros mismos, llevarnos a morir.

El estado de angustia puede llegar a ser tan sutil que podemos acostumbrarnos a vivir con él, sin darnos cuenta de las modificaciones que en nuestro ser ha ocasionado.

Paul Klee
“Estigmatizado”
Óleo / tela, 1925.



“El miedo es la angustia des-angustiada por el descubrimiento de una causa”.¹¹

Prácticamente todos los movimientos y acciones del ser angustiado tienen como tendencia aliviar o eliminar este sentimiento, a pesar de que en lo superficial no lo parezca, las obsesiones y aprensiones de un individuo con un arraigado miedo a morir, son constantes y se disfrazan bajo otros nombres dentro de nuestras costumbres cotidianas, llegando a afectar las de los demás. El rostro de la angustia que es desconocido como estímulo del miedo, adopta su forma en las gesticulaciones de las personas que la padecen.

1.1.2 EL MIEDO EN LA SOCIEDAD

La sociedad es el núcleo propagador de ideas por excelencia, a todas ellas las encontramos bajo nombres distintos como: hechos, fenómenos, sensaciones, expresiones, comunicaciones, bendiciones, maldiciones, deseos y temores etc. Adquieren relevancia o son olvidadas dependiendo del grado de significación que alcancen en la mente de los individuos que conforman dicha sociedad.

La vida de las personas de este cuerpo social en el plano individual está regida siempre por estos acontecimientos psíquicos que a veces son magnificados, deformados o imaginados, y están cargados de sentimientos y afecciones que adquieren y cumplen una función social sumamente trascendente: valoran la existencia humana.

El ser humano por naturaleza tiende a asignar valores, tanto a los objetos tangibles como a los ideales, esto da origen a distintas corrientes ideológicas y creencias religiosas dentro de las distintas comunidades que conforman una sociedad otorgándole un sentido.

El miedo desde un punto de vista social no se escapa de estas corrientes ideológicas al poseer su cualidad de omnipresencia en todos los tiempos y civilizaciones.

El instinto de inseguridad (entendido en un sentido amplio) es uno de los instintos fundamentales del hombre, es, junto con la tendencia a dominar, al orden y a la nostalgia, uno de los primeros instintos aparecidos en el género humano.¹²

Casi todas las actividades intelectuales y prácticas del ser humano en la sociedad, incluido el miedo tienen una función que comúnmente está regida por una noción de sacralidad.

El acceso a una concepción religiosa del mundo lleva a los hombres a ubicar a éste en dos dominios: Uno quedó circunscrito al uso común, prácticamente sin restricciones; El otro se reglamentó, se cargó de signos tabúes y prohibiciones, cuya trasgresión equivalía a una amenaza para el equilibrio del mundo. Esta distinción conduce a una división del tiempo, del espacio, de los objetos y de los hombres, algunos de los cuales fueron consagrados y por lo tanto sobre valorados, sobrecargados de sentido y otros abandonados a su vulgaridad. Resultó de todo ello un conjunto de prescripciones que alcanzaron poderosa gravitación en la existencia de los individuos. Cada uno de estos universos opuestos pero a la vez complementarios vino a generar una categoría específica de terrores.

El hombre alcanza el conocimiento de lo sagrado porque éste se le manifiesta, se le muestra como algo completamente diferente de lo profano, precisamente lo sagrado se revela en esta manifestación de algo "otro", de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, y que sin embargo proviene de él.¹³

Lo sagrado y lo profano al final de cuentas no se escapan del miedo; como se dijo anteriormente; el miedo es epidemiológico, y que mejor lugar para él, que la irracionalidad de una sociedad, sobretodo cuando ésta se divide por sus diversos valores; la conmoción que el ser humano experimenta al sentir que hay algo más poderoso y grande que él, y que por lo tanto lo puede dañar, convirtiéndolo en un ser totalmente desprotegido y vulnerable.

El cristianismo atribuía el sufrimiento, el pecado y la muerte en este mundo al pecado original (Génesis 3, 16-19). Aun en nuestros días, hay pensadores que consideran que la historia de nuestra civilización está moldeada por la constante presencia del mal en la naturaleza humana.¹⁴

La irresponsabilidad de los actos del hombre, la ignorancia y su maldad innata crearon a Satanás y a la vez a todos sus males.



Edvard Munch

"Angustia"

Óleo / tela, 1875

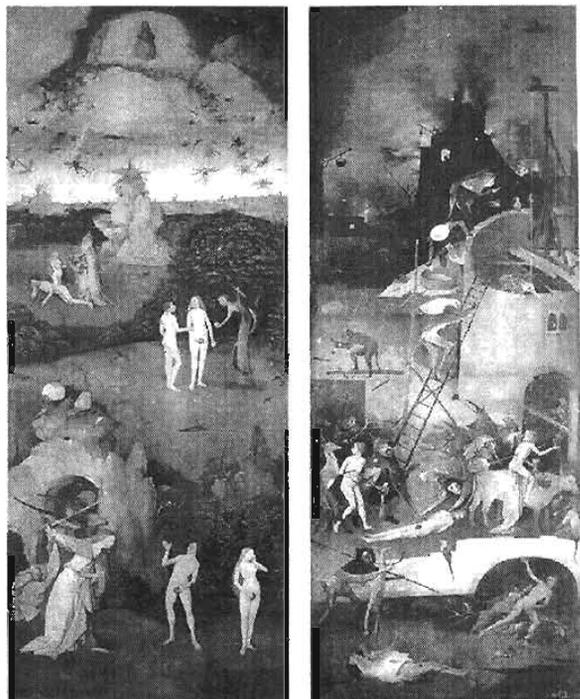
De este modo las represalias celestes están latentes por todos lados tras los enemigos de la iglesia, la sociedad del miedo reprende a todo aquello que tiene supuestos matices “diabólicos.”

El miedo se esconde tras el trono de la divinidad, y así como huele a mirra, también huele a azufre. El temor de la cólera divina hace de lo supuestamente profano el merecedor del peor de los castigos.

El bien y el mal dependen del ser humano, son el riesgo de su libertad y el contenido de su opción, es la libertad del hombre la que mantiene el mal en el mundo, todo a partir de los intereses de una pertenencia social, de una ideología dominante, de unas costumbres establecidas, de un poder administrativo o de una religión organizada, el miedo hacia los dioses que el hombre padece tiene como consecuencia el miedo a morir, los castigos divinos tienen sus primeras manifestaciones en esta vida, y dependiendo de nuestra disposición de hacer el bien o el mal se nos castigará o se nos recompensará, pero el verdadero castigo se encuentra en el más allá, en el lugar de Dios; de aquí el miedo a morir, de aquí la recurrencia del hombre a las conjuraciones y exorcismos, de aquí todas las supersticiones sociales y todas las formas de contrarrestar los maleficios que la agobian.

La sociedad crea sus propios miedos y por ende la forma de conjurarlos, pero el miedo a la muerte, al ser inevitable es vicioso, es decadente y contradictorio, el miedo a la muerte asesina y extingue creyendo perpetuar.

El miedo a la muerte en la sociedad condiciona las concepciones que está tiene del bien y del mal y por lo tanto aniquila las bondades por convicción intercambiándolas por temor al castigo y anhelos de recompensa divina.



Hieronymus Bosch

(El Bosco)

“El cielo y el infierno”

Óleo / tabla, h. 1510

1.2 LA MUERTE, EL MOTIVO DE TODAS LAS ANGUSTIAS.

La muerte es el único acontecimiento seguro e inexorable que todos tendremos que experimentar en algún momento y de una determinada forma, aunque la información de cuando y donde, sea desconocida para nosotros hasta el momento de morir.

La muerte al igual que el miedo es omnipresente, nos la topamos en todo momento y en todo lugar, a pesar de que la tendencia general del hombre es alejarse de ella lo más posible; no solo físicamente, sino de todas las formas, sobre todo la mental.

La historia de la humanidad siempre nos ha hablado de la muerte, ésta es quizá su principal protagonista y por ello se le puede determinar como un hecho socio- cultural.

La imaginación y la fantasía siempre están en estrecha unión con lo mortal, los rituales, las ceremonias, las representaciones e imágenes mortuorias creadas por las personas son actitudes y comportamientos que la sociedad desarrolla a un nivel de conciencia tanto colectivo como individual.

La relación más común del ser humano con la muerte es al presenciar la muerte del otro, esto le causa una extraña sensación de seguridad y supervivencia que raya en lo enfermizo; él saberse testigo de la muerte de otro sin que esto le produzca placer alguno, provoca a un nivel inconsciente el alivio de no ser uno el que murió. *Cuando la conciencia se ha desapegado de la vida, la revelación de la muerte es tan intensa que destruye toda ingenuidad, todo arrebató de alegría y toda voluptuosidad natural. Hay una perversión, una degradación inigualada en la conciencia de la muerte. La cándida poesía de la vida y sus encantos parecen entonces vacíos de todo contenido, al igual que las tesis finalistas y las ilusiones teológicas.*¹⁵

El fallecimiento en las otras personas es lo que nos hace ver a la muerte de una forma clara y general, como un fenómeno más de nuestra existencia, y solamente cuando el difunto es una persona cercana, un familiar, un amigo o un ser querido es cuando en un plano conciente la subjetivamos.

La muerte de un ser querido causa dolor, el saber que no volveremos a verlo físicamente despierta en nosotros distintas emociones, entre ellas; la nostalgia, la desesperación, los remordimientos, la angustia y el miedo a nuestra propia muerte.

El presenciar la muerte del otro o el enterarse de su fallecimiento y como ha sido acontecido, es lo que puede desatar en nosotros a un nivel patológico el miedo a morir, y éste se agudiza o se desvanece aunque nunca por completo.

La relación con la muerte depende de nuestro carácter y sensibilidad, creencias e ideologías, de nuestra cultura y de hasta nuestro tiempo y nuestro entorno.

La historia de vida de cada una de las personas en una sociedad hace de la muerte un arcano de mil matices que al final engloba un mismo sentimiento.

Según L-V. Thomas, el miedo a la muerte se puede definir en dos partes: 1) El miedo al mal morir, o dejar una labor sin terminar, 2) A la obsesión del dolor a un nivel físico y el temor de una agonía prolongada que tenga graves consecuencias psicológicas, que nos empuje a pensar en cuestiones angustiantes que nunca pasan de ser conjeturas sobre los procesos de la muerte.

El ser humano nunca está preparado para morir, (para bien morir, como dicta el cristianismo), "Lo que teme el cristiano es antes que nada una muerte súbita, que pueda sorprenderlo en estado de pecado mortal y hacer posible su arrepentimiento. Por ello la invocación figura en lugar preferencial en la letanía de los santos".¹⁶

El miedo a la muerte a un nivel patológico es siempre permanente y agudo, y aún dentro de sus niveles de normalidad el ser humano mantiene una constante lucha para contrarrestarlo, y el método más usual es la fe.

A este respecto las creencias religiosas adquieren sin quererlo una doble función: son consuelo y esperanza, y a la vez propagadoras del miedo a la muerte a través del temor a Dios, al juicio final y al Apocalipsis.

La negación de la muerte es otra forma de contener el miedo, el no aceptar la desaparición de una persona es negar este hecho inevitable; el divagar con invocaciones espirituales para atraer a los muertos, conlleva a la no resignación de la eterna despedida, e implica un acto de egoísmo y desesperación que fractura nuestra verdadera fe; es una desviación de energía que termina por instalar en términos metafóricos la muerte en la vida.

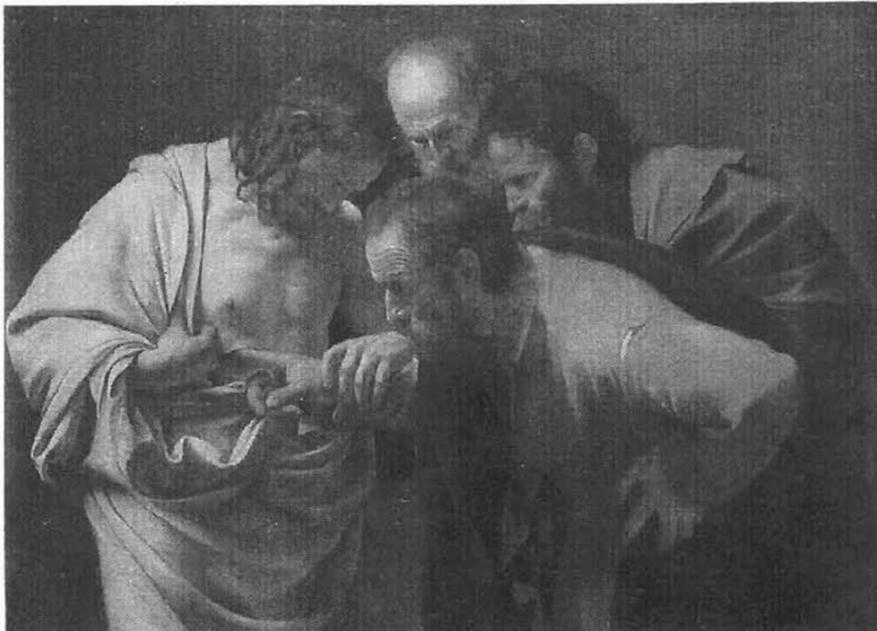
La muerte como partida y desaparición aún no es, y tal vez nunca sea aceptada, la muerte es para el creyente una transición de su alma y un viaje a los territorios de Dios y sin embargo le teme, a pesar de su concepción particular del morir como un estado del ser en otra parte y bajo la protección divina de su dios.

Desde los tiempos de los hombres de las cavernas, que mantenían "vivos" a sus muertos tiñéndoles los huesos de rojo, el dolor causado por esta visión de la muerte mueve a la mente a generar modelos e ideas que mitigan de alguna forma la angustia que genera la idea de morir.¹⁷

El supuesto amor a la vida es lo que nos provoca el rechazo a la muerte, la no-aceptación de ésta tiene origen en el miedo a sufrir, pero entonces de este modo contraponemos el sufrimiento a la vida, cuando se supone que lo que no es vida es muerte.

El sufrimiento es una sensación que experimentamos mientras estamos vivos, el sufrimiento se siente, es decir entra en nosotros a través de nuestros sentidos, teniendo como vehículo el dolor físico o mental, pero para que el ser humano sienta o piense, necesita estar vivo, el sufrimiento es parte de la vida, no de la muerte, el sufrimiento no se puede contraponer a la vida a partir del miedo a la muerte puesto que es contradictorio.

El rechazo a la muerte es una actitud efímera en cierto sentido, pues ante la presencia del fallecido el individuo tiende a la estupefacción, por la sorpresa del acontecimiento, para luego dar entrada a la negación del hecho por la incredulidad hasta que termina por aceptarse.



Caravaggio.

"La incredulidad de Santo Tomas"

Óleo / tela 1602- 1603.

La negación de la muerte obedece más al miedo que provoca la conciencia de lo inevitable y lo irreversible de este acontecimiento, que al aspecto físico y real de la muerte.

No es en si la muerte lo que aterra al ser humano, sino el morir, no es el estado inmóvil de la muerte lo que nos hace temerle, sino el medio por el cual llegamos a dicho estado de inmovilidad, pero ¿no es el morir un fenómeno de la vida? La agonía sucede al igual que el dolor mientras se permanece vivo, es el instante siguiente a lo que nosotros llamamos muerte, a lo que ya no es vida, a lo que ya no conocemos, de lo que solo se pueden hacer conjeturas y suposiciones.

Es en realidad el dolor y la forma de morir, es el sufrimiento y lo inoportuno de la muerte, lo que en verdad nos agobia; es la causa y no el efecto lo que nos produce el miedo a la muerte.

Muchas de las formas de morir han sido tan estereotipadas y temidas durante tanto tiempo que podríamos decir que son las principales protagonistas en el reparto del miedo a la muerte: el morir ahogado, quemado, torturado, electrocutado o en un accidente fatal, es a lo que más se teme, pero el motivo real es el tiempo y duración de la agonía de estos modos de morir y la intensidad del dolor que provocan lo que los hace tan temidos, aunque se ignore por nuestra parte el verdadero límite de nuestra sensibilidad a estos procesos.

La forma de morir de las personas tiene a menudo una estrecha relación con las supersticiones de la gente y su tendencia de asignar valores a todo lo que le rodea. La muerte no se escapa a ésta costumbre, pues para el común de la gente existe la buena y mala muerte. Estas dos concepciones que se tienen del fin de la existencia, naturalmente están ligadas a la concepción general de la sociedad sobre el bien y el mal.

La buena muerte ha de ser aquella que sucede a través de un proceso natural y pacífico, es decir, cuando la muerte es provocada por una enfermedad que podría considerarse como común y

corriente: el paro cardiaco, el infarto cerebral, las enfermedades de la vejez, y todas aquellas que de algún modo forman parte de las estadísticas más comunes de mortandad en el mundo.

A éstas se pueden sumar también las muertes por accidentes caseros, que son tan comunes entre los ancianos que ya no tienen un control total sobre su cuerpo y sus movimientos, los padecimientos provocados por la deficiente alimentación y las afecciones que producen ciertos vicios como el alcohol y el tabaco, pero que sin embargo no matan de una forma fulminante, sino a través del tiempo hasta que se llega a un alto grado de enfermedad.

Todas estas muertes por estar consideradas dentro del rango de lo normal son de alguna manera aceptadas y no mitificadas casi en su totalidad, aunque la muerte de un individuo también es susceptible de juicios por parte de la sociedad en base al comportamiento que en vida a tenido, surgiendo de aquí muchas veces el valor asignado de buena o mala muerte.

Pero ¿qué sucede con las muertes de los individuos con enfermedades poco aceptadas por las sociedades, como el SIDA, y demás afecciones, con las muertes por asesinatos, con los suicidios y las muertes trágicas por accidentes fatales? A todas éstas en su mayoría se les juzga como mala muerte, ya sea por su origen o por el sufrimiento que conllevan.

El ser humano le tiene miedo a la forma como morirá, piensa que la buena muerte, la que se da en paz y dentro de los parámetros de normalidad que el mismo a creado sucede solo de algún modo a los buenos individuos, a los seguidores del bien y a quienes se encuentran más lejos del pecado, la mala muerte es el castigo para los malvados y pecadores que se han hecho merecedores de un pasaporte al más allá cargado de sufrimiento.

El bien o el mal morir no está referido solamente en si a la forma como se fallece, sino a la no-aceptación de la muerte como un hecho simplemente biológico, está cargado de significaciones originadas en los prejuicios de la gente, en las supersticiones y afecciones sociales.

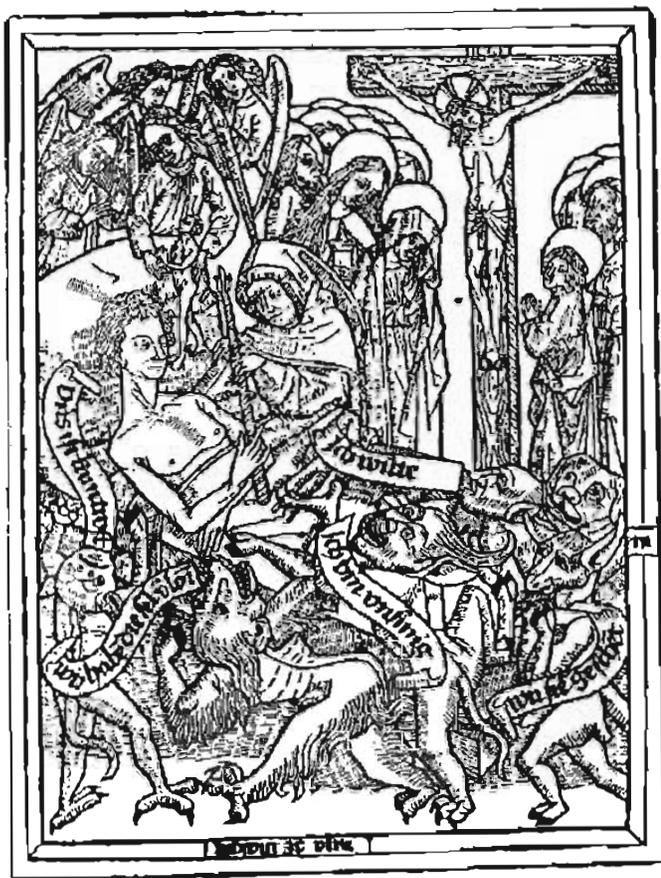
Según esto, el morir es bueno o malo dependiendo de la previa relación del individuo con su gente, depende de sus actos y visiones de vida, es decir, su vida está sujeta a terminar sobre la base de un castigo divino o un acontecimiento natural y tal vez fortuito.

Maestro alto alemán

*"El hombre bueno en
su lecho de muerte"*

Xilografía

1476.



El temor a la muerte existe en la mente del hombre gracias a la incertidumbre que provocan en él todas estas sentencias, prejuicios y restricciones sociales y religiosas.

La mala muerte puede sucederle a la persona por un castigo divino, o por la maldad del demonio, la mala muerte le sucede a nuestros enemigos y a los no creyentes, la mala muerte está reservada solo para el pecador, pero según el cristianismo ¿quién está libre de pecado? ¿Es entonces la mala muerte, en realidad la muerte en general, nos sucederá a todos, y de aquí nuestros temores? No será que en realidad el peso de nuestros pecados nos hace pensar en la muerte como el castigo inevitable de Dios, pero ¿es el morir en sí nuestro castigo, o éste viene después de perder la vida una vez instalados en el más allá?

En realidad todo esto nos habla del dolor y del sufrimiento, nos habla de acontecimientos de la vida misma, de supuestos castigos celestiales que se nos aplican aquí en vida y no en el más allá.

En realidad estamos frente a un ordenamiento natural de la vida. Cada acto de nuestras vidas tiene una causa y por lo tanto una consecuencia, al nivel que sea, cada una de nuestras actitudes, costumbres, decisiones, omisiones y elecciones tienen una consecuencia y por ende una función en este mundo; el ordenamiento y equilibrio de nuestra existencia.

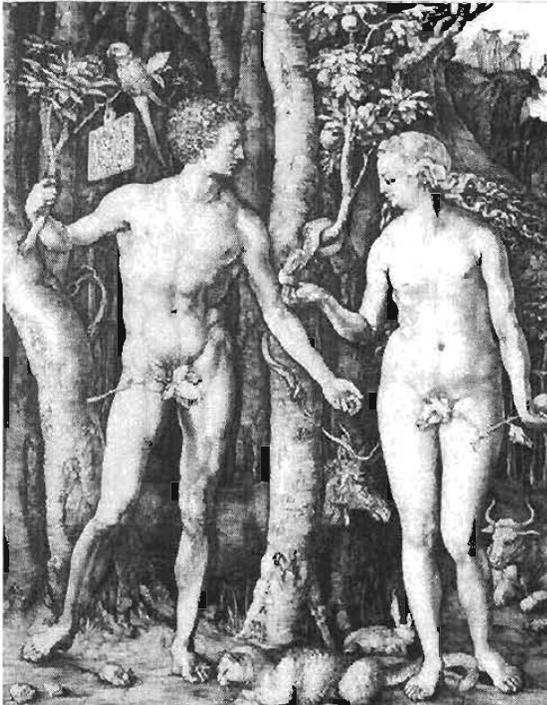
Por supuesto que esta opinión es desde un punto de vista un tanto espiritual y religioso, pero ¿no es la muerte religiosa en sí? ¿No es de fe y religión de lo que hemos estado hablando todo este tiempo?

La muerte y la religión son indisolubles en cualquiera de las religiones que hay en esta vida, pero es la muerte en el cristianismo y el miedo a la muerte en esta doctrina religiosa la que nos interesa, es la forma de cómo este sistema eclesiástico ha influido en sus seguidores, para que experimenten el miedo a la muerte lo que en realidad nos importa.

1.3 LOS ESTÍMULOS ECLESIAÍSTICOS DEL MIEDO A LA MUERTE.

La muerte en el cristianismo es mencionada por vez primera dentro de las sagradas escrituras en el libro del Génesis (2,17) cuando Dios le dice a Adán; *come, si quieres, del fruto de todos los árboles del paraíso; más del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, no comas: porque en cualquier día que comieres de él, infaliblemente morirás.*

Es Dios, según lo que se lee en los textos bíblicos quien nos presenta a la muerte con una connotación maldita, es Dios el que le da finitud a la vida con la muerte a partir de la desobediencia de Adán y Eva, de no comer el fruto prohibido del árbol del bien y del mal.



Alberto Durero

“Adán y Eva”

Grabado en cobre.

1504.

La muerte llega al paraíso para hacer de la vida una experiencia efímera y le da fin a su perpetuidad originalmente establecida antes del pecado. Pero, yo me pregunto ¿no es esto una contradicción? ¿No es, y ha sido Dios lo único eterno en este mundo? ¿Cómo es entonces concebible la eternidad de la vida en Adán y Eva antes de su desobediencia?

Los textos bíblicos dicen que cuando Dios crea el paraíso hace de él un jardín de delicias y lo dota de toda suerte de árboles, entre ellos, “El árbol de la vida, y el de la ciencia del bien y del mal”. Pero ¿Es acaso éste último la contraposición del primero? El árbol del conocimiento del bien y del mal, ¿es el árbol de la muerte? ¿Para que lo incluyera Dios en el Edén, si éste fuese prohibido para él hombre? Y o creo que la existencia de una prohibición en un contexto de bondad, hace del objeto prohibido un foco de maldad. ¿No era Dios con su omnipresencia y su omnisciencia consciente de todo esto?

Según el Génesis, Dios crea el paraíso con atributos que solo pertenecen al bien, pues él es toda bondad, pero, el objeto en cuestión es ¿cómo pudo darse la intromisión del mal en un mundo que es todo bien y que a sido creado por un dios totalmente bondadoso? Cuestión que me hace pensar que la intromisión del mal en el paraíso por causa de Dios es algo totalmente aberrante, puesto que un Dios que es totalmente bueno, no puede ser el origen del mal.

¿Cuál es entonces el origen del mal? El origen de la muerte que se nos presenta como un hecho perteneciente a la maldad, y la que tanto nos aterra ¿cuál es?

La visión religiosa del cristianismo concibe al diablo como origen del mal y de la muerte, y por esto tanto se le teme. Satanás es la personificación última del miedo a la muerte, es, según la iglesia, el demonio perpetuo de todos nuestros temores y el gran castigador de nuestros pecados.

Satanás tiene una participación muy importante en la doctrina cristiana, aparece por primera vez en el libro del Génesis como la serpiente que provoca la desobediencia a Dios.

En la Biblia, el diablo es el ser maldito de la creación, es el tentador de los hombres y el adversario de Dios, es sinónimo de pecado, y según la biblia es el introductor de la muerte en el paraíso creado por Dios, “quien a pesar de su omnipotencia no pudo evitar”.

El demonio tiene su origen en la propia creación de Dios, incluso antes de la creación del cielo y de la tierra, en la que se supone las tinieblas cubrían la superficie del abismo y sólo el espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Luzbel antes de la creación era un ángel hermoso, lo cual nos dice que antes de la creación, no sólo era Dios, sino todos sus ángeles, puesto que para poder otorgar la cualidad de bello a Luzbel, necesariamente se entiende la existencia de otros seres celestiales que obligan a la comparación.

Luzbel, con su belleza y arrogancia pretendió ser igual que Dios y éste al no soportar tal soberbia le castigo convirtiéndolo en el ser más horrible de la existencia y acumulo en el toda la maldad, condenándolo al reino de las tinieblas, es decir, al infierno, sitio desde donde trunca y estropea los planes de Dios.

Luzbel, es entonces la explicación que nos da el cristianismo al origen del mal y de la muerte, que en éste contexto son casi sinónimos.

Satanás es la serpiente que induce a Eva en el paraíso a cometer el pecado teniendo como finalidad apoderarse de la obra maestra de Dios; su “imagen y semejanza”. Esta identidad se establece de manera muy evidente en el libro de las revelaciones (Ap. 20,2) del nuevo testamento en donde se hacen repetidas menciones sobre Satanás, sobre sus maléficos planes y su derrocamiento, su intención de pecar y hacer del ser humano un pecador, así como su intromisión en el Edén.

El diablo es un protagonista esencial de la iglesia católica, los libros históricos del nuevo testamento lo refieren de una forma insistente, al igual que las cartas y el Apocalipsis.

En el Antiguo Testamento los libros de los profetas, los salmos, las crónicas y hasta el Levítico y el Deuteronomio también lo mencionan con bastante frecuencia.

El origen de este ser maligno despierta muchas dudas y cuestionamientos, pues es inadmisibles que un ser al que la iglesia considera el origen y propagador del mal, surja del mismo mal, es decir, se está ante un problema ontológico del origen del mal.

Entonces el cristianismo nos propone como origen del pecado a Luzbel, es él, el origen de la maldad en el mundo según el Apocalipsis (Ap. 12,9) pero lo que es inexplicable es de que forma éste ángel se volvió un ser malo, ¿cómo es que una creación tan perfecta de Dios como fue Luzbel se lleno de envidia y soberbia si éstas no tenían lugar en la creación de el todopoderoso?

Es erróneo pensar que la envidia, la soberbia y la maldad surgieran después de que Luzbel se convirtió en un ángel malvado; o que antes del mal, es decir, Luzbel, ya había mal. Entonces la maldad tendría otro lugar de origen y además sería anterior a Luzbel, pero ¿cómo se podría dar esto? En realidad es algo que carece de sentido.

¿Es Dios entonces el origen de la maldad? ¿Es Dios quien nos causa nuestros males? Y a quien hay que temer. Pero si Dios es bondad absoluta y todo lo que él hace es para beneficio y felicidad del ser humano; entonces Dios es, un dios contradictorio, o en realidad un Dios malo. Ahora bien, por lo que se refiere a los acontecimientos del Paraíso, habría que cuestionarse si Dios no sabía lo que ocurriría con Adán, Eva y la serpiente. Si es así, Dios no sería entonces ni omnisapiente, ni omnipotente, puesto que ignoraba el futuro hecho, y si lo sabía, no lo pudo evitar. Por lo que nos resta pensar que: Dios no es Dios, porque no es omnipotente, Dios es malo o, el Diablo es otro Dios, y entonces estamos frente a un problema de boteísmo.

Si existen dos dioses, uno para el bien y otro para el mal y ambos son absolutos; da lo mismo ser fiel de uno o de otro.

El riesgo del bitemismo conlleva necesariamente a hacer de nuestras malas acciones una virtud, al servicio de un supuesto dios.



***“Cristo
Pantocrator”***
Mosaico griego,
Siglo XI.
“Macho Cabrio”
Ilustración Satánica.

Otra posibilidad para encontrar el origen de la maldad, sería considerar que Dios es el origen de ambos; del bien y del mal. Pero de esta forma Dios no solo permite el mal, sino que lo manda (Job. 2,10).

Satanás sería entonces un servidor de Dios y actúa bajo su mandato y aprobación para corromper y lastimar a la humanidad.

Podría suponerse por tanto que Dios realiza el mal para castigar y para que las personas mediante el terror y el miedo encuentren la salvación a la muerte eterna.

Por último solo queda considerar una de las posibilidades que más escuchamos en la actualidad; El creador del mal es el ser humano.

Alberto Durero.
"Caballero, muerte y diablo"
Grabado en cobre, 1513.



Según esto, Dios no es el autor y el diablo pasa a segundo termino. El Génesis (8, 21) afirma que la inclinación del ser humano es mala. Y en los Salmos (89, 47) el escritor se cuestiona si ha sido en vano la creación del hombre y la mujer.

La expulsión del paraíso provocó que los hombres y las mujeres fueran maldecidos y cada uno que nace lo hace ya en pecado (salmos 51, 5) Desde esta perspectiva, el ser humano es esencialmente malo y a él se deben las guerras, el hambre, la miseria, la maldad y la muerte.

Pero, si el ser humano es malo ¿por qué lo creó Dios? ¿No sabía lo que habría de ocurrir? Y si lo sabía ¿para qué entonces hacerlo? Pienso que el considerar al hombre y la mujer creadores del mal, sigue evidenciando la impotencia de la religión para analizar adecuadamente el problema del bien, del mal y de la muerte.

En todos estos intentos para dar respuesta sobre el origen del mal y de la muerte se pone de manifiesto lo deficiente de las explicaciones, y tal vez sea ésta la razón por la cual el diablo es aún atractivo para los seguidores del cristianismo. Al no haber una respuesta convincente, las explicaciones insuficientes se apoyan en la existencia de un ser divino maldito, que apacigua la conciencia del ser humano coartando su enfrentamiento consigo mismo y sobre todo a la estructura social que condiciona nuestra propia visión del mundo.

La idea de un lugar para el castigo a los pecadores que han desobedecido los designios de Dios es importantísima para comprender la moralidad religiosa cristiana que estimula el miedo a morir. Los cimientos de esta moral se sustentan en la idea del demonio como provocador del mal y del castigo a los desobedientes de la voluntad divina. El diablo es el ser maldito y la tortura del castigo divino al pecado se da en el infierno, a donde este ser maléfico fue enviado y en donde él habita castigando.

El infierno no es un reformatorio del pecador para purificarlo, es el lugar de castigo y condena eterna. Su verdadera razón de ser es el despojo del sentido de la vida, para postergarlo al más allá de los tiempos y hacer de la muerte su habitáculo.

La moral cristiana magnifica el miedo a la muerte a través del temor a Dios, invita a que los hombres buenos lo sean no por convicción sino por temor al castigo divino y al tormento eterno que hace del hombre malo un preso del más allá con una sentencia y una tortura infinita.

Los malos irán al suplicio eterno y los justos a la vida eterna (Mat. 25, 46)

Que si tu mano te hace pecar, córtala: más te vale entrar manco en la vida eterna, que tener dos manos en el infierno, al fuego inextinguible. (Mar. 9,46)

El fuego del infierno, ésta hecho para el castigo, jamás se extingue, sus flamas alcanzan el alma y el cuerpo y quemar sin consumir.

El infierno es definido en las revelaciones (Ap. 20, 14 y 21, 8) como un lago de fuego y azufre para la tortura de quien practique la mentira, el odio, la fornicación, el idolatrismo, el asesinato y la cobardía. Es el hogar eterno del falso profeta, de Satanás, de la bestia.

El cristianismo dice que antes de que un alma quede irremediabilmente condenada al suplicio eterno, Dios hará un veredicto de salvación el día del “juicio final” (Ap. 20, 12-15)

Según la biblia, el destino de la humanidad ya está profetizado, y la bestia sucumbirá ante Dios, el mal será derrotado por el bien, y entonces todo será como al principio de la creación, puro y sin pecado, es decir, se termina ociosamente por donde se comenzó.

Con estas ideas es imposible considerar al ser humano como un sujeto moral que asume sus responsabilidades por un proceso de valoración tanto interna como socialmente, sino como un sujeto que realiza la moral en tanto obedece el mandato de Dios por miedo al castigo perpetuo y a la muerte, por el deseo de obtener el premio de la salvación.

El escudo más efectivo contra el infierno de la muerte es la religión, según lo consideran los creyentes. En los evangelios el infierno jamás derrotara a la iglesia que San Pedro edificó como primer Papa bajo las instrucciones de Jesucristo.

El creyente cristiano se apoya en su religión por miedo, no por fe, practica su doctrina sin estar completamente convencido de la bondad que Jesucristo promovió, sin conciencia de su único y verdadero mandato, “amarse los unos a los otros”.

Maestro alto alemán

"Crucifixión"

Xilografía,

1475 - 1480.



La verdadera razón por la cual los seguidores de Cristo le temen tanto a la muerte, es porque adoran la imagen de su cadáver y no su propuesta de amor y justicia.

El origen del mal y de la muerte en realidad no son lo importante, ya existen, hoy están aquí junto a nosotros, son inevitables y la respuesta es incontestable, pero lo que sí es seguro, es que el bien y el mal habitan en el ser humano, son su responsabilidad aunque ignore por completo como es que surgieron y como es que se apropiaron de él.

La muerte es un acontecimiento inexorable con explicación científica a pesar de que ignoremos su porqué dentro del campo de la fe.

El diablo es solo una representación del mal, es la personificación fantástica de la maldad, no existe, es solo una metáfora que llena el hueco de la explicación del mal en el cristianismo.

Es necesario decir también, que las consideraciones hechas hasta aquí describen en todo caso el miedo a la muerte en el cristianismo, pero si bien el morir es algo que concierne a todo ser humano, las diversas culturas difieren en su visión. Se dice por ejemplo que los antiguos mexicanos no temían a la muerte sino a la vida, que le resultaba difícil, incierta y llena de inseguridades. A este conjunto de incertidumbre y fatalidad se le llamaba Tezcatlipoca, un verdadero demonio o dios de la desgracia.

*Como la mayoría de las antiguas civilizaciones, los pueblos mesoamericanos tenían una concepción cíclica del tiempo. Nacimiento y muerte no eran principio y fin de un proceso irreversible, sino etapas de un ciclo y estaban íntimamente relacionados.*¹⁸

Mientras que para los cristianos la resurrección a un goce o a un sufrimiento eterno depende de haber llevado o no una vida piadosa; en cambio el mito mexicano, no aplaza el castigo para después de la muerte, sino que expone a la persona a la angustia durante la vida terrena. La muerte ponía, por lo tanto, fin a una situación de dolor en la vida, concebida como una sucesión de catástrofes. La religión prometía una felicidad: la de morir para servir a los dioses; entonces, la muerte era para ellos el principio de la existencia verdadera.

El miedo a la muerte es estimulado por la religión cristiana, al promover el temor al castigo divino, implantado por Dios y ejecutado por el demonio.

El miedo a la muerte es en consecuencia miedo a la vida, nos impulsa a vivir temiendo y no a vivir viviendo.

CONCLUSIONES

El miedo a la muerte es un tema sumamente interesante y de enorme importancia en la vida de todo ser humano, puesto que es prácticamente imposible que exista una sola persona en el mundo que en un determinado momento de su existencia, no se preguntara sobre el día de su muerte sin que esto no halla provocado en su corazón este sentimiento.

Por mi parte, mi profesión y mi inquietud, me han dado la oportunidad de hurgar un poco más allá del interés común que sobre el tema tenemos la mayoría de las personas. A su vez, mi particular perspectiva sobre el clero ha acompañado y completado mi postura sobre dichos cuestionamientos, y de aquí el ánimo de hacer este libro. Por ello, solo me resta concluir que una de las más grandes aberraciones de las personas cristianas es el temor a morir. Porque pienso que nuestro miedo a la muerte, (*nuestro único y verdadero miedo*), es el disfraz de una falsa fe en el cristianismo, la máscara de una hipócrita concepción del bien y del mal, y la armadura del egoísmo y la inconformidad. Y por lo tanto, es el origen de la fugacidad de nuestros sentimientos de felicidad.

Porque pienso que una de las funciones de la religión cristiana es el sometimiento y el control; porque el temor a Dios ha sido el pilar de la fe que la iglesia ha cimentado sobre nuestra grandeza espiritual; y porque para los intereses de las instituciones eclesiásticas la verdad sobre la existencia de Dios independientemente de las religiones, es una amenaza para su integridad. A este respecto, el error ha radicado en dejar que la fe siempre rebase a la razón.

Para nuestro tiempo percibo y atestiguo que la crisis en la totalidad de nuestros valores minimiza la grandeza de nuestra libertad inmaterial y disturba nuestro verdadero sentido de la vida. Esta crisis de valores es la que exalta en gran medida, sin darnos cuenta, nuestros temores divinos hacia el fin

de nuestra existencia, llevándonos sin cesar a sobre-estimar todo aquello que no pertenece a nuestro verdadero ser; a nuestro cuerpo, a nuestra alma (nuestras únicas y verdaderas posesiones), contribuyendo irremediabilmente a la definición que tenemos de nosotros mismos, sin percatarnos que nuestra autenticidad radica en nuestra auto aceptación y honestidad.

El miedo a la muerte nos responsabiliza ante la pérdida, pero pienso que para el espíritu libre la muerte no es perder, es trascendencia y eternidad aún en la desaparición, pues la ignorancia del más allá las implica necesariamente. El miedo a la muerte es ocioso y degradante como todo el que lo gesta y lo propaga; temer a Dios y temer a la muerte no es amor, no es vivir; es temer, es mentir, es tan solo una actitud retrograda es una negativa.

CITAS

1. Mannoni, Pierre. El Miedo, p. 42.
2. Mannoni, Pierre. El Miedo, p. 55.
3. Mannoni, Pierre. El Miedo, p. 19.
4. Delpeirre, G. La Peur et l' être, p. 17.
5. Maza, Enrique. El Diablo, orígenes de un mito, p. 39.
6. Stock, G. El Miedo a la muerte, p. 118.
7. Mannoni, Pierre. El Miedo, p. 40
8. Mannoni, Pierre. El Miedo, p. 40
9. Stock, G. El Miedo a la muerte, p. 18.
10. Stock, G. El Miedo a la muerte, p. 56
11. Stock, G. El Miedo a la muerte, p. 56
12. Stock, G. El Miedo a la muerte, p. 69
13. León Azcarate, Juan Luis De. La Muerte y su imaginario en la historia de las religiones, p. 379.
14. Black-Cerejido, Fanny. La Muerte y sus ventajas, p. 117.
15. Cioran, Emile. Sobre la muerte, p. 50
16. Louis-Vincent, Thomas, Antropología de la muerte, p. 400.
17. Black-Cerejido, Fanny. La Muerte y sus ventajas, p. 104.
18. Elialde, Mircea. Historia de las creencias y de las ideas religiosas, p. 109.

CAPÍTULO II

EL LIBRO ALTERNATIVO

2.1 ANTECEDENTES

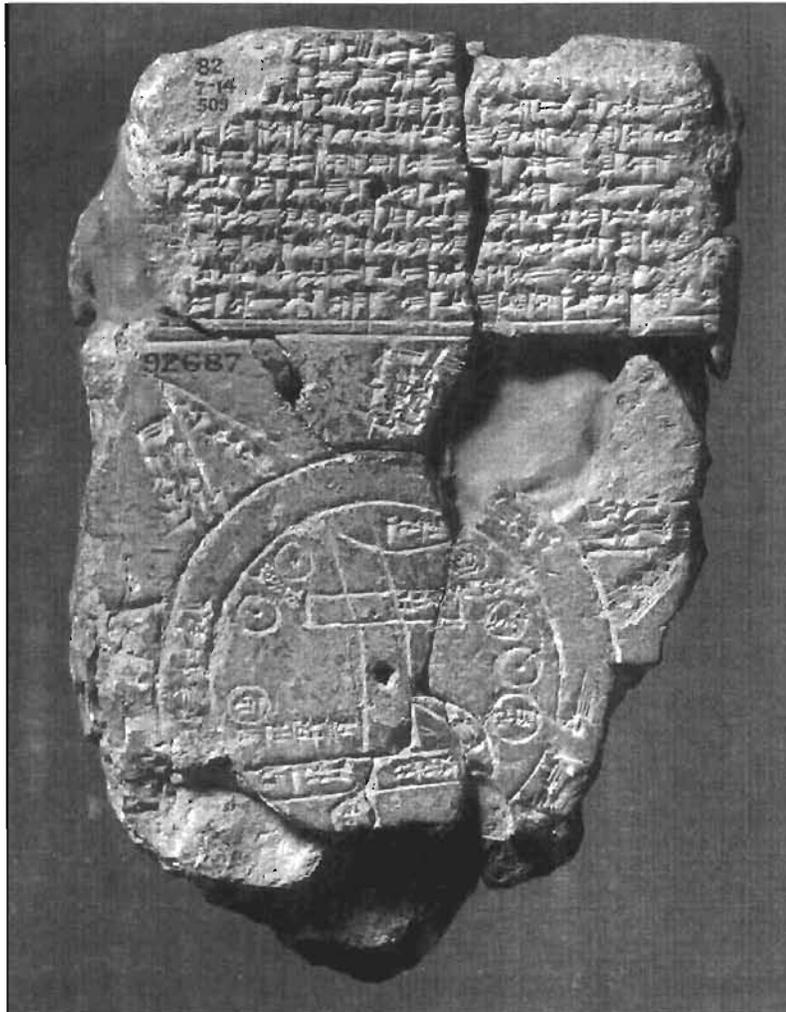
A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre perteneciente a las muy variadas civilizaciones siempre tuvo la necesidad de comunicarse con sus semejantes a través de muchos y diversos medios, entre ellos: *la escritura*; con el fin de transmitir a los otros su conocimiento y su forma de pensar, anhelando perpetuar sus ideas sobre cualquier soporte que fuera digno de portar gráficamente su forma de ver el mundo y su saber.

Los pictogramas fueron los primeros elementos del lenguaje escrito, son símbolos pictóricos que representan un objeto en particular. Se desarrollaron en Mesopotamia y el primer testimonio pictográfico del que se tiene noticia fue hallado en la ciudad de *Sumer*, es un grabado sobre piedra caliza realizado 3500 años antes de Cristo.

Los ideogramas fueron la evolución del pictograma, en donde la representación ya no era como objeto sino como idea; por ejemplo, *sol – día*. Los sumerios llegaron a tener hasta 2000 símbolos ideográficos.

Al ir relacionando los símbolos con sonidos o palabras homófonas, surgieron los *fonogramas*. Así, los símbolos se podían agrupar para formar palabras y el número de sonidos se redujo y se estilizó. Los sumerios utilizaban instrumentos en forma de cuña para realizar su escritura, por lo mismo, era difícil realizar trazos curvos. Esta escritura se denominó "*cuneiforme*" y se realizaba sobre tablillas de arcilla.

La escritura *jeroglífica* era un sistema de escritura pictográfica que evolucionó hasta convertirse en ideogramas (*jeroglífico significa escritura sagrada*.) Hubo dos tipos de escritura, *la hierática* y *la demótica*.



**Mapa y relato de las conquistas del
Rey Sargón de Acacad. S. VII a. C.**
Tablilla de arcilla grabada con punzón,
(Museo Británico, Londres).

La hierática fue una escritura de utilización común; la demótica fue la que se clasificó como escritura vulgar. Para el año 1500 a.C. los egipcios ya habían desarrollado un alfabeto fonético de 24 elementos. Su aportación al arte de la escritura fue muy basta, fueron los primeros en utilizar pinceles y tintas, haciendo la escritura mucho más fácil.

La existencia de un texto más fácilmente transportable que el de las incisiones en la roca o en las tablillas de arcilla de los sumerios se la debemos a los egipcios: una planta que los antiguos griegos llamaban *papiros*, (nombre de significado desconocido) crecía en las aguas pantanosas y estancadas de río Nilo. Los egipcios la empleaban para muchos usos, entre ellos para escribir.

El tallo de esta planta podía crecer hasta dos o tres metros de altura y esta cualidad era aprovechada para procesarlos y hacer de ellos un soporte adecuado.

Se cortaban en tiras muy finas y se ponían a secar, posteriormente se disponían en capas superpuestas paralelamente por sus bordes agregando después perpendicularmente sobre éstas una nueva capa de tiras que por medio de golpes y el humedecimiento del agua del mismo río, daba como resultado una materia compacta y resistente que finalmente era destinada a encolarse, secarla al sol y pulirla para lograr una superficie fina y satinada.

Una cualidad de una buena hoja de papiro es su suave flexibilidad que no se pierde con el tiempo. Las hojas sueltas se pegaban en largas fajas de izquierda a derecha y al parecer en serie, para que la gente lo pudiera obtener en grandes cantidades de las cuales se pudiera cortar solo el trozo necesario para cada caso.

Los formatos que se manejaban eran por lo general de unos 15 a 17 centímetros de alto, pero también se manejaban formatos de hasta 50 centímetros.

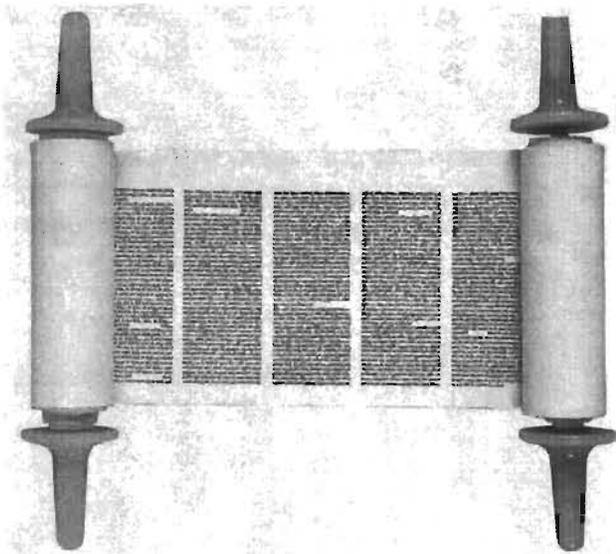
La calidad del papiro la determinaba su color: los tonos amarillentos eran los más finos, le seguían los de tono blancuzco y los menos apreciados eran los de un tono más o menos pardo.



Escena del libro egipcio de los muertos.

Rollo de papiro pintado de 39.8 cm, de altura.

La longitud habitual de los papiros era de aproximadamente 6 o 7 metros y unos 6 centímetros de ancho una vez enrollados para su fácil manipulación. En la Universidad de Leipzig, Alemania tienen conservado un papiro de 20 metros de largo con 110 columnas escritas (lo que hoy llamaríamos páginas) con un orden de lectura inverso al que actualmente se utiliza en occidente, es decir, de derecha a izquierda, obligando a enrollar la parte del papiro en un palo cilíndrico dándole vueltas sobre sí mismo.



Rollo de papiro de la Torah o Pentateuco

Escrito en hebreo original.

Siglo II a. C.

Esta forma de envolver el material le da origen al termino latino “volumen” que hoy en día tradicionalmente significa “libro” o parte de un libro.

La escritura sobre los papiros se realizaba solo en su cara anterior: anverso (recto) y muy pocas veces en el reverso (verso), que quedaba al exterior al enrollarse el volumen, en cuyo cilindro se colocaba el título de la obra.

La escritura se distribuía en columnas o páginas, y su anchura se determinaba por la dimensión longitudinal del campo visual de la pupila del ser humano (180°). Esta determinación es aún considerada para calcular la anchura de un texto impreso hoy en día.

Para poder escribir sobre una hoja de papiro se utilizaba un pincel hecho de un junco cortado al través, impregnado de (tinta) una mezcla de carbón vegetal, agua y goma.

A partir del siglo II a. C., se utilizaba caña cortada en forma diagonal para escribir y dibujar imágenes que ilustraban los textos literarios de la civilización egipcia.

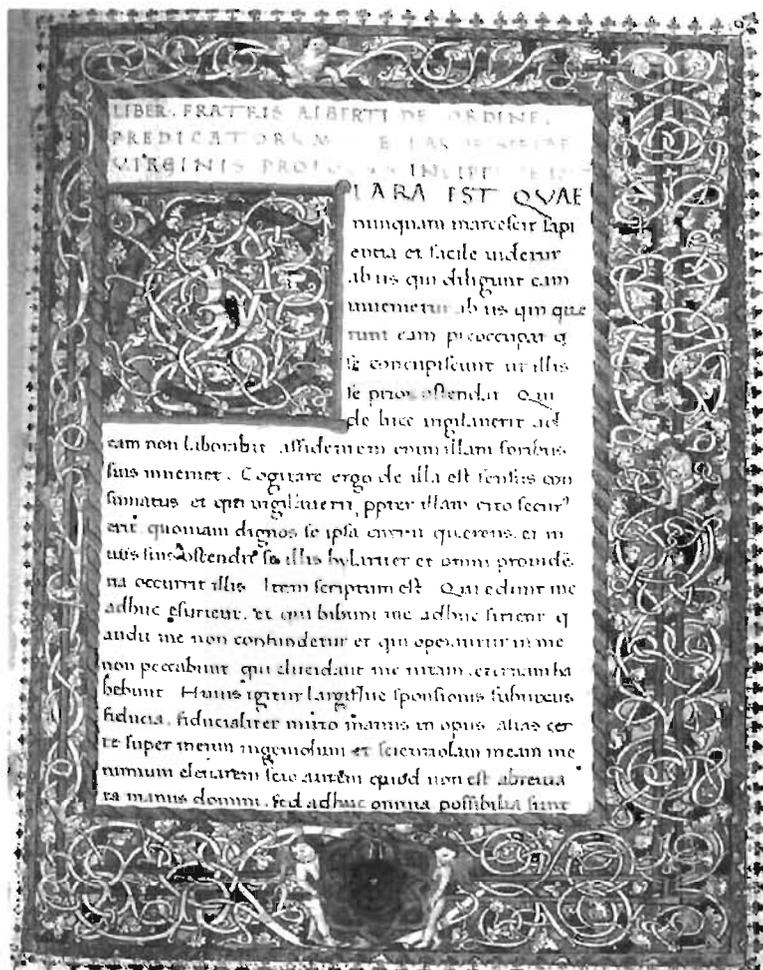
La corteza del árbol es otro soporte utilizado desde la antigüedad hasta nuestros días, su nombre griego (*byblos*) y el latino (*liber*) sirven de referencia a todo aquello que tiene que ver con la escritura.

El *pergamino* es el otro soporte natural de la escritura, solo que éste es de carácter animal y no vegetal como el papiro. El cuero o piel de animal, especialmente de cordero, recibe su nombre “pergamino” de la ciudad de Pérgamo que se encuentra al noroeste de Asia.

La piel de cordero destinada a la escritura era depilada y macerada con agua de cal para después ser pulida con piedra pómez, haciendo de ella una superficie idónea para escribir, igualmente flexible que el papiro pero mucho más resistente, lo que permitía que los textos pudieran rasparse y borrarse para poder escribir de nuevo (palimpsesto). El pergamino es mucho más resistente a la humedad a diferencia del papiro que es más susceptible a ella. Una de las ventajas que tuvo el pergamino sobre el papiro fue su alta producción en otros países fuera de Egipto en donde existía la ganadería, pues el papiro solo se producía en grandes cantidades en este lugar gracias al fango del río Nilo.

La flexibilidad del pergamino también permite que éste se pueda enrollar y manejar en volúmenes tal como se lee hoy la *Torah* en las sinagogas, pero a la vez también comienza a manejarse en superficies cuadrangulares, como lo hacían en las escuelas de entonces sobre tablillas de madera cubiertas de cera para escribir y dibujar con puntas de metal formando cuadernillos de dos páginas (díptica) o de varias (políptica).

Esta misma técnica llamada por los romanos “membrana” se aplicaba al pergamino y fue desplazando al papiro gradualmente hasta su desaparición en el siglo IV d. C. El pergamino vino entonces a dar nuevas posibilidades a la recopilación de textos, pues la fineza de su superficie y su blancura dieron la posibilidad de coser las piezas como si fueran cuadernillos muy semejantes a lo que actualmente conocemos como libros y que tienen el nombre de *códex*, o *códigos*.



San Alberto Magno

"De Sante beate Virginia"

Página de un código en pergamino.

Siglo XV

(Biblioteca de Cataluña, Barcelona).

En un principio estos códigos se confeccionan doblando el pergamino en un solo cuaderno, hasta que el número de páginas hace que el conjunto se vuelva incómodo de manejar. Entonces se unen los distintos cuadernillos hasta obtener un tomo constituido por varios pliegos cosidos a un lomo que asegura la unidad del conjunto.

El formato de estos libros varía, siendo evidente que los de gran volumen son los más apreciados, y en los cuales la escritura deja grandes márgenes en blanco que a veces sirven para decorar con dibujos al comienzo de cada capítulo, es decir, *las iniciales*.

Esta nueva forma de ordenar el material escrito obligo necesariamente a la foliación de las hojas, asignándole un número a cada una de ellas para no perder dicho ordenamiento en caso de que alguna página fuera extraviada.

El material para escribir sobre el pergamino eran las plumas de ciertas aves (águilas, cuervos o gansos), y se utilizaban las mismas tintas vegetales que en el papiro o también tintas de base mineral, como el sulfato de hierro y el ácido tánico.

Para proteger el conjunto de los folios o páginas, se recurría a un sistema de encuadernación con páginas en blanco pegadas y con cubiertas de cuero o madera ricamente adornadas.

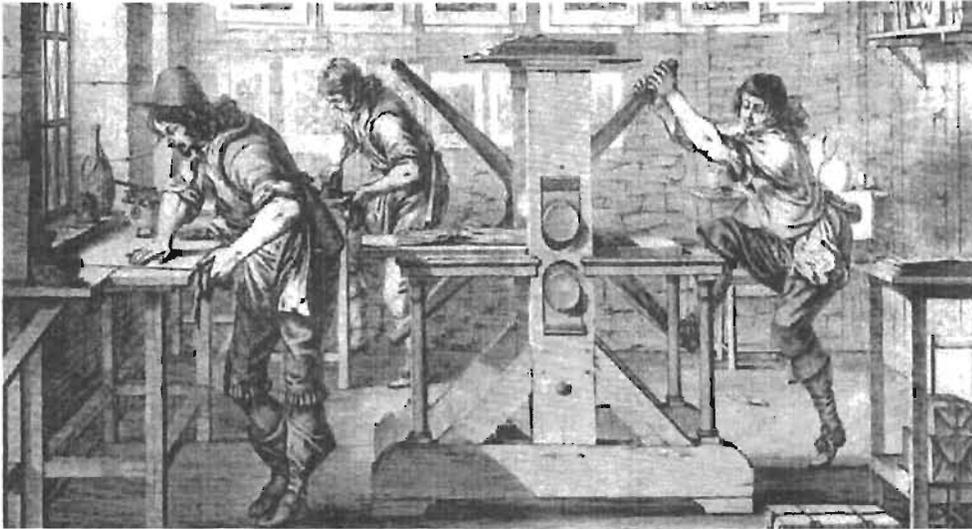
Otro gran protagonista en el desarrollo y evolución de la escritura y del libro es el “*papel*”, producto de gran trascendencia e importancia que debemos a la gran cultura de los chinos.

El papel fue inventado en china aproximadamente unos cien años antes de nuestra era y gozo de gran difusión por todo el mundo durante el medioevo.

Al parecer los chinos fueron pioneros de la técnica de la impresión de caracteres de madera en los siglos VII u VIII y de los tipos móviles casi medio siglo antes que Gutenberg. El uso e invención de la famosa tinta china pertenece también a los tiempos más remotos de esta civilización.

Estos grandes inventos de los chinos contribuyeron grandiosamente a la amplia difusión de obras escritas, gracias a la enorme producción de volúmenes perfectamente compaginados y numerados.

La imprenta es la madre de la civilización y el papel, el medio que perpetúa las ideas y aspiraciones de los hombres, que ensancha su capacidad de comunicación y de diálogo. 1



Abraham Bosse

*“Funcionamiento de
una prensa
primitiva”*

Grabado en cobre, h.
1650.

El papel y la imprenta son junto con la pólvora y la brújula, dos de los cuatro grandes inventos de la cultura china que contribuyeron enormemente a la modernización de occidente, sin que pueda compararse en importancia a algún otro gran invento de las antiguas civilizaciones occidentales europeas.

Varios siglos antes de nuestra era, los chinos al macerar y agitar trapos en el río inventaron el papel de una forma accidental, seguramente, como se han dado muchos otros inventos del ser humano, al dejar secar las fibras que se obtenían de dicha operación sobre una lamina o esterilla.

El papel se forma sobre una fina trama suspendida sobre el agua, que una vez retirada, nos da como resultado una superficie plana (lamina) que posteriormente se deja secar, para darle su forma definitiva.

Esta técnica ha evolucionado enormemente durante estos dos milenios desde que se invento el papel.

La maquinaria se ha vuelto mucho más compleja, pero los principios y procedimientos básicos de fabricación se conservan intactos hoy en día.

El papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre los tejidos, pero su gran perfeccionamiento a través de los años ha permitido que éste se haya convertido en un sucesor material extraordinario para dichas costumbres. El papel y los productos textiles tienen una estrecha relación de forma, fabricación y propiedades materiales.

Muchos de los grandes estudiosos de occidente sobre el origen e historia del papel, dudan enormemente de la civilización china como inventora del papel, con el fundamento de que la palabra “papel” procede directamente de la palabra “papiro” que como se menciono anteriormente, es de origen griego y aunque carece de significado, está perfectamente comprobado que es una palabra totalmente occidental, que más adelante sería adoptada por la antigua civilización egipcia.

2.1.1 EL LIBRO EN LA HISTORIA

Desde la *antigüedad* y pese a las tremendas depredaciones de la historia, el libro ha sobrevivido a las catástrofes del tiempo, a través de un tenaz esfuerzo al servicio del espíritu del ser humano. El libro ha ido anudando y reanudando sus suturas y ha soportado los cambios de la vida intelectual de la humanidad.

A más de dos milenios de distancia se conservan papiros griegos del siglo IV a. C. Pero la cifra más alta de este legado procede de Egipto en la época de Ptolomeo I Soter, quien fundó en Alejandría el *Mouseion* o palacio de las musas, donde se albergaba la famosa biblioteca de esta ciudad, aquí se recopilaban todas las obras literarias de los griegos y se catalogaban por los más excelentes bibliotecarios, entre los que se encontraban escritores y poetas famosos de la época.

La biblioteca de Alejandría llegó a albergar hasta unos 700.000 rollos o volúmenes, y junto a ella otra pequeña biblioteca, la del *Serapeion*, llamada así por estar al lado del templo dedicado a Serapis (dios griego introducido a Egipto y que los romanos lo identificaban con Zeus) llegó a conservar 45.000 volúmenes.

Desgraciadamente estas dos bibliotecas fueron destruidas posteriormente cuando los Romanos conquistaron Alejandría (47. a. C.) y cuando el cristianismo destruyó el templo de Serapis (39. d.C.) El nivel de organización bibliotecaria de esos tiempos era casi perfecta, contaban con un sistema estupendo de adquisición de libros y obras importantes a través de un eficiente manejo de fondos y un inigualable catálogo en manos de los mejores bibliotecarios, contando también con *scribas* para la reproducción de libros perfectamente revisados por correctores para los llamados (escolios). Cada uno de los volúmenes era conservado en un receptáculo de madera llamado *bibliotheke*

y tenía en su exterior el *syllabus* o etiqueta que señalaba los títulos de cada obra, lo que facilitaba incluso su comercialización entre Grecia y sus colonias.

Los romanos también contaban con una excelente organización librera. El empresario (*bibliopola*) empleaba esclavos especializados (*litterati servi*) que percibían su salario por el número de líneas copiadas, de acuerdo con un patrón establecido (de 36 a 38 letras). Esto permitía hablar de un verdadero negocio editorial. Las letras que se usaban eran llamadas *romana quadrata* y otra, cursiva, denominada *uncialis*.

Evidentemente a imitación de la biblioteca de Alejandría, en Roma también existían las bibliotecas públicas. Julio César estableció una en el Templo de la Libertad en el año 39 antes de Jesucristo. Por su parte Augusto creó las bibliotecas Palatina y Octaviana, y a su vez Trajano fundaría la biblioteca Ulpía.

En el siglo IV después de Cristo existían alrededor de una treintena de bibliotecas públicas funcionando ejemplarmente en Roma, pero los incendios en dicha ciudad y posteriormente las invasiones bárbaras las destruyeron, provocando la dispersión de los acervos bibliográficos por toda Europa y que afortunadamente algunos monasterios medievales aún conservan dentro de sus colecciones.

La caída del imperio romano fue un acontecimiento histórico, lento y gradual, originado desde el corazón de su propia soberanía, la política destructiva y degradante de sus gobernantes vino a desmembrar lo que ninguna otra civilización había podido hacer. Al fin del hundimiento trágico de la civilización romana le podemos atribuir el nacimiento de una nueva época: *La Edad Media*.

Dos de las religiones más importantes que profesa la humanidad se apoyan en un libro; la Judía y la Cristiana. Siendo El antiguo testamento, para los semitas y la biblia para los seguidores de cristo (antiguo y nuevo testamento).

La caída de los romanos trajo como consecuencia la sustitución de una cultura pagana por una nueva concepción religiosa y cultural, que poco tenía que ver con las ideas anteriores. El vandalismo aniquilante, las destrucciones de los bárbaros y los fanatismos religiosos vinieron a provocar una dramática ruptura en el imperio de occidente en tiempos de los visigodos.

El imperio bizantino en cambio permitió conocer el gran esfuerzo de continuidad del mundo clásico – romano, que perduraría hasta la caída de Constantinopla en poder de los turcos en 1453.

Constantino el grande fundo en el año 330 la biblioteca de Bizancio, teniendo como ejemplo a seguir la gran biblioteca de Alejandría, cumpliendo con una labor cultural importantísima durante todo el medioevo, sobreponiéndose a un gran incendio en el año 475 y a las cruzadas en 1204.



Concilio de Nicea

Pintura bizantina S. XVI.

(Monasterio de Iviron en Athos, Grecia).

La biblioteca del imperio bizantino sería más tarde destruida por la invasión turca a Constantinopla, pasando gran parte de sus fondos a Italia, hecho que contribuyó enormemente al Renacimiento.

La gran tradición de la Grecia clásica y el enorme seguimiento de Bizancio, dieron un grandísimo apoyo a los esfuerzos culturales del clero manteniendo una liturgia al servicio de la continuidad religiosa que dio como resultado la biblioteca de Orígenes, en Cesárea (Palestina); los fondos bibliográficos de los monasterios cristianos de Egipto, conservados en Etiopía y el magnífico conjunto de libros del Monte Athos, en la isla de Patmos en Grecia y en el monasterio de Santa Catalina en el Sinaí, etc.

Las invasiones musulmanas a occidente extendieron todavía más la tradición griega clásica más allá de Bizancio. La curiosidad cultural de los soberanos árabes creó la famosa biblioteca de Bagdad. El interés por la cultura griega en Pérgamo y Alejandría dio origen a grandes bibliotecas en El Cairo, Kairuán en Túnez y Córdoba, España.

En la ciudad de Toledo, se tradujeron textos clásicos de filosofía y medicina al árabe durante el siglo XIII y posteriormente traducidos al latín para su difusión por todo el occidente de Europa a través de España.

Durante este tiempo los romanos se vieron envueltos en una terrible crisis cultural tras la progresiva destrucción del paganismo y las deficiencias políticas y sociales de Roma.

Durante los primeros siglos la intransigencia de la iglesia sostuvo una constante lucha antipaganista, pero el mismo clero es quien posteriormente, a través de los monasterios, comienza a salvaguardar las necesidades intelectuales de la época y hace de la lectura una actividad obligatoria para los monjes.

Tras una intensa religiosidad en roma, la Irlanda ya evangelizada por San Patricio, da origen a otro gran centro de difusión cultural y religioso con más de trescientos monasterios además de los creados en Luxeuil, Francia; Saint-Gall, en Suiza; Bobbio, en Italia; Fulda en Alemania y Ripio, en España.

**Biblioteca del Monasterio de
Saint-Gall.** *Abadía Benedictina.*
Suiza, S. X-XII



En todas estas bibliotecas y centros del saber, se traducían y copiaban manuscritos para su posterior intercambio y enriquecimiento cultural. Para estas tareas, la caligrafía y la escritura romana serían sustituidas por estilos nacionales de carácter cursivo, como la visigótica en España y la merovingia en Francia.

*Cuando el monje se disponía a escribir, cortaba primero el pergamino con un cuchillo y una regla (operación conocida como **quadratio**); después satinaba la superficie y rayaba las hojas, para lo cual previamente indicaba en el borde la distancia entre las líneas haciendo pequeños agujeros con un compás.*

El rayado se hacía con un punzón, con tinta roja, o más tarde, con frecuencia con un lápiz de grafito. Cuando por fin comenzaba propiamente a escribir, el escriba, o calígrafo, tomaba asiento ante un pupitre inclinado, en el que se encontraban dos tinteros de cuerno con tinta negra y roja, y equipado con su pluma y su raspador se disponía a la tarea.²

La tinta roja se utilizaba para trazar una raya vertical a lo largo de las iniciales; es lo que se conoce como *rubricar* (de *rubrum*, rojo).

Cuando el escriba había terminado el manuscrito, lo finalizaba con varias líneas llamadas *suscripción o colofón*, en las que se encontraba el título del libro.

Estas líneas comenzaban con las palabras *explicitus est*, con lo que se hacía memoria de los manuscritos enrollados del pasado, indicando que el texto se encontraba abierto.

Estas palabras se colocaban al principio igual que el título, pero para éste último las palabras empleadas eran *hic incipit* (aquí comienza), posteriormente se indicaba de que materia trataba dicho manuscrito y finalmente la fecha de realización, el lugar, para que persona se había hecho y en ocasiones el nombre del escriba.

Los ilustradores también eran parte importante en la realización de estos escritos, ellos dibujaban y decoraban las grandes letras iniciales o incluso agregaban dibujos con tintas de colores y hoja de oro haciendo de estos libros unas verdaderas joyas de la escritura, como los beatos de Liébana en España, los evangeliarios de los conventos ingleses, o los preciosos libros de horas perfectamente conservados en las grandes bibliotecas de Europa.

El paso de la Edad Media a la Edad Moderna, es decir, al *Renacimiento*, en el occidente de Europa, supuso un gran cambio en buena parte de las condiciones vitales de ese tiempo.

En lo que respecta a la religión significó un avance muy importante hacia el diálogo y la tolerancia con lo pagano.



Martirologio de Usuardo

Museo de Arte de Girona, España

1400.

El surgimiento de la burguesía desató la imperativa necesidad de un sistema cultural independiente de las premisas de la iglesia. Exaltándose los valores de una economía basta con fines de otorgar un significado armonioso a la rentabilidad del negocio y a las buenas costumbres.

A este momento histórico tan importante, es al que pertenece el surgimiento de la imprenta, exigiendo más una literatura de esparcimiento, de recreo y absolutamente terrenal, para satisfacer las necesidades de un público cada vez más libre e independiente, que exige un mejor sistema de reproducción para los libros y escritos de ese tiempo.

Antes de este valioso invento, los códices del medioevo estaban sujetos con cadenas a los atriles, ahora podrán ser transportados y llevados en las propias manos del lector a donde éste vaya, lo que por otro lado da origen a las colecciones y bibliotecas privadas, como la pintura de caballete que le dio vida a las pinacotecas particulares que antes eran inexistentes por el solo uso de la pintura mural.

Es durante el siglo XV en Alemania bajo las inquietudes laicas y las reformas del clero, donde se comienzan a llevar a cabo las primeras pruebas de impresión de bulas o sellos en xilografía, ensayos con tipos móviles y la fundición de pedazos de plomo con letras en relieve.

Johann Gutenberg dispuso en 1449 la fundición de pequeños bloques de plomo con otros tantos de cobre o latón (matrices) para obtener letras móviles que posteriormente se entintarían para transferir su forma al papel por medio de una prensa de madera de roble.

En 1456 en Maguncia, Gutenberg publicó su primer gran logro; la famosa biblia de 42 líneas en dos volúmenes en tamaño folio con más de 1200 páginas y estampada con letra gótica. Más adelante en la Italia Renacentista se estamparían los primeros escritos con este sistema en letra romana antigua, en manos de impresores alemanes y en los Países Bajos y en Francia en el año de 1470.

El primer libro impreso en España se encuentra en la ciudad de Segovia, y fue realizado en el año de 1472 por el impresor alemán Juan Parix de Heidelberg.

de hebreis uoluminibus ad dieu noue-
 rit equo usq; ad duo puda- inna theo-
 racionis humonay edimunt: que lin-
 glias de suonno a septua ginta inter-
 preibus no bifecit at. Hec ergo et no-
 bis et audito cuiq; scelle me scitu-
 no a nobis multos fore qui uel inui-
 dia uel superbia ualere contemneret
 et uidere peccata quam bifecit de
 tuctulento magis eius quam de pu-
 ellisno hinc potate. *Explicit prologus*
Incipit liber ysaia uel soliloquii

Bonus uir qui no
 obije in consilio im-
 piori: et in uia pe-
 catorum no stitit:
 et in caridra iustitiae no sedit. *Sed*
 in lege domini uoluntas eius: ut lege
 eius meditabit die ac nocte. *Et* erit
 tamq; lignu quod plantatum est secus
 brachia aquaru: qd fructu suu dabit
 in tempore. *Et* foliu eius no uidebit:
 et omnia quecuq; faciet prosperabuntur.
Non sic impij no sic: sed tamq; pul-
 uis que proicit uetus a facie uenti. *Et*
 hoc no resurgit impij i iudicio: neq;
 peccatores in consilio iustoru. *Quia*
 non nouit dominus uia iustoru: et nec
 impiorum pedib. *Blasphemia dandi*

Quare tenuerunt gress: et ipsi me-
 ditati sunt inania? *Et* dixerunt
 reges terre et principes terrarum in
 ynu: aduersu dnu et aduersu raba eu.
Quia impu? uideru nos: et piciant?
 a nobis impu ipso. *Omni* habitauit i ce-
 lio mltas: et hinc subsannabit eos.
Sicut loquit ad eos in ira sua: et in
 furor suo conturbabit eos. *Ergo* au-
 tem cõditu? sunt neq; ab eo super montes
 sancti eu? pidiu? peccatu
 eius. *Omnia* dicit ad me siluo

reus eo tu: ego habere genu te. *Quia*
 stula a me et habo tibi gentes heredi-
 tatem tua: et possessione tua inuicem
 tere. *Et* ergo eos i iurea terra: et con-
 tigi uos liguli cotra gres eos. *Et* ante
 reges intelligit: et uindicta q iudicia-
 tis uera. *Sicut* dicit i cunctis: et re-
 uoluit a tã tremore. *Et* pprehendit di-
 sciplinam: ne quibus incantat uolun-
 tate et peccato de uia iusta. *Quia* et
 ardet in breui ira eius: beat omnes
 qui consistunt in eo. *Blasphemia dandi*
 et fugeret a facie abditio sui sui.

Dominus qd implexum sunt qui
 tribulat me: multi insurgit ad-
 uersum me. *Quia* uia dicit omni me nec:
 no est saluo ipsi in deo eius. *Et* ante
 dñe susceptor me? eo: gloria mea et ex-
 altatio caput meu. *Uox* mea ad do-
 minu clamauit: et exaudiuit uox de m-
 te saluo suo. *Ergo* domini et sapienter
 sunt: et exstiterit quia dñs susceptor me.
Non timebo milia populi circum-
 datus me: quare dñe saluo me fac deus
 meus. *Quia* uiam tu p-cessisti omnes
 aduersarios tuos sine causa: deuerso
 peccatoru contulisti. *Omni* est sal?
 et super populu manu benedictio tua.
In amon in caridibus. *plains dandi*

Quare immoderatus exaudiuit me deus
 iusticie mee: i tribulatione dila-
 tasti uischi. *Et* i furem me: et exaudi o-
 ratione me. *Sicut* hominu usq; quo
 graui cont: ne quid diligis uanitate
 me et quare iudicium? *Et* scietote
 quomouit iudicauit dñs iudum suu:
 dñs exaudiuit me cu clamaueru ad eu.
Et calumini et uoluit peccate: qui di-
 cas in cordibus uestris in subilibus
 uerbis compungimini. *Sacerdote*
 famulatu iusticie et fixate in domino:
 autu dicit eis nescitis in his hinc

Johann Gutenberg.
 Página de la Biblia de 42 líneas
 Impresa en letra gótica
 Maguncia.1456.
 (Museo Británico, Londres)

A finales del siglo XV se produjeron los primeros libros que actualmente se conocen como “incunables”, del latín *cunabula* que significa literalmente “pañales” denominación que indudablemente determina el estado original en que se encuentra el libro en esos tiempos.

Aunque la riqueza artesanal de los libros y manuscritos medievales anteriores a estos “incunables” era en esos momentos inalcanzable por este nuevo sistema de producción mecánica, a pesar de sus grandes esfuerzos por imitar la decoración de sus iniciales, o respetando los espacios de éstas para que posteriormente fueran decoradas a mano conforme a las técnicas antiguas, la imprenta comienza a producir obras con toda una personalidad propia.

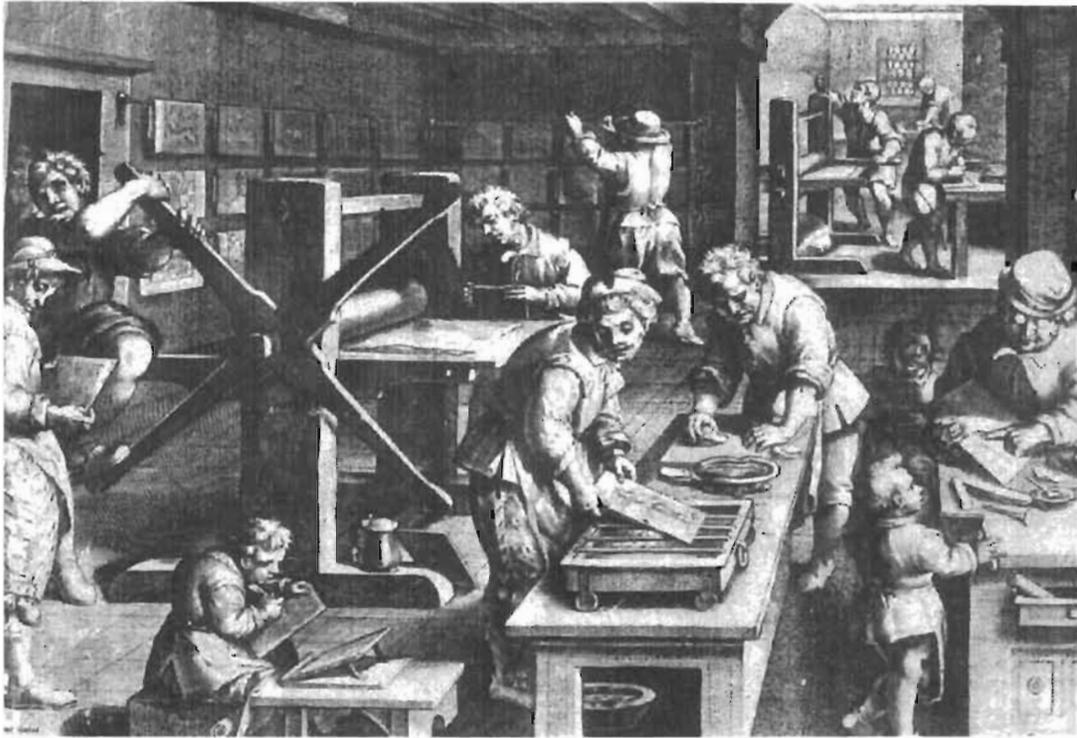
Por otro lado, la falta de diseño de una portada, la explicación del libro, y la fecha al final de la obra (El colofón), nos habla de un profundo respeto por las tradiciones medievales de ciertas características del libro. Pero el gran éxito de la imprenta se debió en realidad a la imperiosa necesidad de la sociedad por la cultura de ese momento histórico.

Lo que caracteriza a los siglos XVI Y XVII con respecto a la imprenta es muy similar. En primer lugar la producción del libro es absolutamente rentable y su difusión comienza a tener una tendencia a incrementarse altísima.

Durante el siglo XVI el libro alcanzó el promedio de 1000 ejemplares y en los siguientes dos siglos esta cifra se llegó a duplicar y hasta a triplicar.³

La imprenta entonces tenía como misión, el cumplir con las demandas de la escasa cultura de los aristócratas y la clase media y a un creciente público escolar. Se habla de una impresión de alrededor de 20 millones de ejemplares entre 1450 y 1500.

La industrialización del libro entonces se encuentra a la orden del día con ediciones de Biblias ilustradas con grabados en xilografía, letra gótica y gran formato.



Abraham Bosse

“Interior de un taller de estampa”

Siglo XVI.

En Italia, específicamente en Roma, se utiliza la letra romana que es más redonda y de perfiles claros, a diferencia de la gótica vertical, puntiaguda y alargada. Esta letra romana procede directamente de la letra *lapidaria imperial* y de la manuscrita llamada *carolingia* que corresponde al periodo de gran esplendor cultural presidido por Carlomagno.

Los primeros libros impresos intentaron remedar las ilustraciones de los manuscritos, las iniciales, orlas y colofones eran elaborados con dibujos finales llamados remates.

La utilización de la xilografía permitía decorar los textos, que incluso podían colorearse a mano. Pero por la vía mecánica, ya el alemán E. Ratdolt, había creado en Venecia impresiones policromas que permitían espléndidas ediciones ilustradas de las obras de Dante y Boccaccio. Jean Dupré, por su parte, en Francia, consiguió imitarlas, con técnicas de imprenta parecidas a las ilustraciones de los misales o libros de horas, decorados por los miniaturistas de los manuscritos.

La técnica del grabado xilográfico se perfeccionó después con la aparición del grabado al acero, de trazo mucho más fino, y matizado. Añadiendo a esto el enriquecimiento de la encuadernación; el libro que ya no era propiedad exclusiva de la iglesia se transformo paulatinamente en un objeto codiciado para el laico y el humanista, que si deseaba podía ya poseer su propia biblioteca privada para su uso y goce personal.

El libro comenzó a transformarse en un objeto de lujo con sus encuadernaciones en cuero: marroquín, cordobán, vitela, etc., volviéndose cada vez más atractivas por medio del gofrado (adornos en relieve obtenidos con hierros calientes). Más tarde se grabaron planchas de metal del tamaño de la cubierta, con el objeto de realizar los gofrados en una sola operación.

Esta técnica aprovechaba motivos ornamentales clásicos grecorromanos, geométricos de procedencia islámica (arabescos) o de gran influencia persa.

Sacramentario de Metz.
Portada decorada con marfil.
(Museo Del Louvre, París)



Otro instrumento para decorar las encuadernaciones fue la rueda, que corría a lo largo de las tapas para dibujar orlas. Los nervios que señalan la ligadura de los cuadernos del libro se convirtieron entonces en elementos decorativos del lomo.

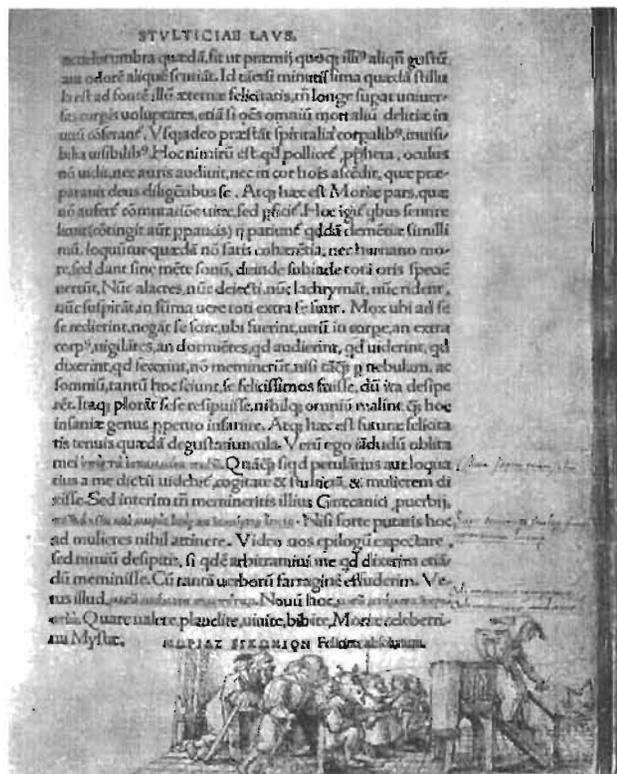
Durante este periodo, la decoración del libro tuvo un enorme desarrollo con la sucesión del grabado en madera por el aguafuerte, que consiste en dibujar con una punta o buril sobre una plancha de metal (cobre, zinc o hierro) barnizada y atacar las incisiones con ácido nítrico, que al ser entintada se pueden obtener reproducciones sobre papel, con trazos mucho más finos que los del grabado en madera. Los nombres de Alberto Durero y Hans Holbein aparecieron ligados a este proceso ilustrativo que llenó las páginas de los libros de frontispicios y orlas en las portadas, de ilustraciones de figuras y de paisajes estupendos.

Hans Holbein

“La locura bajando del pulpito”

Página del Elogio de la locura de Erasmo

Editado en Basilea, 1515.



A pesar de los progresos tan marcados por la imprenta, el libro no puede ser un objeto independiente de la historia social y económica que lo envuelve. Su condición de instrumento cultural se ve condicionada por la demografía del momento y especialmente por la capacidad lectora. La población Europea multiplicó sus posibilidades a partir del Renacimiento y halló en la imprenta un camino que le dio la oportunidad de disponer de nuevos instrumentos de trabajo y culturización, pero la sociedad de los siglos *XVI*, *XVII* y *XVIII* era una sociedad claramente elitista.

El libro impreso era para entonces, un instrumento sumamente barato en comparación con el manuscrito medieval, y aún así era inalcanzable para las clases inferiores y analfabetas. Pero la creciente aparición de una población mercantil y artesana permitió una mayor posibilidad de compradores de todas las clases socioeconómicas y culturales de ese tiempo.

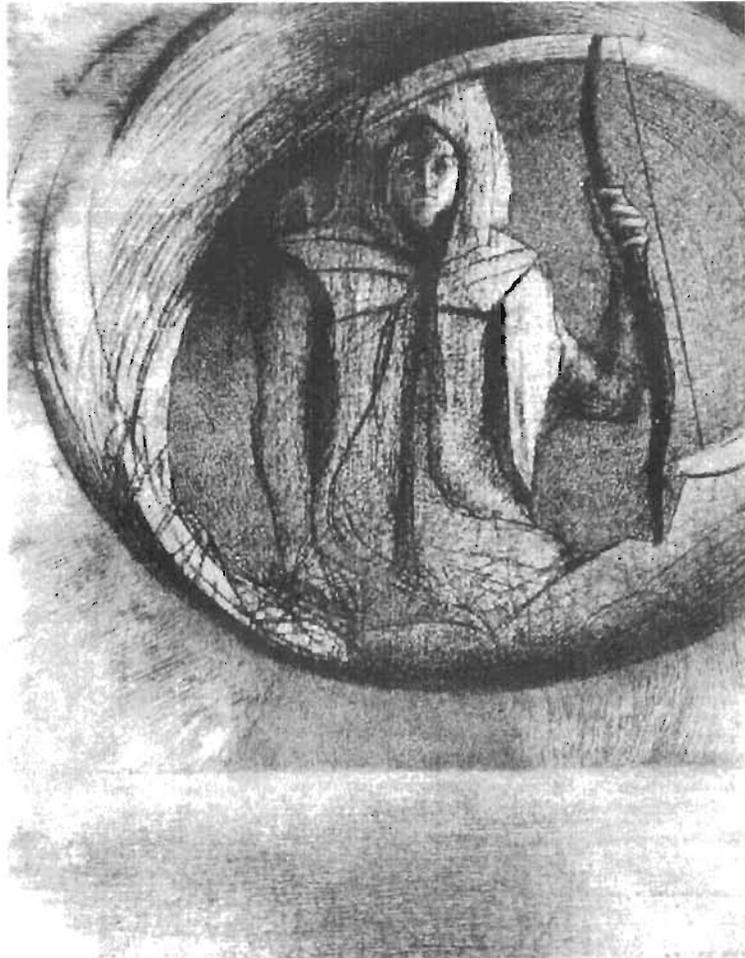
Los escritores que durante los siglos pasados vivían por sus mecenas, ahora lo hacían por sus derechos de autoría.

Las maquinas impresoras comenzaron a sustituir a los antiguos tórculos manuales de la época de Gutenberg y aparecieron las prensas mecánicas de rodillos, de pedal y de vapor.

El periodismo adquirió con todo esto, una importancia impresionante con sus vínculos a la política durante la revolución francesa, permitiendo una nueva profesión para el escritor, que le vendría a dar una tremenda importancia en la vida política y social de aquel entonces.

Pero el cambio más importante en la ilustración del libro en el siglo *XIX* fue la litografía, técnica iniciada por Alöis Senefelder en 1796, que con una tinta grasa compuesta de cera, jabón y negro de humo, escribió el texto sobre una piedra caliza pulida y formateada, cubriéndola con una solución de ácido nítrico y goma arábica para fijar la imagen y posteriormente entintarla, para que por medio de un cambio químico en la superficie de dicha piedra, solo se registrasen los textos previamente dibujados.

Odilon Redon
“L Idole Astrale”
Litografía.
1880.



Con este método de reproducción plano-gráfica se vendría a sustituir a los métodos tradicionales de impresión en relieve y en hueco para la ilustración de libros, con un dibujo más suave, con medios tonos y a color, con la utilización de varias piedras que al ser impresas con un sistema preciso de registros, le dará vida a la llamada cromolitografía del siglo *XIX*.

Las exigencias mercantiles del siglo *XIX* que mecanizaron la fabricación del papel y la impresión de los pliegos, obtuvo otro importante desarrollo con la invención de la prensa mecánica en 1810 por el alemán Konig. De esta forma aumento con mucho mayor rapidez la confección de los libros y la producción pudo satisfacer plenamente las exigencias del mercado bibliográfico.

La maquinaria de impresión también tendría sus avances al sustituirse la prensa plana por las rotativas que grababan sobre una tira de papel continuo por medio de un cilindro y que comenzaría a usarse en 1880 especialmente para la producción de los periódicos.

La ilustración pasó a realizarse por el procedimiento del fotograbado, inventado en 1814 por J. N. Niepce, el cual consiste en la obtención de una imagen sobre un metal recubierto con una capa foto sensible y mordido posteriormente por un ácido.

Al fin del siglo *XIX*, los perfeccionamientos técnicos hicieron del libro un objeto bellísimo con ediciones numeradas en papel hilo, con la firma del autor en cada ejemplar, e ilustraciones coloreadas a mano o por impresión y grandes encuadernaciones, llevando a la historia del libro a una nueva etapa en cuanto a su forma, a su contenido y a su función.

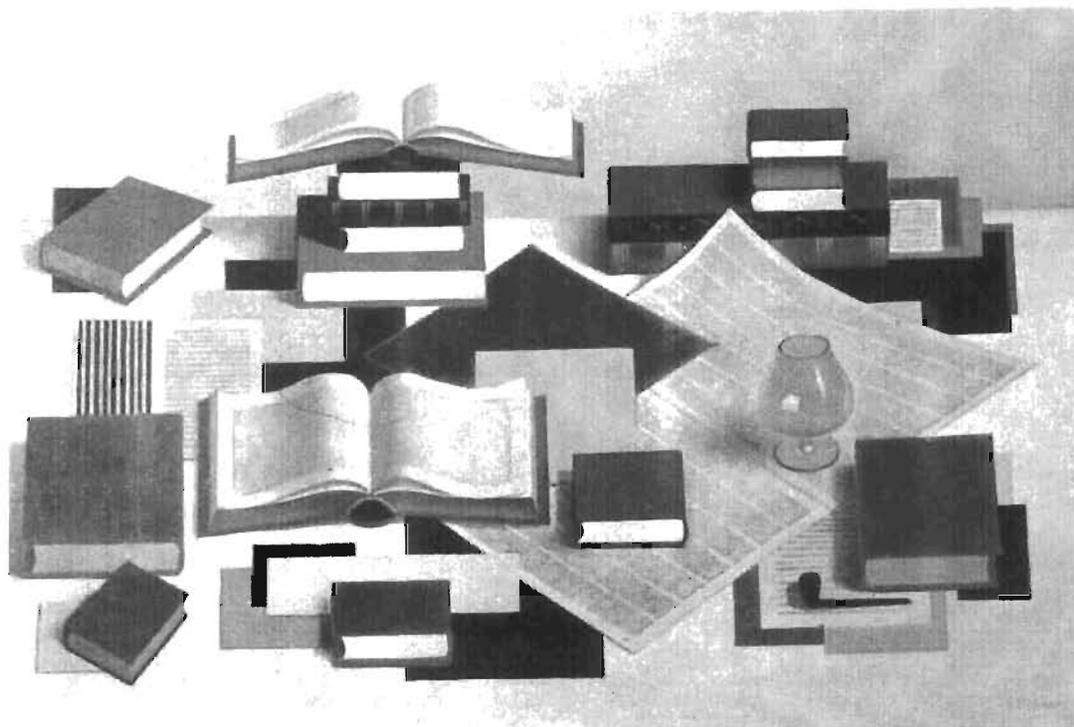
A comienzos del siglo *XX*, las principales características en la evolución del arte del libro obedecieron en sus inicios a una clara intención de renovarse, pero sin perder sus valores más significativos de los tiempos pretéritos de la cultura.

*El equilibrio entre la innovación y la tradición, inteligentemente concebido, parece haber determinado una nueva orientación del arte del libro a la que se denomino en el decenio de 1920-1929, "constructivismo."*⁴

Durante la segunda década del siglo *XX*, las tendencias constructivo- funcionales tuvieron su mayor peso, al introducir en las páginas la composición de caracteres de diversos tamaños, las distintas orientaciones de los renglones y la impresión en rojo junto a la tinta negra.

Los libros encontraron entonces un contraste distintivo en el empleo de colores vivos, pero conservando sus rasgos tradicionales.

El libro en el siglo XX aspiraba a ser un objeto bello y novedoso, pero con los soportes fundamentales de la tradición, conjuntando en un todo a la escritura y a las artes visuales, en un cúmulo armónico de expresión plástica y literaria.



A. Rohmer.

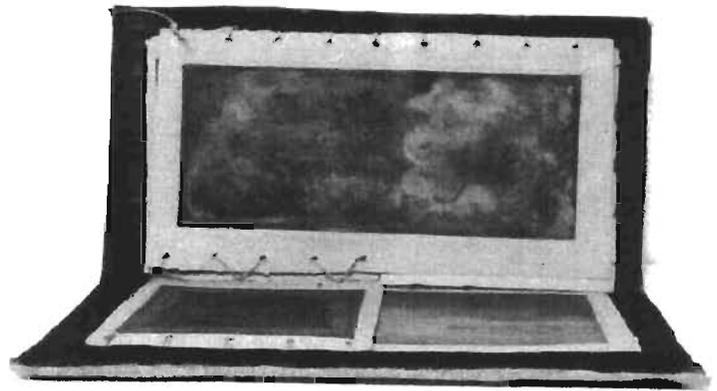
“El Literato”

Colección, Galería de París.

2.2 CARACTERÍSTICAS Y DEFINICIONES.

Un libro es un conjunto de hojas de papel escritas o impresas reunidas en un volumen cosido y pegado o encuadernado. Su contenido es esencialmente tipográfico aunque en algunos casos éste sea complementado con imágenes; es un medio de expresión y un receptáculo de la cultura y el conocimiento. El libro es un instrumento para leer, pero además es un objeto para observar, desde los miniaturistas de los códices medievales hasta los últimos avances en la ilustración bibliográfica, el libro es un pretexto excelente para los artistas plásticos.

Los libros elaborados a través de diversos métodos distintos a los ortodoxos y con un contenido diferente que no necesariamente se reducen a la escritura, exaltando además sus cualidades como objeto; son los llamados “libros alternativos”



María Abad Blay

“Cosidos”

Aguafuerte y aguatinta / hierro.

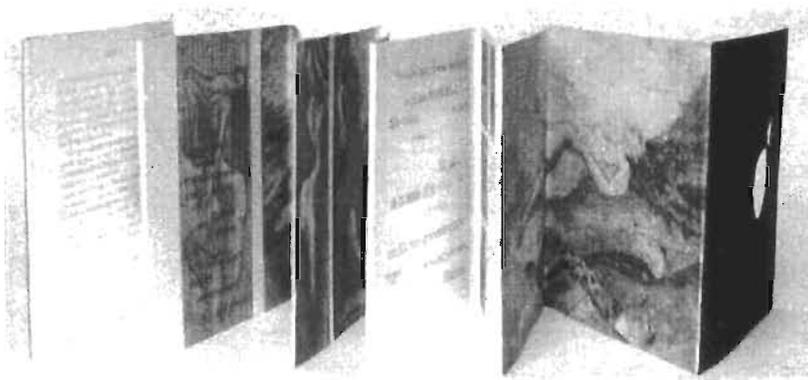
1999- 2000.

Los libros alternativos, también llamados “los otros libros” son producciones marginales o independientes de los sistemas industriales y mercantiles de la empresa editorial, debido a la naturaleza de su propia hechura y objetividad, pero que sin embargo aspiran a la amplia difusión de sus contenidos.

*Otro libro tiene una personalidad distinta a la de los otros miembros de la especie. Pero suele estar distante de su modelo original. Sus señas anárquicas principian con las fuerzas que lo generan. Es decir, sus autores.*⁵

Los otros libros siempre han existido incluso antes que el libro ortodoxo, desde la transmisión del saber y la cosmogonía de los pueblos primitivos, desde el arte gráfico de la edad media, hasta las manifestaciones independientes de escritores adversos a los convencionalismos bibliográficos de nuestros días.

La inconformidad de los libros alternativos radica en la valoración que el autor le da a éste como objeto en sí, resaltando sus cualidades plásticas y formales, echando mano de los diversos materiales y recursos para su realización. La finalidad del productor de un libro alternativo es exaltar la presencia estética de sus componentes intrínsecos.



Xus Bueno García.

“Amant anónim”

Aguafuerte y aguainta / hierro.

1999-2000

El papel es el principal componente material de los libros tradicionales, pero no necesariamente el de los libros alternativos; la claridad del papel para una mejor percepción de los textos es una constante que en la realización de un libro alternativo se puede ver interrumpida y alterada.

Las cualidades táctiles que un determinado papel ya sea claro o de color nos puede ofrecer en su textura, pueden ser aprovechadas por el autor de una forma creativa para satisfacer una necesidad expresiva.

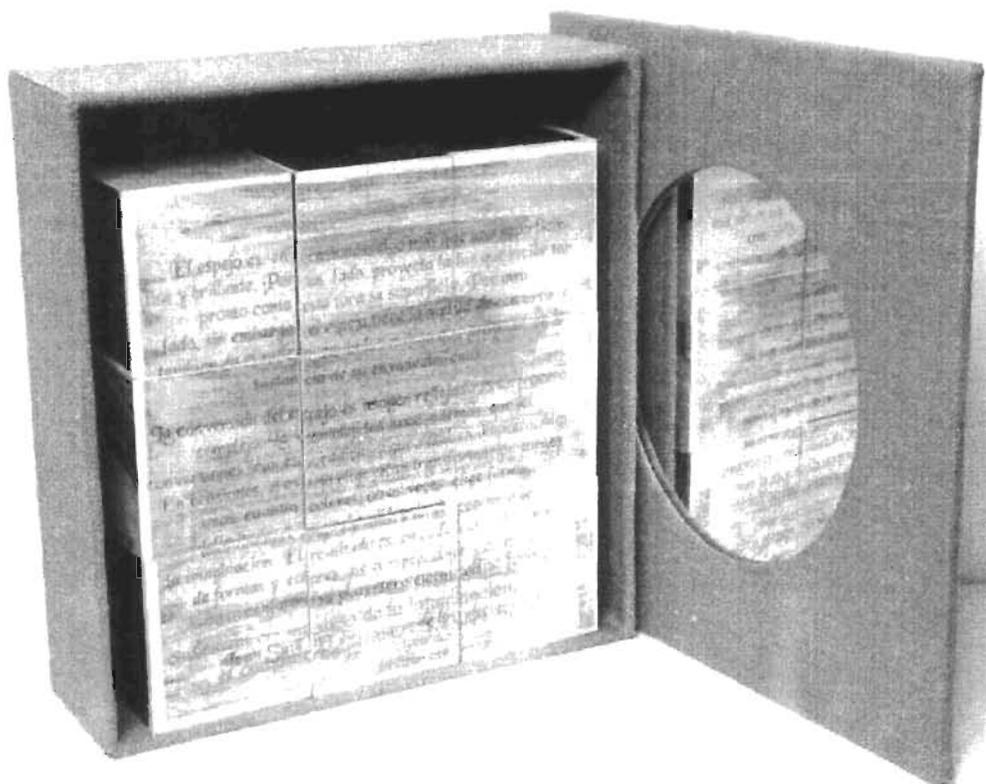
Los materiales de soporte de la escritura y de las imágenes de un libro alternativo pueden ser bastante diversos y enriquecedores para su materialización plástica. Las posibilidades de comunicación de los materiales y la diversidad de propuestas de los formatos convierten al libro alternativo en un objeto lúdico por excelencia.

Los distintos tipos de encuadernados y la muy variada gama de colores de sus papeles, cartones, plásticos, maderas, pieles etc. Expanden el inmenso repertorio expresivo de los artistas hacedores de libros alternativos, aniquilando la monotonía y exaltando la experimentación.

*¿En que consiste una publicación alternativa? Consiste en la decisión que tienen una o varias personas de ejecutar algo que por los canales habituales no podrían lograr.*⁶

Además de los materiales, la forma y estructura, determinan a los libros alternativos como una obra artística que requiere de la interacción del espectador más allá de la lectura del texto, el espectador es participe de la experiencia del libro con todos sus sentidos; táctiles, visuales y hasta auditivos y olfativos, transformando al libro común y corriente en un objeto estético.

La contemplación y manipulación de un libro alternativo involucra no solo el entendimiento y la razón, sino la sensibilidad y la fantasía.



Ma. Tania de León Yong.

“La primacía del espejo”

Aguafuerte y aguatinta

Sobre hierro

1999-2000.

El libro alternativo, al ser objeto en sí, y obra de un artista, es a la vez único y concreto en su significado, es un producto no mecanizado y carece de industrialización y de un amplio mercado.

Esta identidad es la que permite su creación y singularidad en una secuencialidad de espacios estrictamente programados entre significantes y significados.

La continuidad de estos signos y sus específicas secuencias (múltiples a la vez) establecen o determinan una obra plástica imposible de ser producida de otra forma. El libro es un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad, un tiempo de lectura, que al irse secuenciando los significados, los modifica, los retrabaja y los adecua.⁷

El libro alternativo tiene por naturaleza una amplia gama de posibilidades en cuanto a su realización y a sus propuestas. *Al ser alternativo crea nuevos espacios y situaciones con perfiles y conceptos del momento, de cada instante que luego se van auto- institucionalizando o academizando.⁸*

La secuencialidad monótona del lenguaje escrito de página en página en un libro convencional se contrapone en gran medida a la del alternativo. En este último la secuencia espacio- temporal se ve marcada por la individualidad de las partes y elementos que lo constituyen como un todo, obedeciendo singularmente a sus funciones particulares.

La realización de un libro alternativo involucra necesariamente el crear una nueva secuencia espacio temporal de signos que no necesariamente son los lingüísticos, “el libro alternativo puede ser un signo en sí y no un receptáculo de estos”.

La autonomía expresiva y las diversas opciones de diálogo de los libros alternativos nos permite hacer una cierta clasificación de acuerdo a sus diferentes características que los distinguen de los libros convencionales y ortodoxos.

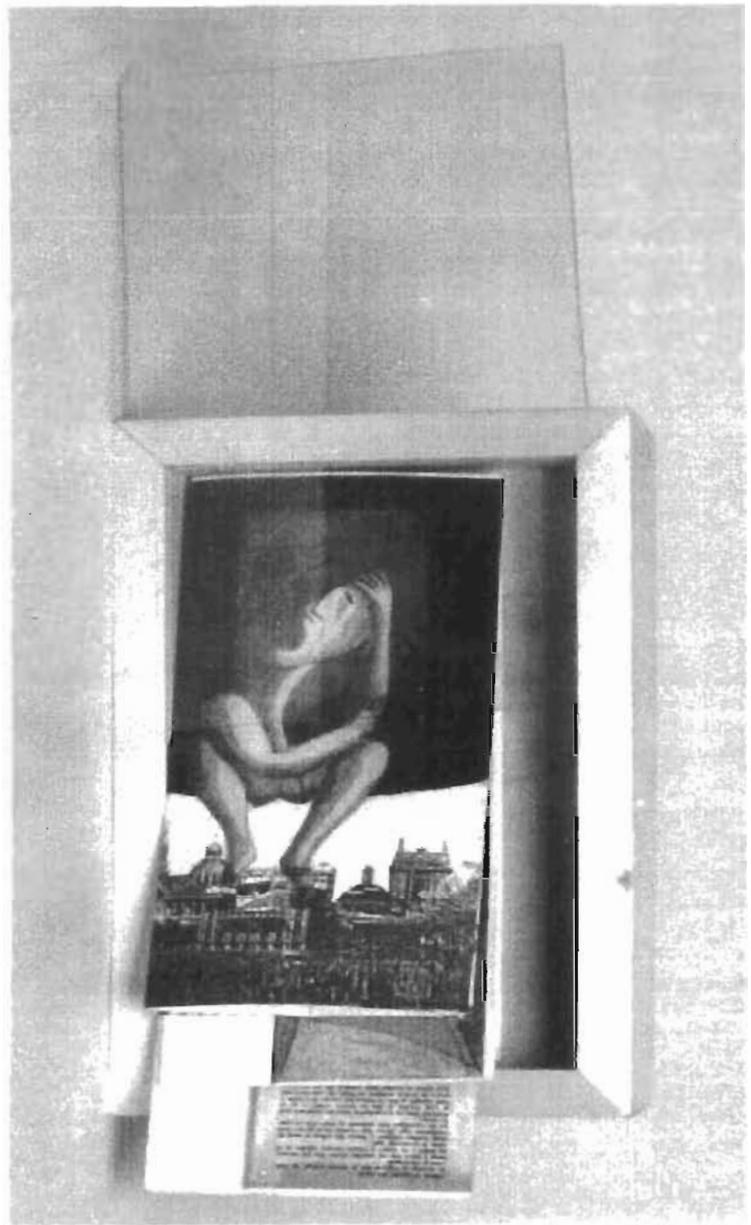
Susan Mercedes Gálvez Sánchez.

"Soledad"

Aguafuerte, aguatinta y gofrado

Sobre hierro y transferencias.

1999-2000.



El libro ilustrado: es el resultado del trabajo del escritor en conjunto con el grabador, tiene a menudo una forma imponente y se presenta como un trabajo precioso, lujoso, impreso en papel de gran calidad y con una selección tipográfica refinada, y muy cuidadosa. Tiene un tiraje necesariamente limitado ya que tiene un alto costo de producción, y está destinado a un público que aunque es exigente, también es escaso.⁹

El origen de este tipo de libro, se da en Francia durante el siglo XIX cuando los artistas de la época brindaron sus servicios a las editoriales para ilustrar y embellecer sus textos literarios, siendo el poeta o el escritor el encargado de los textos, y el artista el de las imágenes a través del dibujo, la fotografía o el grabado.

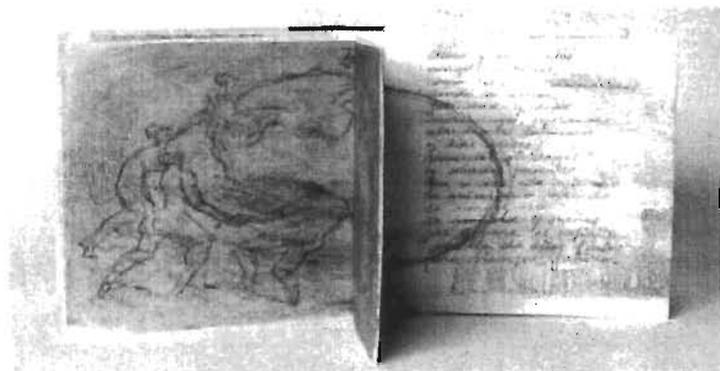
Ma. Luisa Pérez Rodríguez.

“Te fuiste a buscar una estrella”

Aguafuerte y aguatinta / hierro,

Transferencia y monotipia.

1999-2000.



El libro ilustrado al ser un ejemplar hermoso y adornado, en ocasiones con estampas originales, con encuadernados en piel o en materiales de alto valor y textos con tipografías preciosas, es un objeto muy apreciado por las elites de bibliófilos y surge en cierta medida como reacción a los procesos de impresión industrializada que tienden a hacer del libro un objeto vulgar y al alcance de cualquiera.

El libro ilustrado es un producto presumiblemente artesanal y es una remembranza contemporánea del antiguo libro estampado.

El libro de artista: es un proyecto ejecutado en su totalidad por el artista, tanto la idea como su realización práctica, incluso la edición (en caso de que exista). En este tipo de libro no solo las imágenes y la hechura del objeto en sí, están a cargo del artista creador, sino también los textos que pueda tener la obra. Esto permite al autor experimentar y combinar de una manera creativa y libre las diversas herramientas materiales, visuales y escritas con las que le dará forma a sus conceptos e ideas.

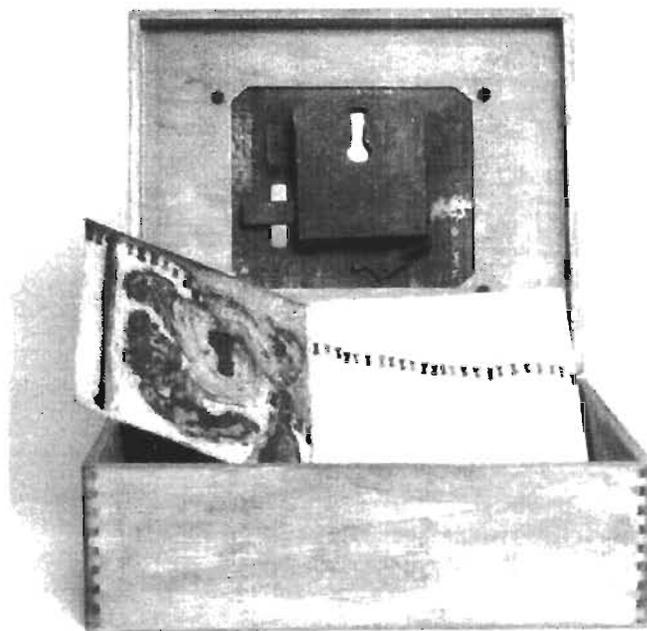
Un libro de artista es solo aquel en el que todos y cada uno de los procesos teóricos y prácticos han sido realizados por un artista visual. El libro ortodoxo en el cual se muestran imágenes de obras de artistas visuales y aparecen textos alusivos a su vida, obra o trayectoria, pero que ha sido redactado por un editor o alguna otra persona que no sea el artista citado, aún firmado por él, no es un libro de artista.

Carolina Pallares Noguera.

“Siluetas”

Aguafuerte, aguatinta y gofrado

Sobre hierro, 1999-2000.



Un libro de artista es por él mismo una obra y no un medio de difusión de ésta.10

Forma y contenido corresponden a un mismo concepto, a una misma idea. El libro como objeto no es un recipiente del texto, sino ambos son parte del todo llamado libro de artista. El libro en cuanto a forma y contenido es la expresión en sí, es la obra en su total concepción de libro- arte.

El libro objeto, es un tipo de libro al que también se le considera “libro de artista” por el simple hecho de ser la obra de un artista. Sin embargo el libro objeto cuenta con ciertas particularidades que lo difieren del otro.

Ana Carina Lema Astray

“Como extensiones de mis sueños”

Aguafuerte y aguatinta / hierro,

Monotipias, 2000.

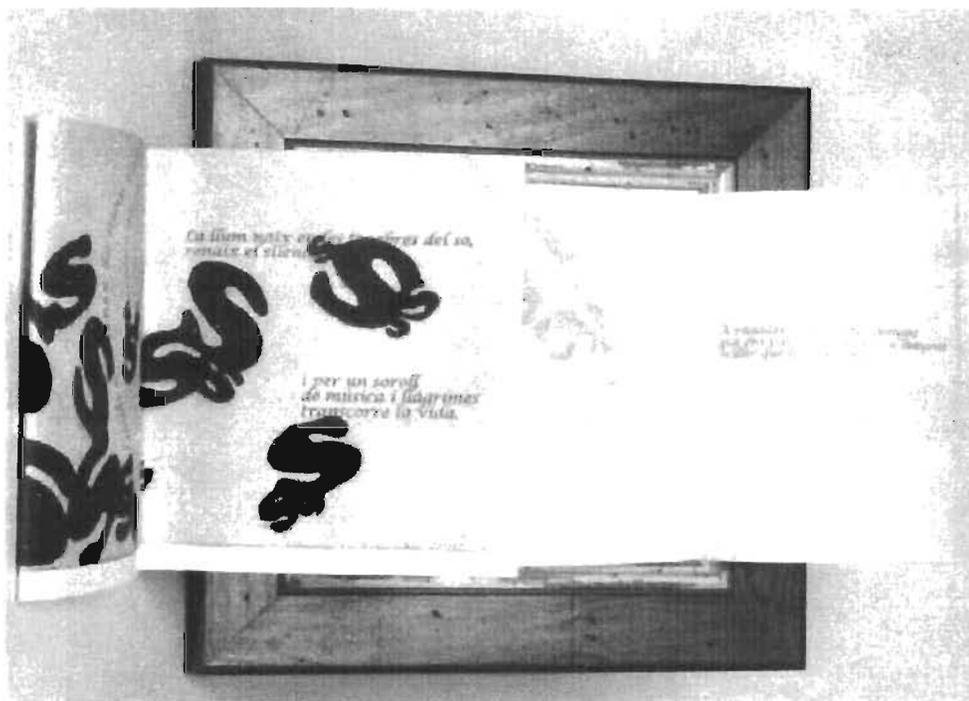


Otra de las aproximaciones del libro objeto se da con el libro ilustrado, cuando en ocasiones el trabajo de forma artesanal del escritor se ve complementado con el del artista que crea una escultura envolvente y anexa para el texto, logrando un resultado preciosista del libro, bajo la utilización de materiales modernos y propositivos.

El libro objeto acentúa la dimensión de objeto antes que la de libro, es decir sobre la realidad sensible del material, en detrimento del contenido informativo. El libro pierde entonces dentro de esta dinámica, su función de comunicación en provecho de su manifestación escultural o pictórica.¹¹

El libro objeto involucra necesariamente una experiencia táctil y una completa manipulación en su lectura, que naturalmente no tiene la misma secuencia espacio temporal de un libro común.

El libro híbrido es el que tiene como resultado de su producción, la unión o concordancia de las características de dos o más tipos de libros, lo que nos ofrece en muchas ocasiones un libro mucho más logrado y atrevido.



Joaquín Murillo R.

“Silenci i soroll”

Aguafuerte y gofrado

Sobre hierro.

1999-2000.

El no poder determinar su total pertenencia a uno de los libros anteriormente mencionados, le otorga mejores cualidades materiales y expresivas: el efecto de secuencia según su volumen, el tipo de impresión única o múltiple, su precio de producción, el formato, la diversidad de posiciones posibles, el material usado, el tipo de encuadernación, la técnica de realización, como el collage, el gofrado, la fotocopia o el dibujo etc.

El libro híbrido será entonces todo aquel que se halle entre la intersección de alguna de las tres formas anteriores de libros alternativos: ilustrado, de artista y objeto respectivamente.

Se considera que, ya que los cuatro tipos de libros son realizados por artistas, entonces todos y cada uno de ellos debe ser un libro de artista en sí mismo, aunque posteriormente se encuentren algunas diferencias que les confieren a cada uno un carácter de individualidad.¹²

Los libros alternativos entonces básicamente nos proporcionan opciones expresivas y nuevas rutas de los procesos creativos que amplían las posibilidades del libro, más allá de las literarias o escritas. El libro como arte y como obra, nos permite amalgamar técnicas y procedimientos plásticos que contribuyen a romper con las barreras entre artistas y espectadores, y dar continuidad a la constante renovación natural de las manifestaciones artísticas de nuestra época.

El artista es un hacedor de arte, y por lo tanto tiene la obligación de trascender a los materiales y a las técnicas establecidas; la experimentación con nuevos espacios de expresión y los replanteamientos formales de los objetos utilitarios como el libro, enarbolan una nueva gama de posibilidades de expresión visual que enriquece a la cultura de los seres humanos de hoy.

La enseñanza y promoción de estas nuevas formas de hacer libros- arte, contribuye sustancialmente al desarrollo intelectual de los artistas, de los literatos y escritores; enriquece al arte y a las instituciones en que éste se propone como actividad humana y profesional.

2.2.1 EL LIBRO ALTERNATIVO EN EL EXTRANJERO

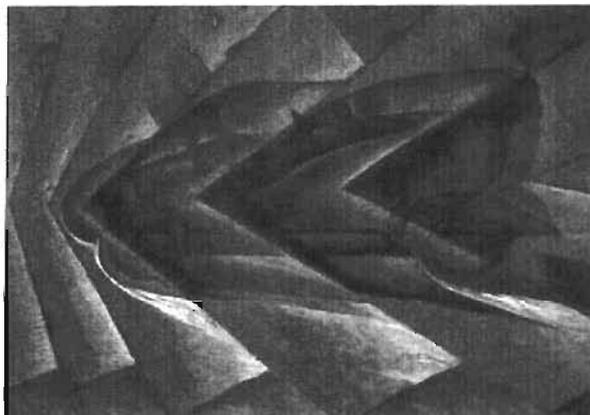
*Prácticamente, antes de la creación del libro, el hombre hizo los otros libros.*¹³

Fue en Egipto, con el descubrimiento de las cualidades del papiro, con lo que se crearon los primeros libros de artista, llamados “pre-libros”. Pero la concepción actual que tenemos del libro de artista tiene su origen el 20 de febrero de 1909 con la aparición del manifiesto del movimiento *futurista* en el periódico *Le Figaro*; un movimiento culturalmente radical, bajo la batuta de Filippo Tommaso Marinetti, que manifestaba su inconformidad, insatisfacción y rechazo de las tradiciones y valores establecidos de la época; un movimiento cuyas ideas se propagaron rápidamente por toda Europa, pero que tuvo una vida bastante corta, aunque sus planteamientos dieron origen en gran medida al fascismo.

Luigi Russolo.

*“Dinamismo de un
Automóvil” 1911.*

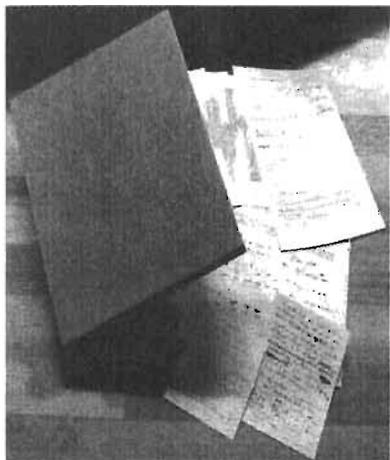
Óleo / tela.



El manifiesto futurista era un texto común y corriente, como cualquier artículo de periódico, pero es el antecedente inmediato de una publicación llamada “Zang-Tumb Tumb” de el mismo Marinetti, en donde se establece a la página como un espacio visual y sobre en la cual se pueden aprovechar todos los recursos tipográficos posibles.

El movimiento futurista, en realidad fue el punto de partida y la primera piedra de la edificación de las nuevas concepciones que sobre el libro se tienen.

Posteriormente con el libro “para leerse en voz alta” de El Lissitzky y Vladimir Maiakovsky en 1923, se propusieron nuevas formas de abordar los libros a través de la entonación de la poesía. El movimiento *surrealista* le dio seguimiento en la década posterior con sus pretensiones masivas de difusión de sus ideas y sus acercamientos a las nuevas tecnologías. *Los mismos artistas insistían en que este arte no tenía calidad de precioso, no iba destinado a ser sepultado en museos; era una alternativa de Bellas Artes.*¹⁴ Pero quien tuvo una importante aportación, fue sin duda Marcel Duchamp, al publicar en 1934 La Caja Verde, llamada por él como: *Rose Selavy*. La Caja Verde es una recopilación gráfica con sobres, fotografías y textos de la realización de la obra “el gran vidrio” obra que creó el mismo Duchamp.



Marcel Duchamp.

“La novia vestida por sus solteros, incluso”
(La caja verde) 1934.



Marcel Duchamp.

“La Boite-en-valise”
(La caja-maleta) 1941.

Con el inicio de la segunda guerra mundial, Nueva York se convirtió en el centro del arte y con esto surgieron los modernos métodos mecánicos de impresión y reproducción de textos e imágenes, herramientas que por supuesto favorecieron a los artistas que veían las posibilidades visuales y expresivas del libro.

Durante la posguerra, el artista alemán Dieter Rot publicaría los primeros libros de artista denominados libro-objeto, partiendo de materiales como el periódico, y los medios masivos de comunicación escrita, con los cuales expone la nobleza de la página y de la forma del libro, como alternativas perfectas para sus necesidades de expresión.

El americano Edward Ruscha publicaría también en 1962, una secuencia de fotografías de gasolineras en blanco y negro, en una edición que no fue ni limitada, ni firmada, defendiendo así el principio mínimo del libro como una serie de imágenes sin pretensiones estéticas.

En 1968 dos acontecimientos artísticos fueron sumamente importantes para el arte editorial. El mail art fue uno de ellos, al convocarse a un gran número de artistas de todas partes del planeta para invitarlos a participar en una propuesta alternativa, enviando sus obras a través del correo a los demás participantes del proyecto.

El otro fue la exposición del Museo Art y Project de Ámsterdam, de obras de artistas conceptuales en muros y carpetas de 27 x 43 cm, que al irse doblando se podía llegar al tamaño de un sobre ordinario.

Este tipo de proyectos en los que las obras no eran numeradas ni firmadas, y que recurrían a los medios masivos de reproducción y comunicación, como el libro, el cassette y el video, eran propuestas del grupo *Fluxus*, artistas de Estados Unidos y Europa que desde principios de los sesentas retomaban las ideas de los dadaístas. *Proponiéndose abolir la distinción entre el arte y la vida cotidiana y rechazando la separación entre creadores y espectadores, cuestionando la idea de*

una jerarquía entre los modos de expresión, encontrando en el libro y los impresos en general, un apoyo ideal para denunciar o simplemente abandonar las concepciones aristocráticas y sacralizantes de la obra de arte.¹⁵



Wolf Vostell

“Piano-Lituania”

Tributo a Mancinas.

Técnica mixta. 1994.

Todos estos movimientos e incluso los *minimalistas*, preconizaban una forma de creación no sensible, proponiendo lo escrito al servicio de las prácticas artísticas y retomando al libro como el espacio visual idóneo para nuevas propuestas.

2.2.2 EL LIBRO ALTERNATIVO EN MÉXICO

El libro alternativo tuvo sus primeras manifestaciones en México en el año de 1976, aparición que se extendió con gran éxito hasta 1983, tiempo al cual se ha nombrado “Edad de oro de los libros alternativos”. Este periodo se caracteriza por la aparición de una nueva concepción editorial en revistas, periódicos, volantes y panfletos, producidos bajo conceptos muy atrevidos y propuestas sumamente originales.

Esta nueva forma de editar fue una oposición y una alternativa ante las exigencias mercantiles de la industria. Fue un movimiento de autores independientes que cimentaban su producción en la pequeña prensa. Nombres como: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Renan, fueron escritores y poetas que en busca de un espacio más libre para su expresión fundaron la primera editorial de libros alternativos llamada “la Máquina Eléctrica”. Posteriormente, algunos otros autores como Antonio Castañeda, Ernesto Trejo y Sandro Cohen se sumarian al esfuerzo con publicaciones marginales de libros y revistas.

Las expresiones que los otros libros hechos en México adoptaron fueron muy diversas: hojas sujetas en uno de sus ángulos con un cordón textil. Hojas sueltas cada uno un libro, que a modo de colección hallan su anaquel en una bolsa de mandado. Hojas sueltas en una caja plegada. Un acordeón de impresión irregular.

Fragmentos de periódicos recortados y reimpresos con tinta de color, dignos de pertenecer a la tradición del palimpsesto. Un pliego-libro, cuyas hojas son cuadros regulares que el lector une a su libre voluntad. Libros hechos con hojas de maíz. Libros-carpetas, que en sus páginas o cubiertas incluyen botones y abanicos pegados. Pliegos impresos con miembros del cuerpo humano.¹⁶



**Alfredo
Rivera**
"Fósil"
Mixta sobre
papel.

La amplia gama de posibilidades formales y de realización, hicieron de todos y cada uno de estos libros, un protagonista excepcional de la ruptura con las estructuras tradicionales del libro, enalteciendo lo efímero de su hechura y proponiendo una nueva forma de conservación de sus ejemplares en espacios adecuados para su correcta manipulación y lectura, sobre todo, para los libros-objeto que se caracterizan por ser únicos y especiales.

La primera feria internacional del libro México-UNAM, que se dio dentro de la llamada edad de oro, impulsó la congregación de autores y editores de libros de artista de todo el país, como "los otros editores", con el objeto de expresar sus ideales y formar un núcleo de propagación y acercamiento de todos los editores con igualdad de pensamiento y propuesta editorial.

Estos lanzaron un manifiesto en el que expresaron su carácter e importancia. Entre otros conceptos su documento decía: “existe también la otra industria, la de las pequeñas editoriales independientes, que en años recientes ha sabido hacer acto de presencia al margen de las dictaminaciones del mercado y más allá de los criterios de la ortodoxia. En México, somos las pequeñas editoriales las que publicamos a las voces de nuevos valores y las manifestaciones más contemporáneas e inventivas de nuestra cultura. De hecho, nos convertimos en los trampolines desde donde saltan a la atención pública autores y artistas cuya presencia, de otra manera, difícilmente sería conocida”.¹⁷

Este movimiento de agrupación editorial, fue organizado y auspiciado por personalidades como Felipe Eherenberg, y Raúl Renan, con la finalidad de crear conciencia y dar a este movimiento un sentido de amplio compromiso y disposición.

Felipe Eherenberg, con su *Manual del Editor con Huaraches*, fue una de las piezas más importantes y emblemáticas en el impulso de la producción de los libros alternativos. Dentro de sus propuestas, *el mimeógrafo* de madera, fue una de las alternativas sugeridas por él para la impresión y reproducción de los otros libros. El bajo costo, su fácil funcionamiento y transportación, su nobleza, simplicidad y la posibilidad de poder fabricarlo uno mismo, hicieron de este aparato un utensilio importantísimo para la otra producción editorial.

El antecedente inmediato de este movimiento, que tuvo como instrumento de difusión la pequeña prensa, fue el movimiento estudiantil de 1968. La impresión de volantes, periódicos y boletines de protesta por parte de los estudiantes se elaboraron con la ayuda del mimeógrafo y la maquina de escribir mecánica para su divulgación.

Prácticamente toda la propaganda de este movimiento fue realizada con el mimeógrafo, en una labor que más tarde daría origen a muchos de los nuevos editores de los otros libros.

Demian Flores

“Sin título”

Mixta sobre papel.



Actualmente, dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, se llevan acabo anualmente seminarios-talleres del libro alternativo, con el fin de contribuir a la producción, exposición y difusión de este tipo de manifestación artística. Seminarios que además apoyan e impulsan a los egresados a conseguir su titulación de una forma más rápida y eficaz a través de la realización de este tipo de libros.

Esta actividad se da específicamente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas bajo la dirección de un grupo de profesores con grado de maestría y una amplia trayectoria profesional, artística y docente, comandados por el Doctor en Artes Daniel Manzano Aguila.

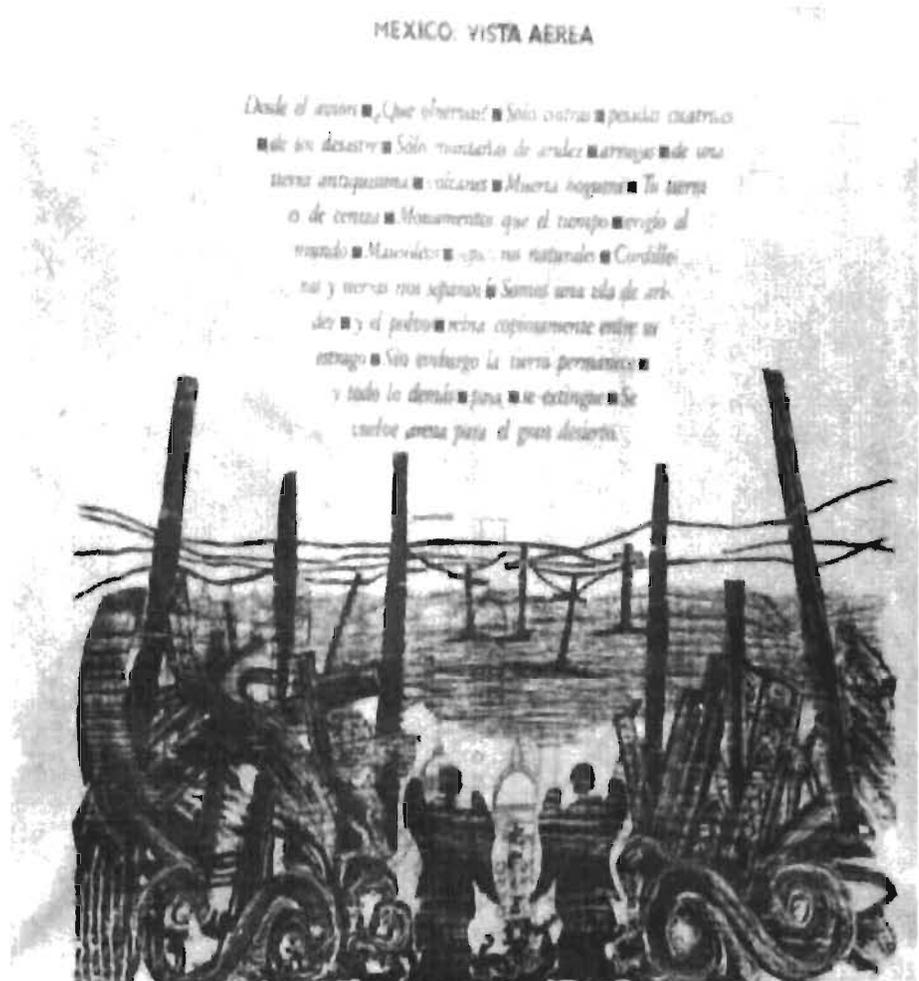
Este seminario-taller, cuenta ya con diez ediciones sobre la realización de libros alternativos, que bajo muy diversas propuestas a logrado producir libros bastante originales y propositivos por parte de los egresados y maestros, consumándose así, año con año, una o más exposiciones del seminario taller en muchos espacios culturales de la república mexicana, promoviendo y difundiendo la producción del libro alternativo.

“Páginas de Imaginería”, “El Umbral del objetuario”, y “Para ti soy libro abierto”, son solo algunas de las muestras destacadas de este espacio, en donde mediante una gran variedad de técnicas, materiales, formatos, colores y texturas se crea un enorme abanico de posibilidades de expresión plástica.

Alejandro Pérez Cruz

“México, vista aérea”

Mixta sobre papel.



Libros ilustrados, libros objeto, híbridos y de artista se vinculan en un mismo espacio, proponiendo nuevos horizontes para la creación del artista visual.

La teoría y la práctica determinan la función de este seminario-taller, con la finalidad de obtener un trabajo de investigación plástica, sin que éste se reduzca al campo de la gráfica, sino extendiéndose a la pintura, la escultura, fotografía y a los medios alternativos de comunicación.

Es importante mencionar, que la producción y difusión del libro alternativo en México, está vigente, es constante y actual, es un campo inagotable y abierto, siempre a nuevas propuestas y temáticas. Es una actividad cultural que constantemente se renueva y enriquece, que aporta y juega con todos los sentidos, invitándonos a nuevas experiencias formales y de comunicación.

CONCLUSIONES

El libro es sinónimo de sabiduría y de crecimiento humano, ha sido a lo largo de la historia el receptáculo mayor del conocimiento y de la ciencia, el medio de comunicación por excelencia, pero también el rostro del arte y la cultura de toda civilización de nuestro mundo durante cientos de años, y en mi opinión, es quizá uno de los objetos más valiosos para la humanidad, y que sin embargo, no es una pieza única y estática, solo digna de admirarse detrás de una vitrina o un aparador; es un objeto en constante movimiento y evolución, es un objeto multifacético en desarrollo, gracias a la intervención de su lector; pues éste al abrirlo y devorarlo con sus ojos y su mente, le da vida y surgimiento, pues sin ello simplemente el libro perdería su razón de ser.

El acercamiento y disposición que con este proyecto he tenido hacia los libros no solo ha reafirmado en mí estas concepciones, sino ha sembrado también un nuevo interés y mayor aprecio; ampliando mi horizonte cultural y otorgando nuevas alternativas a mi producción plástica; me ha permitido descubrir sus posibilidades artísticas, y por ello, la razón de ejercer una nueva forma de expresión. Es entonces, el libro alternativo, una nueva opción en mi discurso y en mi obra, es la eterna aportación a mi intelecto y por tanto mi tesoro máspreciado.

He de concluir entonces, que el libro alternativo es actualmente una necesidad intelectual y un respiro hacia las nuevas propuestas artísticas; un ejemplo y un impulso a la creatividad, es un objeto que si bien ha de cambiar ineludiblemente, debemos preservar.

CITAS

1. Escolar, Hipólito. De la escritura al libro, p.50
2. Dahl, Svend. Historia del libro, p.37
3. Escarpit, Robert. La Revolución del libro, p.46
4. Escolar, Hipólito. De la escritura al libro, p.90
5. Renan, Raúl. Los otros libros, p.14
6. Kartoffel, Graciela, Marín, Manuel. Lo Formal y lo alternativo, p.28
7. Kartoffel, Graciela, Marín, Manuel. Lo Formal y lo alternativo, p.60
8. Kartoffel, Graciela, Marín, Manuel. Lo Formal y lo alternativo, p.93
9. Manzano, Daniel. Características y clasificación de los libros alternativos, p.9
10. Manzano, Daniel. Introducción a los libros de artista, p.4
11. Manzano, Daniel. Introducción a los libros de artista, p.5
12. Manzano, Daniel. Características y clasificación de los libros alternativos, p.10
13. Renan, Raúl. Los otros libros, p.18
14. Wilson, Martha. La página como espacio artístico, p.7
15. Wilson, Martha. La página como espacio artístico, p.16
16. Renan, Raúl. Los otros libros, p.15
17. Renan, Raúl. Los otros libros, p.17

CAPÍTULO III

LA PROPUESTA

3.1 DESARROLLO

La muerte es un tema que siempre ha estado presente en mi producción plástica. Fue tal vez una obsesión existencial en mí en otros tiempos, y quizá por ello en el presente es mi objeto de investigación. Pero más que la muerte en sí, es el miedo a la muerte donde radica mi interés por la realización de un libro alternativo; con el, pretendo comunicar mi perspectiva sobre dicha cuestión y consumir una interpretación gráfica del tema.

Para lograr este cometido, decidí hacer uso de las técnicas del huecograbado, la litografía, el dibujo, el pirograbado, y de algunos métodos de manipulación de la madera; como el patinado, el barnizado y el dorado.

Estas técnicas y procedimientos fueron elegidos para este libro alternativo, por ser consideradas las más adecuadas para su ejecución y porque son las disciplinas artísticas en las que preferentemente baso mi producción plástica y por lo tanto, las que mejor manejo, lo cual ha sido de suma importancia al pretender un resultado óptimo y profesional de este proyecto gráfico.

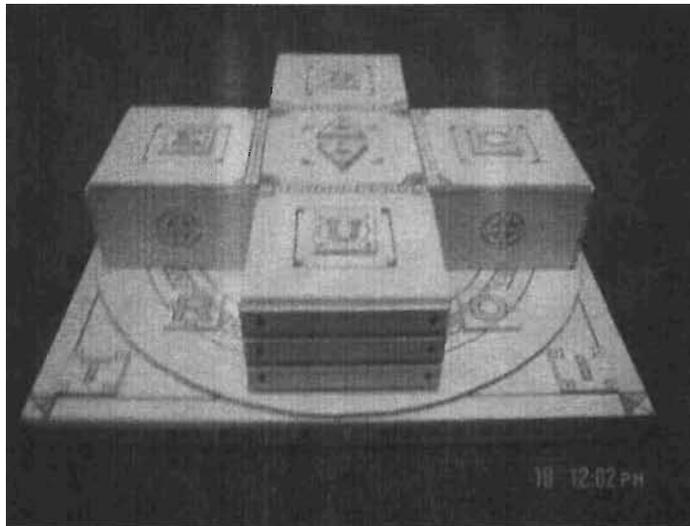
La razón por la que esta idea se ha realizado mediante un libro alternativo, es por el ánimo de explotar las posibilidades expresivas que promueve la libertad creadora que implican las bases y métodos a seguir, en la producción de este tipo de manifestación artística.

Este libro gráfico alternativo consiste en la realización de doce grabados en técnica mixta de litografía, aguafuerte, aguatinta, punta seca y dibujo a tinta de gel.

La organización formal y compositiva de cada uno de estos grabados se basa en la representación figurativa de un insecto, situado centralmente en el plano de una composición en cruz, sobre un

fondo texturado, con una postura frontal, estática y envuelto de elementos simbólicos cristianos. Estos están organizados por una cuadrícula lineal casi imperceptible que tiene como función el alojamiento de un conjunto determinado de signos tipográficos (letras) distribuidos y ordenados, de una forma codificada en un aparente sin sentido y subordinados al espacio circundante de la figura central del insecto, que a su vez se confunde o delimita con cenefas de cruces de diversas formas y estilos.

Estos grabados de insectos están cada uno sepultados en doce cajones de un insectario de madera de pino que tiene la forma de una cruz celta, decorado con la misma simbología cristiana utilizada en los grabados. Estos símbolos han sido realizados en la técnica del pirograbado, patinado y dorado con hoja de oro falso, dejando el resto de la obra para el pulido, asfaltado y barnizado.



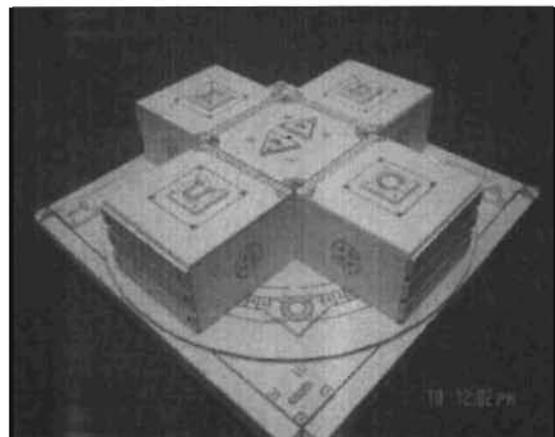
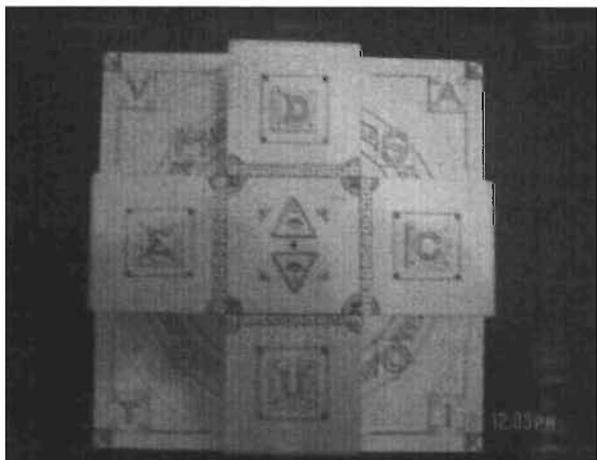
Proyecto-maqueta de insectario.

Tinta sobre cartón ensamblado.

2004.

Los cajones contenedores de las estampas fueron distribuidos en grupos de tres, en cada uno de los cuatro extremos de la cruz, apilados uno encima del otro y cuyo contenido está protegido por un delgado cristal que convierte a cada cajón en una pequeña vitrina.

La cruz esta formada a su vez por cuatro bloques dispuestos uno frente a otro, de manera que el sitio central que resulta de esta disposición, da origen a un espacio vacío que contiene esta tesis.



Proyecto-maqueta de insectario

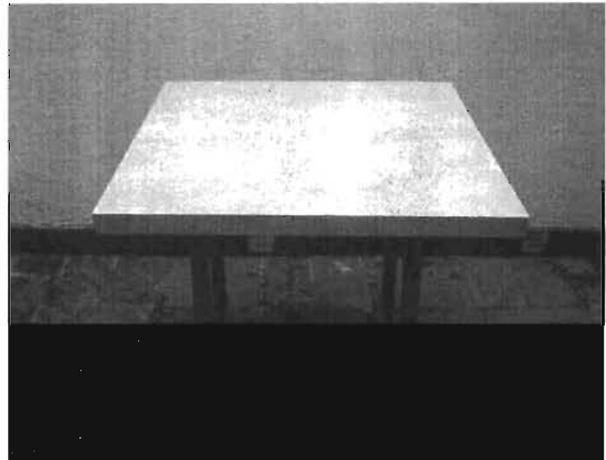
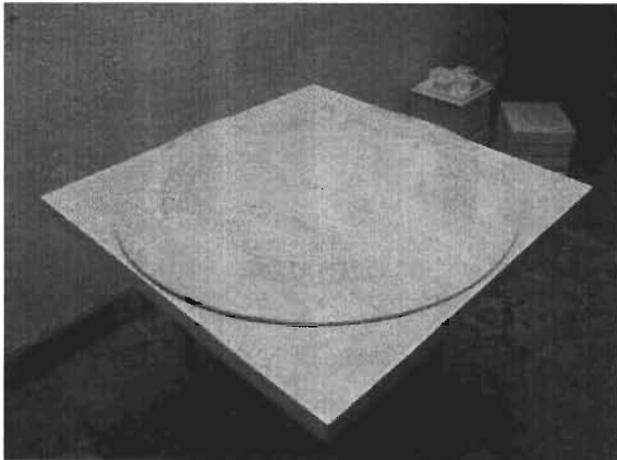
Tinta sobre cartón ensamblado.

2004

En este mismo espacio convergen todas las partes posteriores de los cajones o vitrinas, las cuales contienen un sencillo mecanismo de bloqueo con una solera de metal en forma de ángulo recto, con dos pequeñas perforaciones circulares que permiten el traspaso vertical de cuatro seguros en forma de clavo que sujetan desde atrás a todos los cajones, estos están ubicados en los vértices originados del acomodo de los bloques o cajoneras, obstruyendo su desplazamiento y apertura e impidiéndonos el acceso visual a los documentos gráficos ahí alojados y ocultos.

Todo este conjunto estructural, está montado sobre una plancha circular de madera de pino, igualmente pirograbada y trabajada con las técnicas y procedimientos antes mencionados, y a su vez, esta plancha se encuentra unida sobre un bastidor cuadrado hecho con la misma madera.

Las dimensiones de este libro-insectario, son de 90 x 90 x 5 cm, en la parte del bastidor. La plancha circular tiene un diámetro de 89 cm, con un espesor de 9 mm. La parte que corresponde a la cruz es de 84 cm, de ancho por lado y una altura de 21.7 cm. Por lo que las medidas individuales de cada bloque de cajones son de 29.6 x 29.6 x 21.7 cm; medidas análogas al espacio vacío del centro de la cruz, que se mantiene tapado con una plancha cuadrada de 29.6 x 29.6 cm, y un espesor de 9 mm, con las cuatro esquinas perforadas para la introducción de los seguros en forma de clavo.

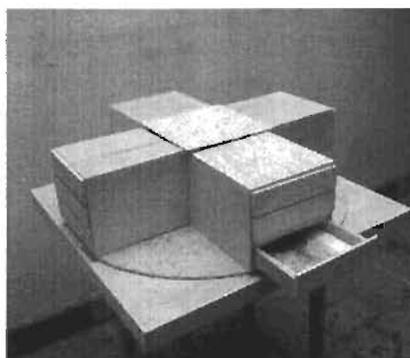
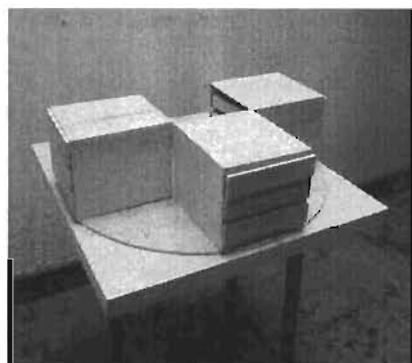
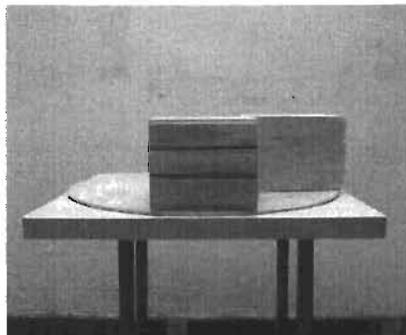
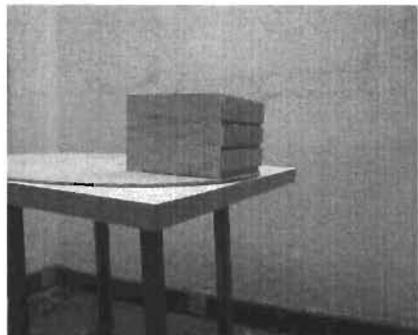


Bastidor y plancha circular de insectario

Madera de pino ensamblada.

2004.

Todas estas partes están perfectamente ensambladas, pegadas y clavadas, haciendo posible la totalidad de la forma del libro-gráfico-alternativo. Sin embargo, ha sido necesario el uso de un pedestal cuadrado de madera de 89 cm, por lado, con una altura de 60 cm, que al sumarle la medida de altura del insectario nos da un total de 90 cm, de alto.



**Proceso de ensamblado
del insectario**

*Madera de pino
Pegada y clavada.*

Esta estructura cuenta con un barniz transparente y una base o patina oscura, al igual que el resto de la obra, y tiene la función de otorgar una altura adecuada al insectario, para que el espectador pueda apreciar y manipular cómodamente los cajones o vitrinas que contienen los grabados.

Teniendo como resultado un objeto con tal dimensión, composición y distribución de sus partes; esto nos invita a admirarlo y recorrerlo alrededor de sus cuatro lados, e incluso apreciarlo también en su parte superior, donde se encuentra en mayor medida toda la información simbólica de la pieza.

La totalidad de características formales y de contenido hacen de este libro-gráfico-alternativo, una obra que reúne cualidades del libro de artista y solo alguna del libro ilustrado, puesto que por tratarse en parte de una edición reducida de doce estampas originales, producidas con dos de las técnicas más tradicionales de la gráfica; el carácter único en la hechura de este insectario, *implica un ideal de conservación del "arte del libro", que además sugiere una reacción en contra de la vulgaridad introducida por los procesos mecánicos de reproducción.*¹

Así, su total concepción y ejecución fue realizada por un artista, incluidos los textos, que aunque codificados han sido de su plena autoría.

Aunado a esto, encontramos que este proyecto gráfico alternativo, es en sí una obra artística, una interpretación intelectual y una creación plástica, y no un medio de difusión del arte.

Es importante recalcar, que aunque la serie de doce grabados que conforman de algún modo cada uno de los documentos apócrifos visuales de este libro, cada uno de ellos cuenta con un tiraje reducido de 10 reproducciones originales, por lo que no es la edición múltiple de este libro, una de las metas en mi idea original; a pesar de los diversos modos de exhibición de dichos grabados, puesto que la concepción total de este libro es de carácter único, si tomamos en cuenta la dinámica de la lectura y el contacto directo con el espectador que esta obra nos sugiere.

3.1.1 LA FORMA Y EL CONTENIDO

La cruz es quizá el símbolo universal por excelencia, el símbolo cósmico más remoto, el centro del mundo y el punto de comunicación entre el cielo y la tierra.

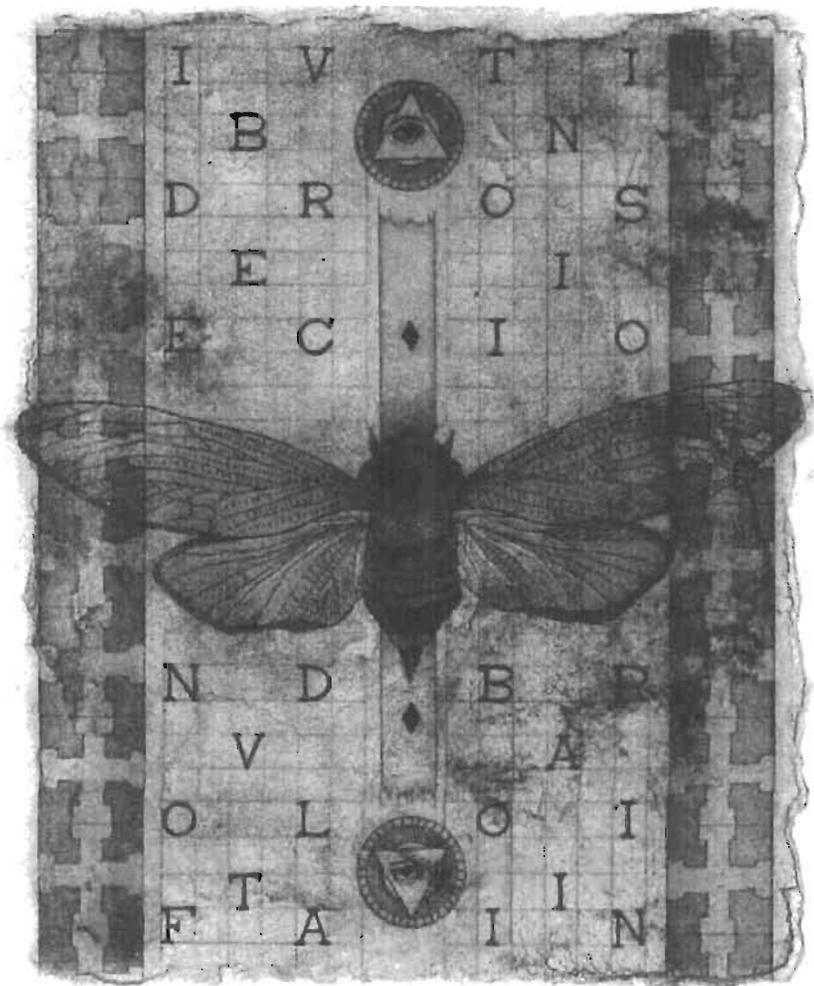
Es símbolo del hombre universal y arquetípico, de su capacidad de expansión armónica e infinita, tanto en el plano horizontal como en el vertical; la línea vertical es lo celestial, lo espiritual e intelectual, lo positivo, activo y masculino, mientras la línea horizontal es lo terrenal, lo racional, lo pasivo, lo negativo y lo femenino.

En mi obra la cruz tiene un significado totalmente dualista, es la unión de los contrarios y denota la vida eterna en su capacidad de expansión infinita en todas direcciones, pero sobre todo tiene la función de confrontar al espectador, proyectando una aparente contradicción al subordinarla a la figura central de la composición: “*el insecto*” provocando y cuestionando la fidedigna forma celestial de los santos, sugiriendo con tal combinación y jerarquía el mismísimo retrato de la muerte.

La cruz es para el cristiano el camino de su salvación a través del sacrificio de cristo; redención; expiación y sufrimiento; fe.2

La cruz es para el cristiano, incluso su fetiche y protector, es bella ante sus ojos, aunque represente y evoque la muerte de un hombre; “*la de Jesús*”. Es Dios mismo, pues basta besarla o tocarla para ser salvados, es lo que da forma y estructura arquitectónica a su iglesia, es la que soporta la imagen de Cristo en la mayoría de las representaciones de su deceso, es quien acompaña siempre a los santos. Sin embargo la composición formal cruz-insecto nos propone otra lectura.

La mezcla de un elemento con el otro sugiere no la santidad o divinidad de la figura principal de la obra, sino más bien lo contrario; sugiere lo apócrifo, lo prohibido, lo penado, lo oculto, lo escatológico.



Víctor Hugo Ríos Olmos

“Dios da vida en el infierno”

Litografía, huecograbado y tinta
sobre papel.

2004.

No propone la santidad del insecto, sino su importancia como ejemplo primario de vida y que a pesar de ello nos vincula de la forma más básica e imperceptible con la fragilidad de la existencia, con lo fácilmente perecedero, con la muerte.

El insecto es un ser vivo tan diminuto como la importancia que le otorgamos, pero enorme en su capacidad de subsistencia, como el miedo y la repulsión que en la mayoría de las personas provoca su oscura apariencia, y su tan desconocido y peligroso punzar de muchos de sus ejemplares.

La muerte es la eterna acompañante del insecto, (de hecho casi siempre lo primero que hacemos cuando nos topamos con alguno de ellos es matarlo) la vida de muchos de ellos solo es de unos cuantos días, su forma y permanencia en esta vida es de lo más efímera y aún así les atribuimos malos augurios, como a la paloma nocturna que según algunos “es mensajera de la muerte”.

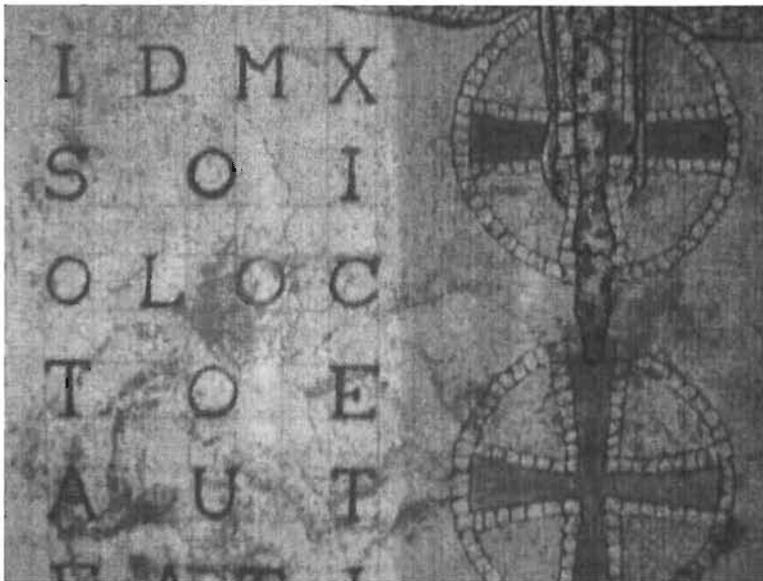
La cruz y el insecto así, amalgamados, entonces; ¿son la representación antitética de lo sagrado, de lo celestial, de lo bueno y misericordioso? En realidad funden y unifican en forma lo venerado y lo no venerable, son el discurso gráfico de lo que nos incomoda de la religión, la decorada figura del miedo y los sentimientos de culpabilidad eterna, junto al bizarro cadáver de lo que menos nos importa; la apariencia desnuda de nuestro verdadero sentido de la existencia.

El insecto muerto en la cruz y entre las cruces, es símbolo y poesía pagana de nuestro eterno terror a la muerte, ha hurtado el sitio divino de los santos para restregarnos en la cara nuestra hipócrita y cobarde concepción del bien y del mal, ocupa el lugar de honor en la composición como lo hace la falsa fe en nuestro ser.

Los diversos y variados símbolos cristianos lo escoltan a su alrededor, como la muerte inevitablemente lo hace a nuestras vidas. Cada símbolo marca y macula, a la vez que se subordina simétricamente al falso elegido. La frialdad de su color de cielo se contrapone y contrasta con la calidez dorada de su pretérito soporte y la textura de éste suaviza las cortantes líneas de sangre del

misterioso mensaje que cada uno de estos doce apóstoles de la muerte nos pide descifrar. Estas páginas apócrifas subyugan e hipnotizan, pero no con su veneno, sino con su profundidad y misticismo.

Para que la muerte no sea más considerada una quietud inerte, más bien un reflujo y una prolongación vital, una propuesta de vida eterna fundamentada en la perpetuidad del instante de vida plena; en la autenticidad de nuestros valores, en el respeto total a toda existencia y en la relativa frontera entre lo mágico y lo real.



Víctor Hugo Ríos Olmos.

*“La maldad del cielo es un místico
espacio sin tiempo” (detalle)*

Litografía, huecograbado y tinta sobre
papel. 2004.

Pero como todo lo oculto es digno de *prejuicios, tergiversaciones, falsedades y supersticiones*, es preciso que su verdad esté condenada a no ser libremente divulgada, por lo que el contenido de este libro no será leído por cualquiera, sino por aquel que se libere previamente de estas ataduras que traspasan el centro de nuestra verdadera visión de la eternidad.

Un insectario, es el receptáculo de una colección de insectos; aquí, se conservan, guardan y se protegen de cualquier agente externo que pueda deteriorarlos, es el lugar idóneo para su exhibición y análisis. Pero también es su sepulcro y cementerio, donde casi siempre están ocultos a la luz, a menos que alguien tenga el deseo de indagar algo entre los restos de su ser.

El libro de artista que yo propongo como resultado formal de mi investigación y producción plástica es precisamente un insectario. Pero, no solo eso; también es una cruz ya no cargada y un relicario de emociones; es un cofre de vestigios y recuerdos; un mausoleo de anhelos e inquietudes; es la última morada de mis temores.

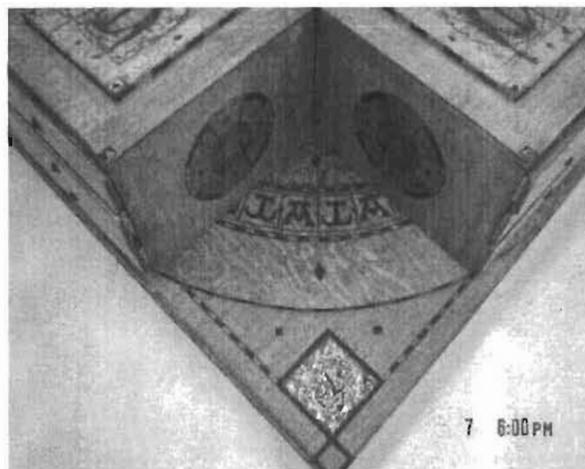
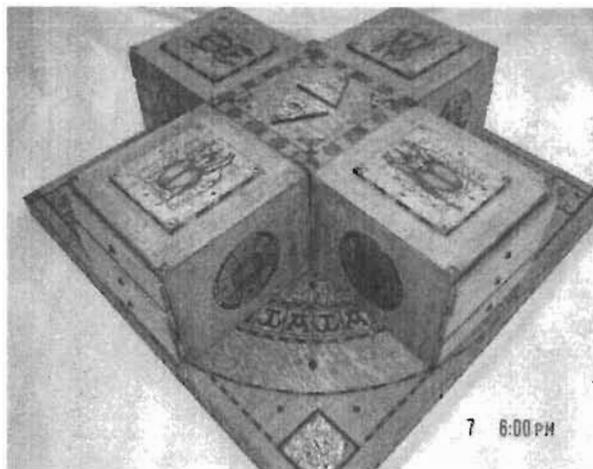
Es una cruz de madera marcada con fuego sagrado, una cruz ataviada de principio a fin con los signos cíclicos de mi verdad, es mi postura circundante y mi visión atemporal del más allá, es la cuadratura y el féretro que resguarda cardinalmente entre oro, rojo y añil a los doce propagadores de mi convicción y mi utopía, es mi interpretación gráfica de los estigmas de la muerte.

El cuadrado y el círculo son el pedestal y el soporte de la cruz, son el infinito y la eternidad en sí mismos; la abolición del tiempo y el espacio, al mismo tiempo que denotan recurrencia e inmutabilidad, son el cielo y la tierra respectivamente, y la dinámica de reconciliación de los contrarios.

El círculo es el movimiento interminable, la totalidad en el desplazamiento cíclico de la vida, mientras que el cuadrado es la inmovilidad de la muerte y la unión mística de los cuatro elementos, es la base del templo y de la fe, es la totalidad de la unidad divina.

El alfa y el omega son la base de la dualidad en mi discurso, la relatividad en su orden y sucesión son parte de mis cuestionamientos. El omega y el alfa, o a la inversa ¿cuál es la diferencia? La vida después de la muerte o ésta después de la primera... ¿qué es a lo que en realidad tememos? ¿Tememos a lo que nos espera al morir, a desaparecer? Creo que son cuestionamientos que se han

tratado con esmero y entusiasmo en el capítulo primero, sin la pretensión de una verdad absoluta de mi parte. Sin embargo, mi opinión en cuanto al miedo a la muerte es naturalmente el pilar de mi producción gráfica.



Víctor Hugo Ríos Olmos.

Vista lateral del insectario.

(Detalle)

Mixta / madera, 2004.

Cuatro son los lados del cuadrado que soporta al círculo y la cruz, y en cada uno de ellos hay nueve alfas y nueve omegas (en realidad, nueve omegas y nueve alfas) y en cada esquina de su área la conjunción de dos letras de las palabras *vita-mors* (vida y muerte) encerradas en un cuadrado inferior, tres diamantes en cada esquina, que suman doce y una periférica línea punteada que une a cada uno de los vértices del cuadrado a través del tiempo.

En el círculo hay una cenefa igualmente circular dividida en cuatro partes por la cruz, y en cada parte hay dos omegas y dos alfas flanqueados por dos diamantes, que en total se hacen ocho, y el perímetro del círculo otra línea punteada...

La cruz está adornada en los ocho costados de sus cuatro extremos, con otra cruz inscrita en un círculo, y en la parte superior de cada brazo un escarabajo en medio de un círculo y un cuadrado, bordeados por cuatro diamantes acomodados en cruz. En el centro de la cruz el ojo místico de Dios dentro de un triángulo equilátero en su aspecto positivo y negativo, con el alfa en uno y el omega en su contrario, rodeados por cuatro puntas de flecha que señalan a los cuatro vértices formados por la unión de las extremidades de la cruz, a su vez adornadas con una cenefa de cuadros y puntos.

Víctor Hugo Ríos Olmos

“El insectario” (detalle)

Mixta sobre madera

2004.



Todo esto es la piel de nuestro libro, la portada y la dermis de pino que nos invita a descubrir su misterioso contenido; su simbología nos revela parcialmente su verdad oculta. Cada cajón o gaveta es una puerta de entrada a este albedrío de argumentos, el acceso a cada página de esta verdad velada. Pero ¿por donde comenzar su lectura? ¿Cuál de estas doce vitrinas sagradas es la primera que debemos “profanar”? ¿En cual de ellas está la letra inicial de esta paráfrasis?

En realidad es una lectura que no tiene principio ni fin, es el eterno discurso en el uroboros, el alfa y el omega dividido en una docena de enigmas que no tienen pies ni cabeza, que carecen de una secuencia lógica y ortodoxa, con una disposición espacialmente azarosa.

Los cuatro brazos de la cruz los agrupan de tres en tres; uno arriba de otro y el siguiente más abajo, soslayando cualquier jerarquía, y sin importar cual va primero y cual va después. La plancha circular que los soporta nos empuja a un recorrido circundante, a un enfrentamiento franco y autónomo, sin reglas ni ataduras, invitando libremente al espectador a elegir por donde comenzar a leer este objeto, esta obra, este libro.

Víctor Hugo Ríos Olmos

Vista superior del insectario.

Mixta sobre madera.

2004.



La secuencia-espacio-temporal es por tanto cíclica y recurrente, y por ende infinita y secular. Cada folio tiene la cualidad de ser el primero, el siguiente o el último, pues la totalidad del discurso es lo que impera y no la parcialidad de sus contenidos. La enumeración es inexistente, pero cada imagen forma parte del todo. Insectos e insectario son indisolubles, como son la vida y muerte, como la religión y el dogma, como el bien y el mal, como el tiempo y el espacio.

Mi interpretación gráfica del miedo a la muerte está basada entonces en las observaciones y cuestionamientos que me he formulado durante varios años sobre nuestras creencias religiosas, sobre nuestras supersticiones y temores divinos, sobre la forma como representamos a nuestros dioses y demonios, sobre nuestra relativa concepción del bien y del mal.

Mi propuesta gráfica retoma y parafrasea símbolos, formas, colores y texturas que nos recuerdan a nuestras iglesias, pero que a la vez nos evocan a la muerte y a la oscuridad, como la música sacra y los cantos gregorianos, que a muchos se figuran tan mortuorios y que sin embargo son totalmente celestiales.

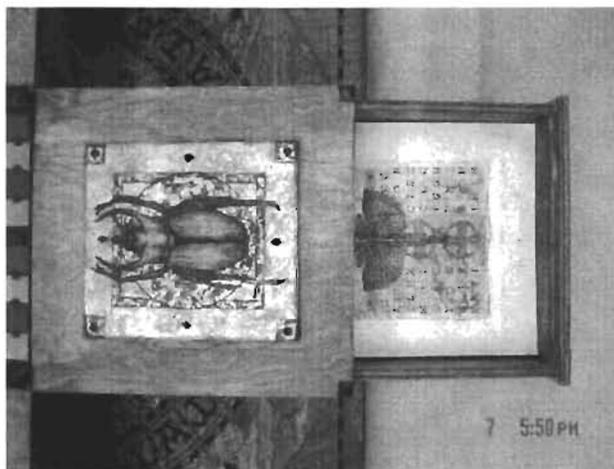
El grueso de la sociedad tiende a catalogar lo feo como malo, y lo malo naturalmente como amenaza, y si consideramos que la mayoría de las personas ven a los insectos como un animal horrendo y asqueroso, ¿que podemos esperar si lo ornamentamos? Así como glorificamos a nuestros santos, con una amplia gama de símbolos cristianos, cruces y cenefas, colores dorados y letras de sangre, y por lo tanto lo contextualizamos alrededor de un mundo sagrado y eclesiástico, dando origen de esta forma a una nueva imagen; una imagen que provoca, confronta y cuestiona nuestras concepciones y pensamientos que le dan vida a nuestros ángeles y demonios.

Podemos esperar una reacción, una postura, una interpretación, una crítica, un análisis, una retroalimentación; pero sobre todo un diálogo con quien plantea tal cuestión, un diálogo con el artista, a través de la contemplación y la lectura de su obra, de su libro. A través de la interpretación de las formas que propone, de su contenido ideológico, de su filosofía de vida, de su crítica al miedo a la muerte y a la falsa fe.

Es todo esto el objetivo de mi obra y mi humilde verdad sobre el tema, es mi postura ante la iglesia, es mi moral, es mi locura y mi fantasía, es mi visión del mundo y del más allá.

3.2 BITÁCORA

La ejecución de un proyecto gráfico, como éste, ha requerido necesariamente de la combinación y uso de diversas técnicas de estampación, dibujo y grabado para su completa y óptima consumación. Debido a esto se ha echado mano de disciplinas como; la litografía, el aguafuerte, el aguainta, la punta seca, el barniz blando y el dibujo a tinta de gel, para las doce estampas; y el pirograbado, la pintura acrílica, el dorado, el barnizado y entintado para el insectario. Por esto, este capítulo está dedicado a la descripción, desglose y enumeración de cada uno de estos procedimientos, que conjuntamente han dado forma a este libro de artista.



Víctor Hugo Ríos Olmos

Vista superior del insectario (detalle)

Mixta sobre madera. 2004.

3.2.1 LA LITOGRAFÍA

La litografía, es una técnica que tiene su origen en Munich en el año de 1798, tras la incansable lucha de Alöis Senefelder por encontrar un método de impresión que el mismo pudiera realizar, buscando reducir los costos de la estampación de sus propias obras teatrales, puesto que el uso del aguafuerte en cobre resultaba ser bastante costoso. Por esta razón se dio a la tarea de experimentar con piedras extraídas de las canteras de Solenhofen (una pequeña provincia de la región bavara en Alemania); intentando grabar sus textos de forma invertida para después someterlos a la acción de un ácido y grabarlos sobre la superficie de la piedra, para posteriormente poder entintarlos e imprimirlos. Después de un amplio periodo de experimentación, llegó a la conclusión de que no era necesario grabar sobre la superficie de las piedras ningún tipo de incisión como en el aguafuerte o la xilografía, sino simplemente dibujar la piedra con instrumentos hechos a base de materiales grasos y una posterior exposición de la superficie de la piedra a un cambio químico por adsorción o penetración superficial de un ácido, y después la estampación.

Una vez perfeccionada esta técnica, la aportación gráfica de Senefelder tuvo gran repercusión en los sistemas de reproducción de su época y hasta nuestros días, llegando a rebasar en dichos cometidos al aguafuerte y a la xilografía, sentando las bases de lo que hoy en día conocemos como el offset; y ampliando las posibilidades de expresión de los artistas grabadores de todos los tiempos a raíz de su invención, desde Honoré Daumier hasta Robert Rauschenberg.

Para la realización de una litografía es necesario, antes que nada, contar un bloque de piedra caliza perfectamente formateado y rectificado, que cumpla con todas las exigencias materiales y de forma que esta técnica exige.

La piedra debe contar con un calibre adecuado para soportar la presión de una prensa litográfica, es decir, al menos unos 8 cm, de espesor. Tiene que tener una forma cuadrangular, estar perfectamente nivelada y por su puesto cumplir con los niveles de pureza en su composición química para su óptima manipulación litográfica:

*Las piedras calizas destinadas a ser litografiadas contienen de un 94 a un 98 % de carbonato de calcio, sustancia que se descompone muy fácilmente bajo la acción de los ácidos grasos, poseen un grano natural que retiene los cuerpos grasos y absorben el agua del mismo modo que una esponja. Presentan distintas cualidades, pues, al ser más o menos porosas, retienen el agua de diferentes maneras y, según sean más o menos tiernas o duras, responden de distinto modo cuando se granea o pule su superficie. Sus colores van del amarillo al gris azulado, según su calidad.*³

Los procedimientos litográficos pueden ser divididos en cuatro partes; el primero de ellos es el *graneado* o pulido, y para ello necesitamos que la piedra cuente con todos los atributos anteriormente mencionados. Se necesita como equipo una mesa especial para graneado que consta de una tina con desagüe y una superficie a base de travesaños para soportar la piedra y permitir la caída libre de residuos de agua y carborundum.

El carburo de silicio o *carborundum*, es un material abrasivo en polvo de diversos calibres, que al mezclarlo con agua suficiente, sirve para granear o pulir la piedra litográfica.

Este material abrasivo se deposita sobre la superficie de la piedra previamente empapada, se mezcla suavemente con el agua hasta obtener una consistencia pastosa, y se extiende por toda la superficie de la piedra, a continuación se frota contra la superficie mediante la utilización de otra piedra litográfica de menor tamaño, o con un disco de acero con mango giratorio, llamado *borriquete*, (es necesario mencionar, que tanto el disco de acero, como la piedra con la que se pretende pulir o granear, tienen que contar con un determinado peso, para que se pueda llevar bien a

cabo dicha operación). El graneado de la piedra se realiza con movimientos de vaivén o movimientos giratorios fluidos y constantes, cerciorándose que todas las partes de la piedra destinada a granearse vayan siendo perfectamente pulidas, y cuidando constantemente que la superficie se mantenga siempre perfectamente nivelada.

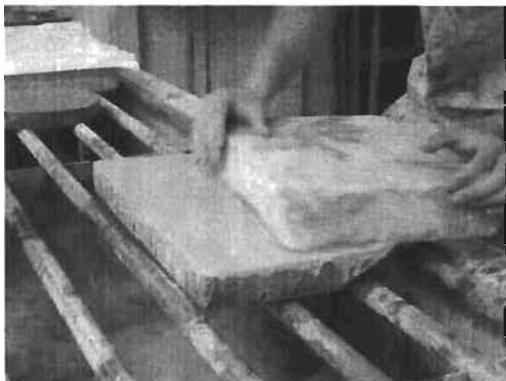


Proceso de graneado de una piedra litográfica.

Deposito del carborundum y pulido de la superficie.

Este procedimiento siempre comienza con el uso del carborundum de calibre más grueso, con el fin de desbastar primeramente la superficie de la piedra, y sucesivamente se va utilizando el de grano más fino, de dos a tres graneadas por calibre, comenzando siempre con el número 60, 100, 120, 180, 220 etc, y así, hasta obtener el grano deseado en la piedra según sea la técnica de dibujo a utilizar.

Los granos del 60 y 100 están destinados al desbaste de la piedra, el 120 para las técnicas de la aguada y para los dibujos de poro abierto, mientras que el 180 y 220 se usan para los dibujos a crayón de tono continuo o claroscuro, y por último los granos del 240 y 280 para planos y dibujo a la plumilla.



Proceso de granado de una piedra litográfica.

El desbaste de la superficie.

El proceso del granado exige que los diversos calibres del carborundum no sean mezclados en la piedra, puesto que esto ocasionaría rayones indeseables sobre la superficie, afectando considerablemente al dibujo, por lo que es necesario enjuagar abundantemente los residuos del grano anteriormente utilizado después de cada granada.

Una vez finalizado el proceso de granado, se biselan los bordes de la superficie de la piedra para evitar lastimar el papel y el rasero de la prensa durante la impresión, además de que de esta forma se evita el rápido secado de los bordes, que trae como consecuencia el riesgo de que se entinten al pasar el rodillo de entintado.

Inmediatamente después del biselado, se procede a sensibilizar la superficie con una solución en partes iguales de ácido acético y agua, ésta se extiende por toda la superficie, dejándola actuar durante un minuto, posteriormente se enjuaga en abundancia y se deja secar; en este momento es cuando la piedra está lista para dibujarse.

El dibujo sobre la piedra es el segundo paso para elaborar una litografía; para realizarlo se necesitan materiales de dibujo especiales para tal fin: tintas, barras y lápices litográficos, pinceles de pelo fino para acuarela, raspadores, plumillas y algunos otros materiales complementarios para dibujo o diseño que puedan ser útiles según el estilo y la técnica del artista. Los instrumentos de dibujo para litografía, están especialmente fabricados con materiales grasos que la piedra puede retener y adsorber, estos materiales son: cebo de carnero, cera, goma laca, jabón y por su puesto el pigmento de negro de humo que le da su tono.

La forma de empleo de estos instrumentos es similar a los lápices, pasteles o barras *conté* de dibujo para trabajos en papel, y al diluirlos en agua se utilizan similarmente a las tintas para aguadas japonesas. Los raspadores sirven para corregir los errores y para rescatar las luces que la imagen necesite.



Proceso de dibujo litográfico

*Piedra litográfica y material de dibujo para
técnica de aguadas.*

Antes de empezar un dibujo sobre una piedra litográfica, es necesario crear el formato que tendrá nuestra imagen, para ello se utiliza un lápiz de sanguina, (por ser no graso) con el que se marcarán los márgenes, e incluso los trazos más generales de nuestra composición, en caso de que ésta lo requiera.

Cada margen tendrá que contar con al menos 2 cm, de espesor al borde de la piedra, para permitir que el viaje del rasero que va de un lado a otro, libre e imprima completamente la imagen.

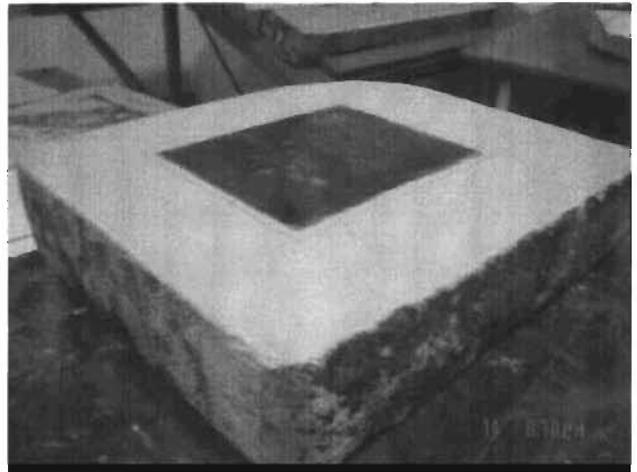
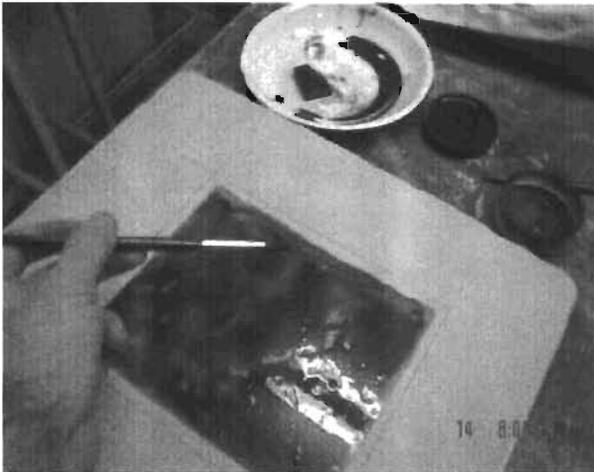
Una vez marcados, los cuatro lados de la piedra, se cubren con una capa de goma arábica previamente disuelta en agua; se deja secar y de este modo quedan protegidos los márgenes y las zonas que no están destinadas al dibujo.

El proceso de dibujo litográfico es muy similar al dibujo con grafito, al pastel o carboncillo; sus cualidades gráficas nos permiten explotar la línea, el claroscuro, la mancha, el alto contraste, muchísimas texturas y por su puesto, las aguadas y la transferencia de imágenes y materiales estructurales.

Los materiales nos ofrecen una amplia gama de tonalidades, gracias a sus diferentes graduaciones y proporciones de cera y grasas. Estas proporciones están marcadas desde el 00 al 5, siendo los de mayor número los que menos grasa contienen y por lo tanto, los que proporcionan la escala de grises más tenues y sutiles. Así, entre menor es el número del material mayor es su proporción de grasas y por ende mayores son las tonalidades de negro en el dibujo. Todo esto nos explica que, en la litografía, los diversos tonos de grises y negros se consiguen dependiendo de la cantidad de grasa que los materiales de dibujo depositen sobre la piedra.

Entonces un dibujo litográfico con una extensa gama de grises y negros, requiere necesariamente del uso de más de un lápiz o crayón, con la única condición de que el número de estos sea sucesivo, para facilitar el proceso de acidulación.

Para el dibujo de aguadas siempre se utilizan las barras del 00 o del 0, es decir las más grasas; éstas se disuelven en agua caliente frotándolas suavemente sobre la superficie del contenedor de agua, mientras se calienta, evitando siempre que llegue a hervir. De tal modo se obtiene una tinta bien concentrada que al aplicarse sobre la piedra con la técnica de húmedo sobre húmedo, similar a la técnica de la acuarela, obtenemos una rica gama de texturas y aguadas, solo posibles en la litografía. Esta tinta concentrada servirá igualmente para las técnicas de la plumilla y para cubrir planos perfectamente negros.



Proceso de dibujo litográfico

Realización de la técnica de aguadas.

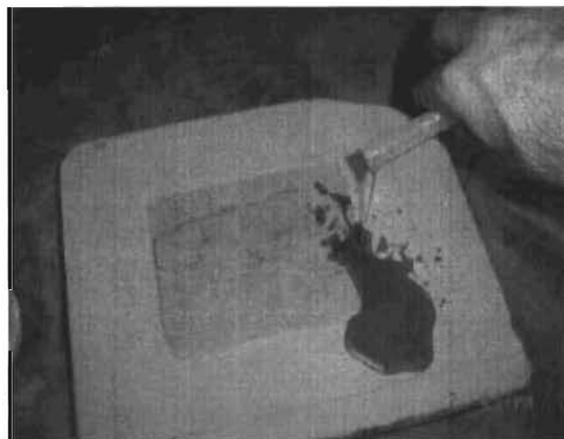
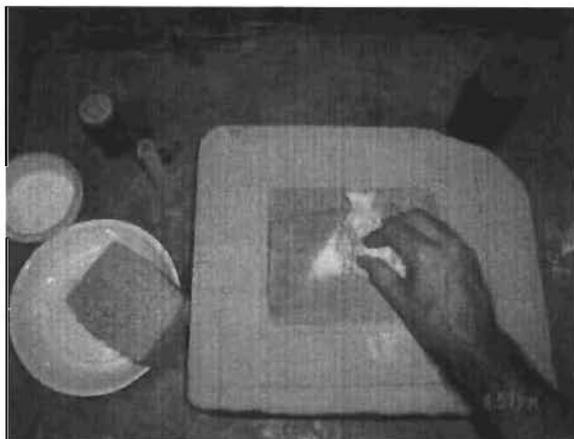
Así que, cada técnica de dibujo litográfico, sea en húmedo o en seco tiene que realizarse bajo la regla básica que esta disciplina nos exige; *a más grasa más negros.*

La manipulación de los materiales y el estilo de dibujo dependen por completo del artista, siempre y cuando se trabaje con la conciencia de que el dibujo sobre una piedra litográfica consiste básicamente en engrasar su superficie y no en simplemente depositar el material, como se hace sobre un papel.

Es importante recalcar también, que cada técnica de dibujo en la litografía requiere de un graneado en especial, según sea el efecto que se quiera lograr, y sobre todo cuando una composición consta de varias placas o impresiones sobre puestas, es decir; en la litografía a color o en las técnicas mixtas.

Cuando hemos dado por terminado el dibujo, es necesario que éste sea fijado en la piedra, para ello recurrimos a un tercer paso: *la acidulación*; éste es un proceso que se realiza con brea colofonia en polvo, talco industrial, goma arábica y ácido nítrico. La finalidad es fijar la imagen mediante un cambio en la constitución química de la superficie de la piedra.

Primero se espolvorea la imagen con resina colofonia y se tamiza para proteger las zonas dibujadas de la acción del ácido y las no intervenidas, de cualquier agente extraño que pueda engrasarlas, se retiran los residuos con una estopa, se agrega talco industrial e igualmente se tamiza para homogeneizar la humedad del dibujo; se retiran nuevamente los residuos y en una probeta se prepara una solución de goma arábica y ácido nítrico. Esta solución se calcula en mililitros de goma arábica y gotas de ácido; las proporciones dependen de varios criterios: el tamaño de la piedra determina la cantidad de goma arábica. El material de dibujo que se utilizó, la intensidad en las tonalidades, es decir; la cantidad de grasa que se deposita sobre la piedra y la técnica de aplicación del material, determinan la cantidad de ácido nítrico. Y así, como la primer regla básica del dibujo litográfico es: a más grasa, más negros, la regla básica de la acidulación es: *a más grasa, más ácido*.



Proceso de acidulación

Preparación de la piedra

Las teorías relativas a la acción del ácido contenido en la preparación varían ligeramente. Según Engelmann, uno de los primeros litógrafos y principal teórico de esta técnica, el objeto del ácido es “descomponer el jabón que es la base esencial de la tinta y los lápices litográficos”, de modo que los ácidos grasos, “puestos en libertad, forman el jabón calcáreo insoluble que constituye sobre la piedra los trazos destinados a atraer la tinta de imprimir”. Para otros litógrafos, la única función del ácido sería la de reforzar la acción de la goma arábica.⁴

Si tomamos como medida aproximada de nuestra piedra 30 x 40 cm, entonces la cantidad de goma arábica para la acidulación será de 20 mililitros, y en base a esta proporción, si la piedra es mayor o menor, la cantidad de goma igualmente lo será (a una piedra de aproximadamente 20 x 25cm, le corresponderían entonces, 15 mililitros de goma).

Se menciono anteriormente que, la graduación de barras y lápices litográficos es: 00, 0, 1, 2, 3, 4, 5. En base a una extensa experimentación y aprendizaje de los métodos utilizados por varios artistas, pude crear una tabla de acidulación que tiene como calculo constante, la cantidad de 10 mililitros de goma y 4 gotas de ácido para el punto medio de la tabla, es decir; el número 2. De tal forma que siguiendo la regla básica de la acidulación, “a más grasa, más ácido”, se modificará la proporción agregando o restando gotas si el número del material es más o menos graso; de este modo, el lápiz del número 1, se acidula con 5 gotas de ácido en 10 mililitros de goma.

El del 0, con 6 en 10.

El del 00, con 7 en 10.

Y a la inversa el del 3, con 3 en 10.

El del 4, con 2 en 10.

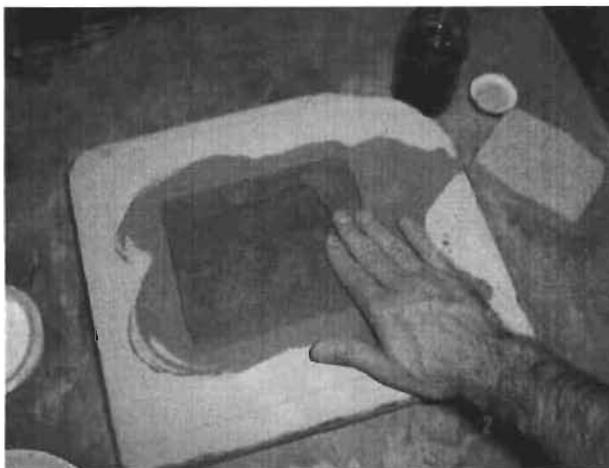
El del 5, con 1 en 10.

Todas estas proporciones se aplican a las técnicas de lápices y barras litográficas; para la técnica de manera negra la proporción es igual que la de el lápiz del número 2, al igual que para las técnicas de materiales estructurales y plumilla; para el pincel seco la proporción es igual al lápiz del número 3 y para las aguadas es igual que la barra del 00.

Hay que tomar en cuenta que esta tabla está basada solo en el número del material de dibujo que se ha utilizado, pero, hay que considerar también la intensidad de los tonos del dibujo y la forma de aplicación del material, compensando la cantidad de ácido nítrico, agregando o quitando de gota en gota, según sean más o menos intensos los trazos con los que se ha ejecutado la imagen.

Proceso de acidulación

Preparación de la piedra



La técnica de la aguada siempre se acidula dos o tres veces, variando las proporciones de ácido y goma según la intensidad de la mancha, incluso localmente; es decir, para reforzar el atacado de solo alguna zona de la imagen que requiera una segunda o tercera acidulación.

Todas las preparaciones de ácido nítrico y goma arábica se hacen en una probeta, se mezclan perfectamente y se depositan sobre la piedra dibujada, tratando que el contenido no caiga directamente sobre la imagen; se extiende rápidamente con una brocha ancha de pelo suave y se retira el exceso con un papel absorbente; posteriormente se empareja la solución restante con suaves golpeteos con una esponja mojada y exprimida hasta que resulte una película delgada y homogénea; se deja secar al contacto con el aire y la piedra queda lista para imprimirse.

En la litografía el proceso de acidulación no requiere de tiempos de atacado como el aguafuerte, pues hay que recordar que en la litografía no es necesario realizar una incisión, sino simplemente modificar la constitución química del carbonato de calcio de la piedra, a nitrato de calcio en todas las zonas no engrasadas por los lápices y tintas, por lo que la acidulación penetra superficialmente la piedra al contacto y se lleva inmediatamente a cabo este proceso de adsorción.

La impresión es el último de los pasos para lograr una litografía, para ello se necesita de una prensa especial con la cual ejecutar este trabajo, ésta a diferencia de los tórculos de grabado ejerce una presión mediante una regla de madera de encino cubierta de una tira de cuero curtido llamada *rasero*. La prensa esta formada por una platina igualmente de madera de encino, en donde se apoya la piedra; esta platina se ubica sobre un carro que se desplaza de un lado a otro del rasero mediante una manivela o volante; el nivel y longitud del rasero se adecuan según el tamaño y espesor de la piedra y la presión se calcula a través de un disco de tornillo que la regla hacia arriba o hacia abajo; y por último una palanca sujeta la presión.



Proceso de impresión

El papel sobre la piedra.

Para imprimir una litografía, primeramente se debe preparar el papel sobre el cual se estampará la imagen; el papel destinado a la impresión tiene que ser preferentemente de buena calidad y especial para este tipo de procesos; para un mejor resultado, los papeles más comúnmente utilizados son 100% de algodón y sirven también para otras técnicas de estampación como el huecograbado y la xilografía, por su alto nivel de absorción.

Este tipo de papel se corta a mano y debe humedecerse por uno de sus lados y conservarse entre pliegos de papel secante para retirar los excesos de agua.

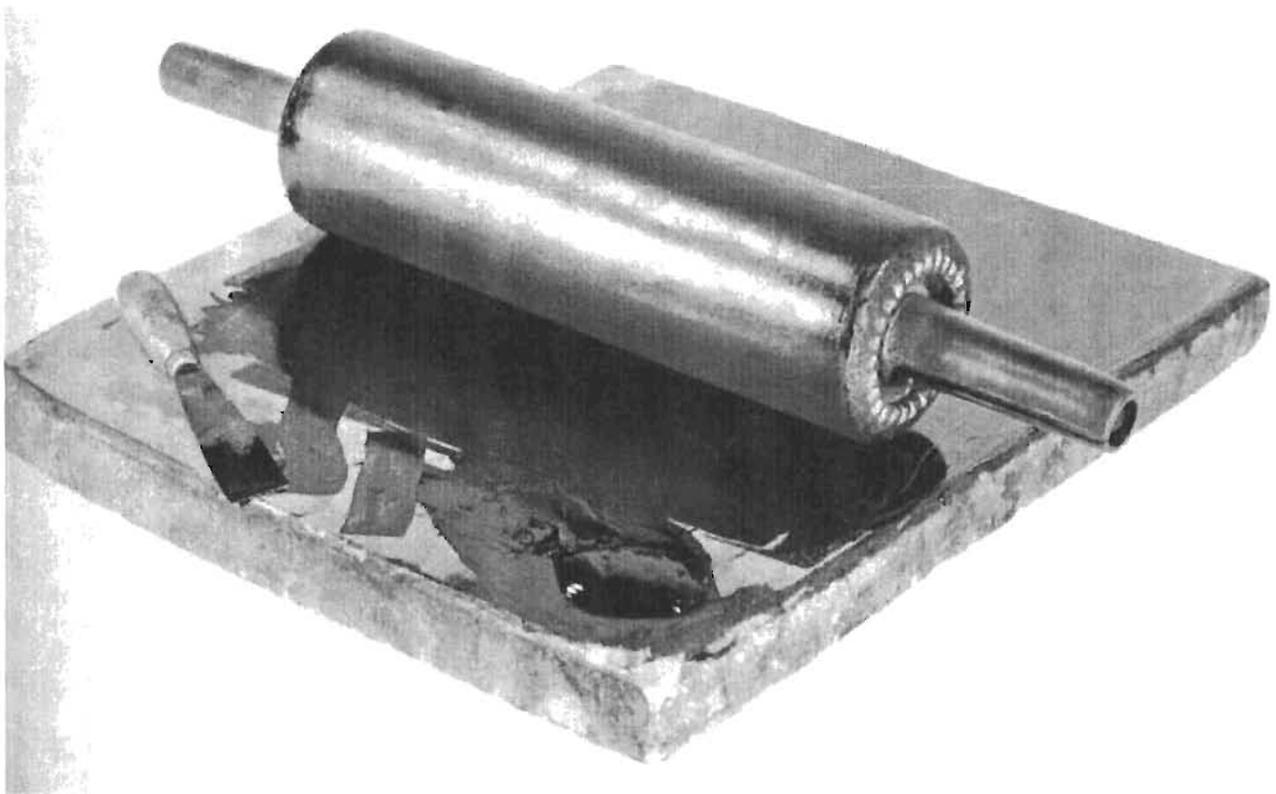
El corte debe corresponder al formato de la imagen, rebasándola por algunos centímetros para darle cierto aire a la composición; debe manejarse con limpieza y sumo cuidado.

Una vez que el papel ha sido preparado, se alista la prensa litográfica; se coloca la piedra en la platina, se calculan los registros del tamaño de la imagen para saber que tanto desplazar el carro de la prensa y se ajusta la presión.

Ya lista la prensa litográfica hay que preparar la tinta de impresión. Las tintas para litografía están fabricadas con pigmentos duros y bases de aceite, son algo más viscosas que las tipográficas y cuentan con una amplia gama de colores.

Para preparar estas tintas se necesitan mezclar con una espátula en distintas proporciones con carbonato de magnesia; éste, tiene la función de restarles viscosidad y endurecerlas un poco y así puedan contar con una consistencia adecuada para la impresión.

Las técnicas de dibujo en seco requieren una cierta dureza para su óptima impresión, pero la técnica de la aguada necesita que la tinta sea aún más dura y menos viscosa, para evitar que se pierdan los tonos intensos de grises y se aplanen las texturas.



Proceso de impresión

Tinta y rodillo de entintado

Posteriormente la tinta que ha sido preparada se extiende con la espátula en un vidrio de entintado y se distribuye regularmente con un rodillo de impresión, hasta obtener una película de tinta perfectamente plana y homogénea sobre el vidrio de entintado.



Proceso de impresión

*Extensión de la tinta,
con un rodillo de entintado.*

A continuación se prepara la piedra para la impresión; primero se retira el material de dibujo sobre la piedra con esencia de trementina hasta que solo quede el fantasma de la imagen, inmediatamente después, se extiende tinta de impresión sobre la misma zona y se unta con una estopa seca; por último; se retira la capa de goma y ácido resultante de la acidulación con una estopa con agua limpia y con una esponja deshidratada. Este proceso tiene la función de dejar libre la piedra de cualquier material de dibujo que pueda interponerse a la tinta de impresión, pero, siempre debe realizarse siguiendo estos pasos para evitar que la piedra pueda engrasarse por completo.

La solución de ácido y goma es solo soluble al agua y no a la esencia de trementina, por esta razón se retira hasta el final, para que proteja las partes no dibujadas de la grasa que ésta última contiene. A partir de este momento la piedra tiene que conservarse siempre humectada para que no entre en contacto con el aire y tienda a engrasarse.

La forma como se entinta una piedra litográfica es con un rodillo de cuero o caucho especial para impresión; primero se carga el rodillo de tinta en el vidrio de entintado con movimientos rápidos de ida y vuelta, después se apoya sobre la piedra y se repiten los movimientos igual de rápido para engrasar las zonas del dibujo y que éstas sirvan de imán para las sucesivas pasadas; posteriormente se vuelve a cargar el rodillo de tinta y se pasa otra vez sobre la piedra, solo que esta vez, con movimientos a mediana velocidad para registrar poco a poco los medios tonos. El promedio de pasadas del rodillo debe ser de 8 a 10 pasadas de ida y vuelta por cada lado de la piedra, incluyendo las diagonales, y al final se agregan un par de pasadas más, pero con una velocidad lenta para lograr los tonos más intensos. La piedra siempre debe mantenerse humectada durante todo este proceso, para que en las zonas no dibujadas se respeten perfectamente los blancos.

Al estar lista la piedra, completamente bien entintada, se coloca un papel de prueba sobre ésta y se cubre con otro para protegerlo de cualquier suciedad (*maculatura*), después se coloca una lamina de acrílico o estireno delgado (*presspan*) para amortiguar la presión y a la vez permita el desplazamiento de la platina por debajo del rasero (tanto el cuero del rasero como el *presspan* deben estar engrasados para no interrumpir la impresión).

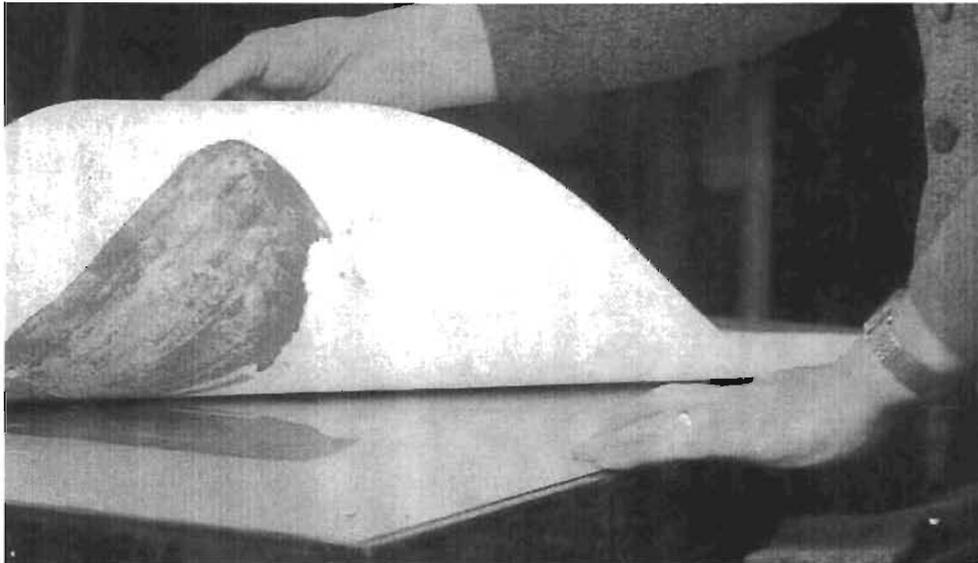
Proceso de impresión

Desplazamiento de la platina

Prueba de estado.



Se coloca el borde de la piedra a manera que coincida con los registros previamente marcados en la prensa, se aplica la presión bajando la palanca y se desplaza la platina con la piedra hasta su otro extremo; al completarse el desplazamiento, se regresa la platina y se retiran el presspan, la maculatura, y con mucho cuidado la hoja de papel de prueba; se comprueba la impresión y se repite nuevamente todo el proceso de entintado para una nueva prueba de estado.



Proceso de impresión

Comprobación de la prueba de estado.

Tras haber impreso las pruebas necesarias y lograr el correcto entintado de la piedra, se imprime la copia ejemplar o *bon á tirer*, y en base a éste se imprime la edición y las copias de artista. Cada copia se numera y se firma, y de este modo se obtiene un tiraje completo de litografías.

3.2.2 EL HUECOGRABADO

A diferencia de la técnica plano-gráfica de la litografía, el huecograbado es un procedimiento de la estampa que consiste en realizar una imagen al grabar incisiones sobre una placa de metal de cobre, zinc o hierro, con la finalidad de entintarla para su posterior estampación. Es un procedimiento a la vez inverso al tipográfico, (xilografía) puesto que en éste se entinta la superficie de la placa y no las incisiones.

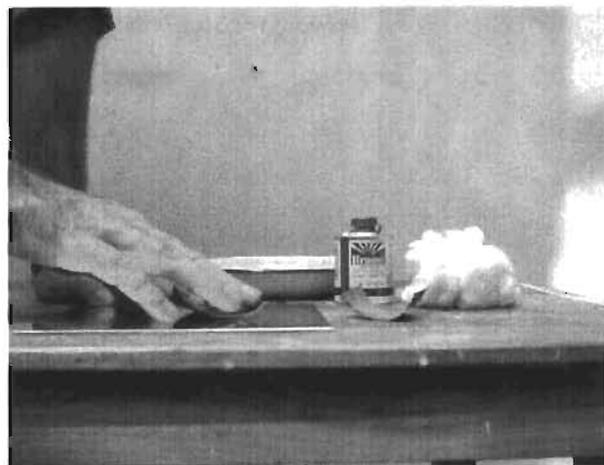
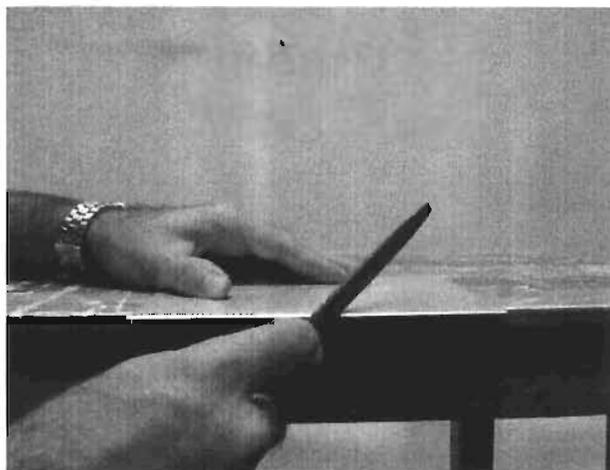
La técnica del huecograbado como método de estampación tiene su origen a mediados del siglo XV en Europa; se dice que un orfebre de la ciudad de Florencia, en Italia, llamado: Tomasso de Finiguerra fue el primero en tratar de imprimir en un papel la tinta previamente alojada en una plancha que el mismo grabó.

A partir de este tiempo y durante todo el renacimiento, esta disciplina por medio de la estampación se fue haciendo cada vez más popular y la técnica poco a poco se fue perfeccionando; los llamados métodos directos, como la punta seca y el buril, que consisten en arrancar el metal por medio de una fuerte presión al dibujar la plancha con dichas herramientas, fueron las primeras formas que se emplearon para grabar una placa al hueco; posteriormente, el aguafuerte, como técnica indirecta que mediante el uso de ácidos y barnices logra hacer las incisiones sobre la superficie del metal, revolucionó el grabado y muchos de los artistas de la época y subsecuentes lo explotaron con gran maestría.

Alberto Dürero, Adam Elsheimer, Jacques Callot y Rembrandt Van Rijn fueron solo algunos de los muchos excelentes grabadores al aguafuerte en la historia de este gran oficio.

Para hacer un huecograbado se necesitan varias herramientas; primeramente una placa de metal de grano fino y regular, puede ser de cobre, zinc o hierro y de preferencia que ya esté preparada para grabarse, con una de sus caras protegidas contra los ácidos; debe estar perfectamente formateada y con un calibre uniforme.

El primer paso es biselar los bordes más o menos a una inclinación de 45 grados, con una lima de cuerda fina para metal; al terminar, se raspan los biseles con un raedor o raspador, hasta afinarlos perfectamente; posteriormente se lija la superficie con una lija de agua del número 600 (la más fina) hasta que se pierda la opacidad del metal y se logre un cierto reflejo; al terminar se pule enérgicamente con una estopa empapada con un pulidor de metales (brasso) y finalmente se limpia con abundante agua.



Preparación de la plancha.

El biselado y el pulido.

Los materiales o herramientas de dibujo para huecograbado tienen cada uno una función: *la punta de acero* es la herramienta más usada, puesto que es con la que principalmente se realizan los dibujos de carácter lineal, ya sea directamente en la técnica de punta seca o indirectamente con el aguafuerte. *Los bruñidores* son herramientas de metal en forma de cuchara afilada en diversas formas y tamaños, sirven para pulir o rebajar la profundidad de las incisiones; podemos decir que de algún modo es un corrector, aunque también se utiliza en ocasiones como instrumento de dibujo, como en la técnica de la mezzotinta. *El raedor o raspador* es una herramienta de acero puntiaguda y triangular que se usa para raspar los bordes ya biselados de la placa y para borrar incisiones no deseadas o crear algunos efectos de texturas en la composición.

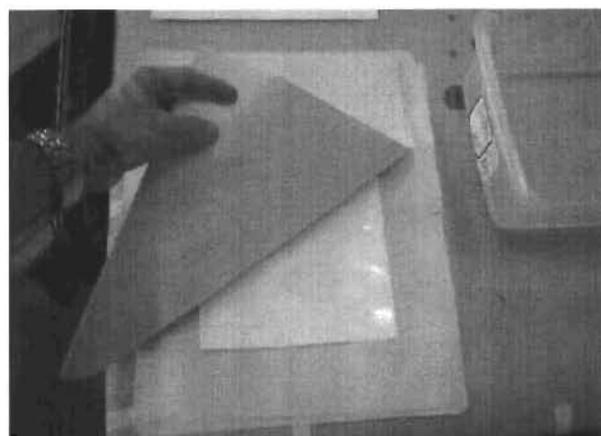
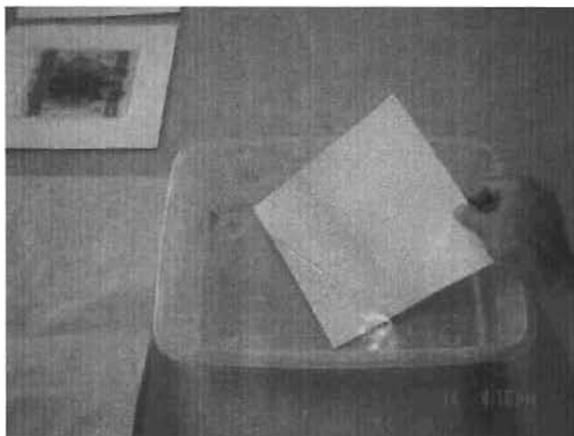
La prensa o tórculo para grabado a diferencia de la prensa litográfica, tiene un funcionamiento a base de dos rodillos que están uno arriba y otro por debajo de la platina, y directamente conectados con el volante a través de una cadena o engranaje, que al girarse desplazan la platina entre ellos de un extremo a otro para lograr la impresión de un grabado. Este tipo de máquina es el mismo que se utiliza para el grabado en relieve y la presión que ejerce se ajusta mediante un par de manivelas que se encuentran arriba de los extremos del rodillo superior; éstas, al girarse uniformemente suben o bajan el nivel de este rodillo de acero, dejando la función de soporte y tracción al rodillo inferior.

La presión se amortigua con un trozo rectangular de fieltro de lana y la platina es de placa de acero en vez de madera como en la litografía.

El ácido que se usa para grabar placas de zinc es el ácido nítrico industrial al 65%, éste se diluye con agua en distintas proporciones según sea la técnica a utilizar: para el aguafuerte y el grabado al azúcar se mezclan una parte de ácido por cinco de agua, para el agua tinta y los barnices blandos; una parte de ácido y veinte de agua.

Cada técnica y cada imagen requieren de distintos tiempos de exposición a los ácidos, para que de este modo se puedan lograr los distintos efectos y las calidades de líneas, planos y texturas.

El tipo de papel para la impresión de un huecograbado, tiene las mismas características del papel para la litografía: 100% de algodón y con un gramaje de alrededor de 300 gramos, pero la diferencia es que para el huecograbado, el papel se moja por completo en una tina durante algunos minutos y después se seca el exceso de agua con papel secante.



Preparación del papel de impresión

Proceso de humectación y secado.

El aguafuerte es la principal técnica indirecta del huecograbado, ésta consiste en preparar la placa con una capa de barniz repelente al ácido, preparado con estrictas proporciones de betún de Judea y goma damar en polvo, cera de abeja, y esencia de trementina; todo a baño maría hasta conseguir una consistencia líquida espesa.

Este barniz se aplica con una brocha de pelo suave, a manera que resulte una película homogénea y cubriente sobre la placa; se deja secar al aire libre perfectamente y de inmediato se puede comenzar a trabajar sobre ella con la punta de acero.



El aguafuerte

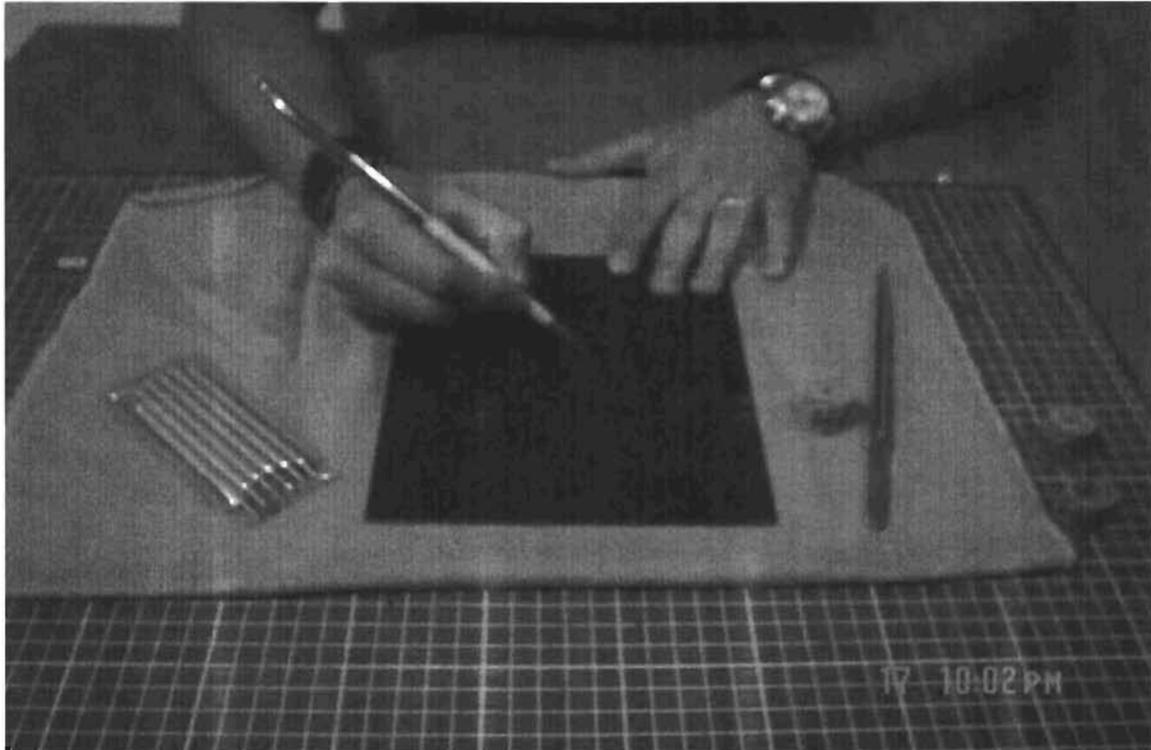
Barnizado de la plancha.



El aguafuerte

La plancha barnizada y seca,

El trabajo de grabar al aguafuerte es básicamente lineal; y se trata de simplemente retirar la capa de barniz en cada trazo, para dejar expuesto el metal, sin efectuar presión alguna, y dejando la tarea de las incisiones a los ácidos. Una vez terminado el dibujo, se cubren los biseles y los trazos no deseados con una solución de goma-laca disuelta en alcohol industrial (ésta es una resina que sirve de corrector para tapar rayones en la placa y para cubrir las zonas que se desean proteger del ácido en las aguatinas), se deja secar y se sumerge la placa en la preparación de cinco partes de agua y una de ácido “ácido fuerte”, se deja unos minutos hasta obtener la intensidad deseada en las líneas y se enjuaga rápidamente; a continuación, se retira la capa de barniz con aguarrás y la goma laca con alcohol industrial.



El huecograbado

El grabado de la plancha

Para imprimir el resultado, primeramente se corta el papel de impresión al formato que requiere la imagen, y se remoja completamente en una charola; se prepara la prensa ajustando la presión, y se hace un registro en un cartón, tanto del papel como de la placa, para que estos coincidan.

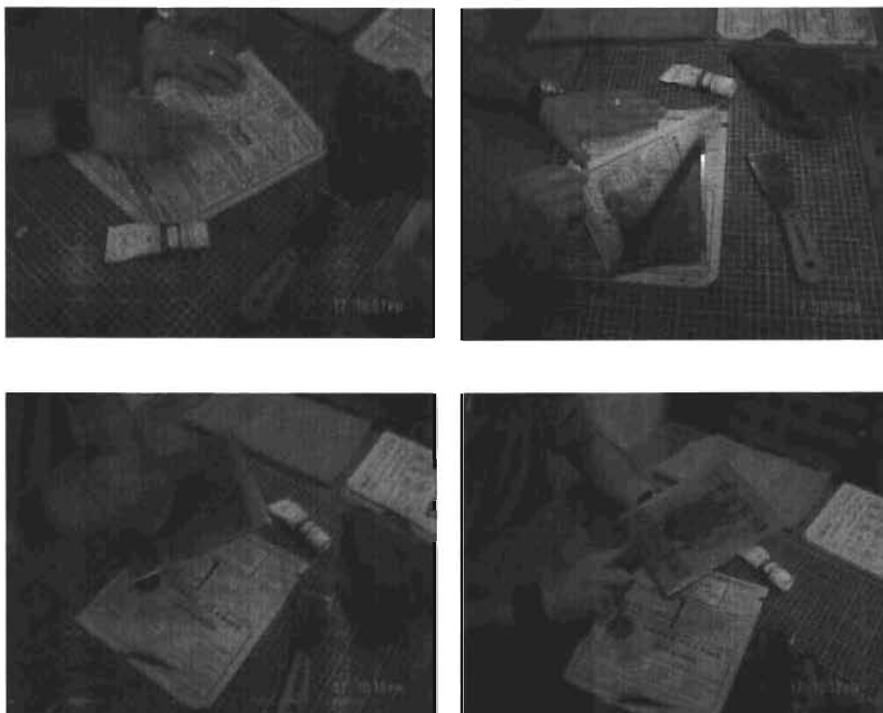
Se prepara la tinta tipográfica en un vidrio de entintado con el color elegido y con una cuña de goma de extiende la tinta por toda la imagen; de inmediato se limpia repetidas veces el exceso de tinta con hojas de papel de diario telefónico o periódico, frotando medianamente hasta que la hoja salga prácticamente limpia; después, con un trozo de tarlatana se forma una muñeca y se limpia la superficie suavemente, con movimientos circulares y en cruz, tratando de no sacar la tinta de las incisiones; por último se limpian los biseles y se coloca la placa en el registro sobre la platina de la prensa; se saca el papel del agua, se secan los excesos de humedad y se pone encima de la placa respetando su registro; se cubren cuidadosamente con el fieltro y se desplaza la platina de un lado a otro del rodillo; el resultado es la impresión de un grabado al aguafuerte.

El aguafuerte

Proceso de entintado.



De esta forma se tendrá que repetir el proceso de entintado, limpieza e impresión para cada estampa que se pretenda obtener por este medio gráfico, sea aguafuerte, aguatinta, punta seca o cualquier técnica de huecograbado.



El aguafuerte

Proceso de limpieza

De la plancha.

Otra de las técnicas llamadas indirectas que surgieron con el tiempo es: *el aguainta*; ésta consiste en recubrir la placa con una capa homogénea de brea colofonia en polvo fino y calentarla en una parrilla hasta que los depósitos de resina se fundan independientemente y se adhieran a la superficie de la placa, formando una capa finamente granulada que la protege parcial y uniformemente de la acción del ácido.

El aguatinta sirve para dibujar planos de distintos tonos, desde el blanco hasta el negro, mediante sucesivos tiempos de atacado, tras ir cubriendo continuamente con goma-laca las zonas que se desea conservar en blanco y con menor intensidad hasta lograr los negros, aumentando poco a poco el tiempo de exposición a los mordientes.

El barniz blando es una variación del aguafuerte, en esta técnica, la superficie de la placa se calienta en una parilla, y se cubre con un barniz hecho de cera de abeja, betún de Judea, esencia de trementina y vaselina; este se extiende con un rodillo para grabado hasta lograr una capa fina y uniforme, sobre la que se pueden registrar texturas mediante cierta presión, con objetos como: telas, papeles, plásticos, hojas etc, o bien, cubrir con un tramo de papel manila, y dibujar al claroscuro sobre éste, con un lápiz de grafito para que el barniz se adhiera suavemente al papel y deje expuesto el metal para posteriormente ser mordido por los ácidos.

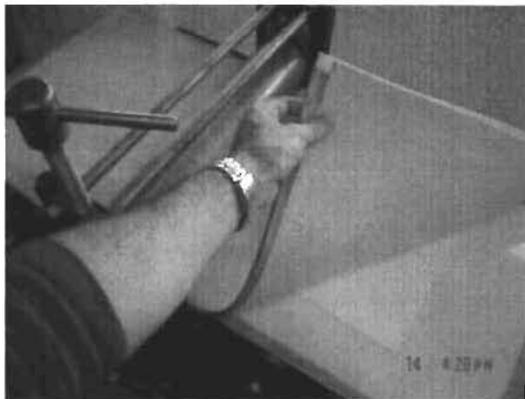
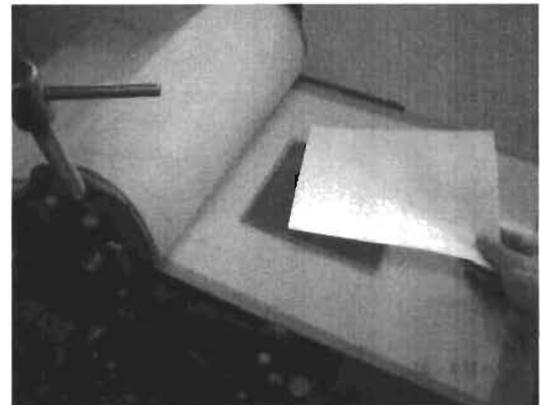
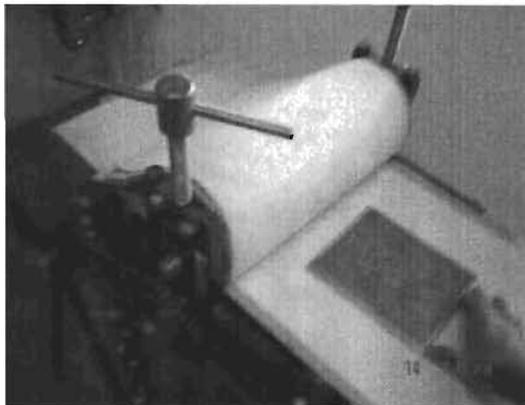
El grabado al azúcar se realiza dibujando con un pincel empapado en una solución de azúcar, jabón y anilina disueltos en agua sobre la placa recién pulida; esta solución se deja secar al aire libre y después se cubre la placa con un barniz de aguafuerte; al secar el barniz, se sumerge la placa en agua hirviendo hasta que se bote la solución de azúcar y a la vez las zonas de barniz que tenga por encima.(para agilizar este proceso se echa mano de una estopa y se frota suavemente las partes) Posteriormente se expone la placa al ácido con un prolongado tiempo de atacado hasta lograr profundas incisiones

La mezzotinta aunque es una técnica directa fue inventada hasta el año de 1640 por el alemán Ludwig Van Siergen, y consiste en cubrir totalmente la superficie de la placa con una serie de incisiones mediante una herramienta llamada cuna; ésta es un cuchillo de hoja curva con un borde cortante y en sierra, de modo que al presionar la placa con la zona dentada a través de movimientos

de balance hasta texturizarla por completo, se obtenga en la impresión una superficie completamente negra.

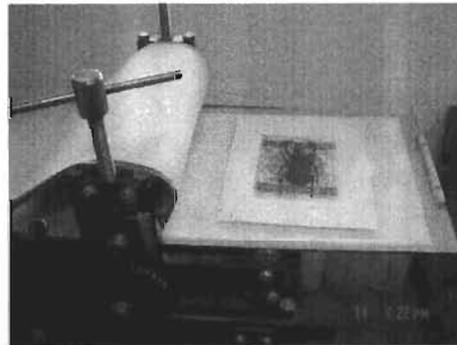
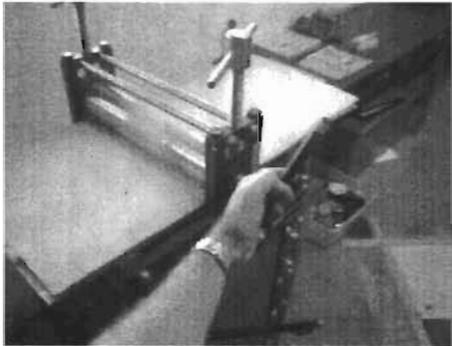
Una vez logrado esto, se procede a pulir con un bruñidor las partes que se desea salgan en blanco y en tonalidades de gris.

Mientras más lisa es la zona, menos tinta aceptará, y si está completamente alisada quedará sin tinta y por tanto mostrará el blanco puro del papel. Así del oscuro al claro surge una amplia gama de tonos intermedios.



Proceso de impresión
Registro de la placa y el papel.

Todas las técnicas de huecograbado ofrecen una gama de posibilidades gráficas muy ricas y variadas, todas ellas nos permiten alcanzar efectos que pueden combinarse en una o varias placas. La impresión nos permite combinar colores, a la vez en una sola imagen o por superposición de varias placas al igual que la litografía y el grabado en madera.



Proceso de impresión

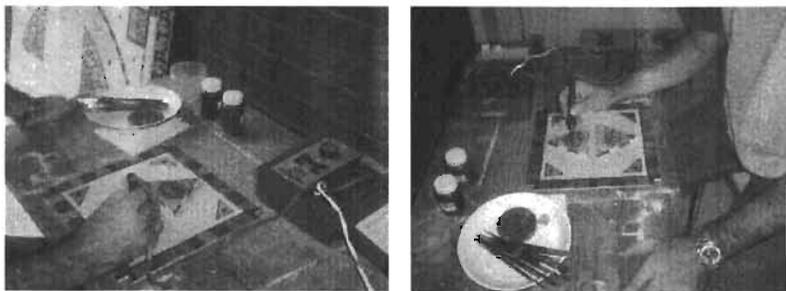
Desplazamiento de la platina y el resultado final.

Es necesario mencionar que éste, como todos los demás procedimientos de la estampa, requieren de una estricta disciplina y compromiso, que solamente se desarrollan mediante la práctica constante, el estudio de sus posibilidades expresivas y una amplia experimentación de los procesos; el huecograbado y la litografía exigen oficio y dedicación, y su valor como medio gráfico de comunicación, es importantísima para la expresión artística y el enriquecimiento cultural y humano de quien los practica, los contempla y los estudia.

3.2.3 EL PIROGRABADO, LA POLICROMIA Y EL DORADO

El pirograbado es un procedimiento para grabar en madera o en otros materiales como el cuero y el corcho, mediante la aplicación de calor a través de puntillas metálicas incandescentes; con él se obtienen diversas formas y relieves en tonos marrones de diferentes intensidades y texturas. Esta técnica de grabado es indeleble y no permite correcciones, por lo que su ejecución tiene que ser muy precisa y estudiada.

En África, la India, Sudamérica y los Balcanes se utilizaban cuchillos y sellos incandescentes para decorar la madera, bambú e incluso calabazas; surgieron así objetos de uso cotidiano de gran valor decorativo. A principios del siglo XX comenzó a extenderse el uso de un aparato eléctrico que, en combinación con plantillas metálicas, permitía obtener dibujos muy variados.⁶



Proceso del pirograbado

Dibujo de líneas, contornos, tonalidades y texturas.

En la actualidad se utiliza un aparato eléctrico muy sencillo llamado pirógrafo, con el cual se pueden grabar todo tipo de puntos, líneas, planos y motivos con excelente calidad, respetando las características originales de cada material de soporte, sobretodo en la madera, que nos permite combinar las texturas naturales de las vetas con el dibujo, formando un conjunto muy homogéneo y de gran atractivo.

Las líneas del pirograbado brillan con la luz y dependiendo del manejo de las herramientas se obtienen tonos marrones oscuros o claros, que incluso se pueden combinar con técnicas pictóricas, pátinas o barnices, para lograr otro tipo de efectos y calidades. El pirograbado es una técnica sencilla y muy versátil, pero de mucho cuidado y dedicación.

La policromía es un procedimiento pictórico que tiene como base el uso de diversos colores y matices en su ejecución; esta técnica ha sido comúnmente utilizada a lo largo de la historia para decorar y recubrir motivos arquitectónicos y esculturas de madera, piedra y metal. Las técnicas y materiales varían según el soporte y los efectos que se pretendan conseguir.

La policromía

Aplicación de planos a tres colores.



Una de las técnicas más usuales es el medio acrílico, técnica surgida en la década de los cincuenta y que se ha venido perfeccionando con el paso del tiempo; estos colores son resinas sintéticas (polímeros) que al emulsionarse sirven de vehículo con el cual se mezclan los pigmentos de color.

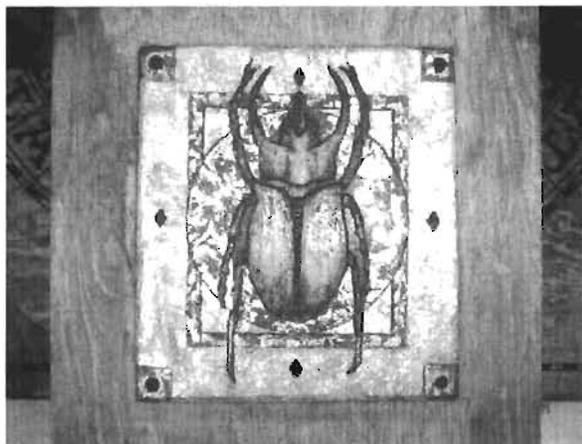
Esta emulsión de polímero acrílico es soluble en agua cuando está húmeda, y una vez seca, proporciona una película flexible, resistente al agua y que no amarillea; es una técnica mucho más simple que el óleo puesto que no está sujeta a los continuos cambios químicos que ésta última padece, se puede emplear con veladuras o empastes; su manipulación es muy versátil y una vez seca es sumamente permanente y firme.

La pintura acrílica es de rápido secado y por ello nos permite superponer colores mucho antes que con la pintura al óleo, pero a la vez, esto nos da menos tiempo para manipular la pintura sobre el soporte; la pintura acrílica se puede raspar, pulverizar, texturizar, empastar, diluir con agua o medio acrílico; se puede aplicar sobre cualquier soporte, ya sea papel, tela, madera, piedra, metal, vidrio o plástico; se puede aplicar de forma transparente u opaca, combinar con otras técnicas, tanto de pintura como de otras disciplinas artísticas.

El dorado es una técnica de artesanía y ornamentación empleada para recubrir objetos diversos como: esculturas, retablos, muebles, marcos, objetos decorativos e incluso pinturas con finas y delgadas hojas de oro falso que se pegan y adhieren con barniz flating, resistol 850, o grenetina.

Esta técnica es muy delicada y minuciosa, por lo que la pieza destinada a dorarse tiene que estar perfectamente limpia y seca; por su parte las hojas de oro falso, son sumamente frágiles y delgadas, por ello el trabajo se debe realizar lejos de corrientes de aire, pues se corre el peligro de que las hojas se arruguen y se rompan.

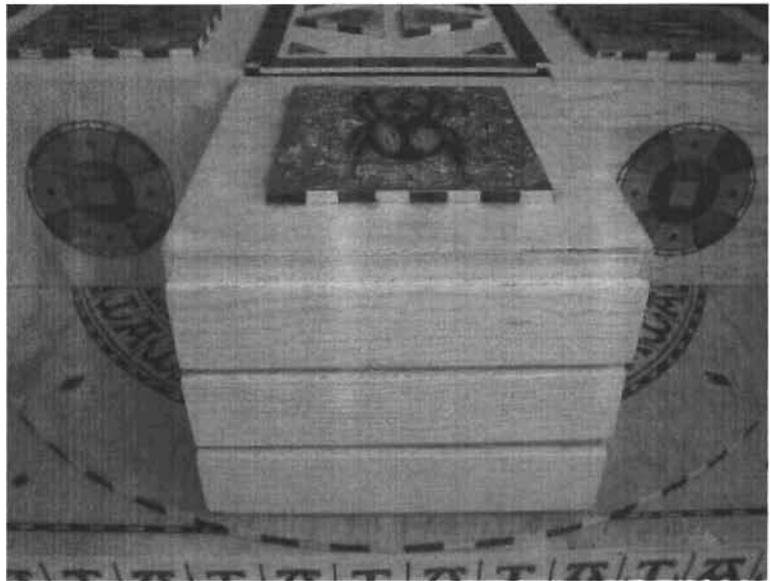
El dorado con oro falso
Vista parcial del insectario



Primero se tiene que preparar la superficie sobre la cual se trabajará; se puede poner alguna base de color con pintura acrílica o algún tipo de imprimatura; se aplica una capa ligera de barniz flating e inmediatamente se deposita la hoja de oro con una espátula y se adhiere con una muñeca de algodón industrial a base de pequeños golpeteos, se deja secar unos minutos y posteriormente, si se desea craquelar, se frota la superficie suavemente con el mismo algodón hasta lograr el craquelado y quede expuesto parcialmente el color de base o la imprimatura. Una vez depositada la hoja de oro y hecho el craquelado, se deja secar por varias horas, y después se puede pintar, barnizar o dar pátina para lograr otro tipo de efectos y resultados, incluso se puede esgrafiar o grabar.

El dorado

Resultado final.



Con la combinación de estas tres técnicas: el pirograbado, la policromía y el dorado se pueden obtener excelentes resultados, usando la madera como soporte en la hechura y ejecución de un objeto artístico, en este caso un libro de artista.

3.3 REALIZACIÓN

La realización de este proyecto en realidad tiene ya bastante tiempo, se fue madurando a lo largo de varios años sin saber que algún día desembocaría en lo que ahora es. El resultado formal, el tema y mi particular forma de interpretarlo es la consumación de una búsqueda, que en su origen, pretendía encontrar una definición de estilo, un apropiado manejo de la técnica y una forma de expresión original; pero sobre todo, una identidad.

Mi trabajo siempre se ha caracterizado por abordar temas relacionados con la mente y sus arcanos; la locura, la magia, el dogma, el alma, etc. Pero sin percatarme en un principio, se fue poniendo en evidencia un tema que por añadidura siempre había estado presente en mi mente, y por lo tanto en toda mi producción: la muerte. Así que al percatarme ahora de la perpetuidad de este tema a lo largo de mi carrera artística, también ahora me doy cuenta de la evolución, los cambios y constantes que mi forma de trabajo han sufrido.

Todo artista tiene una técnica y un oficio, un proceso creativo y un determinado número de herramientas para ejecutar su quehacer artístico. Todo esto se ve condicionado por una infinidad de factores y tendencias que desde siempre han moldeado nuestro sentido del orden, nuestra percepción y nuestras habilidades; en lo particular mi forma de crear una imagen conserva muchos de los métodos que he usado desde mis inicios, pero son evidentes en mayor medida las influencias y cambios que mi formación profesional ha generado en el modo de expresarme, a través de la gráfica, la pintura y el dibujo; disciplinas en las cuales baso casi toda mi producción y propuesta.

3.3.1 ELECCIÓN DE IMÁGENES Y BOCETOS

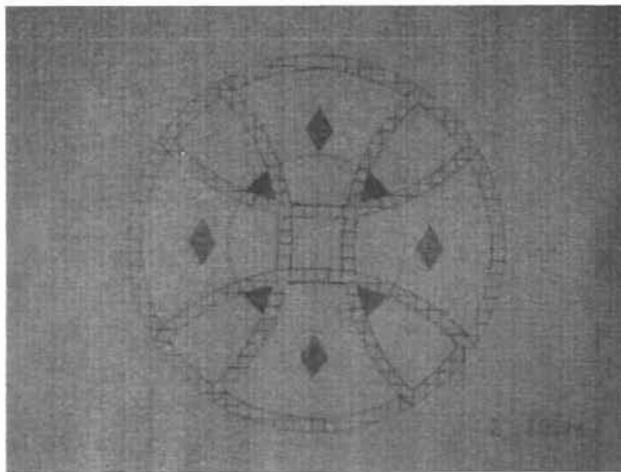
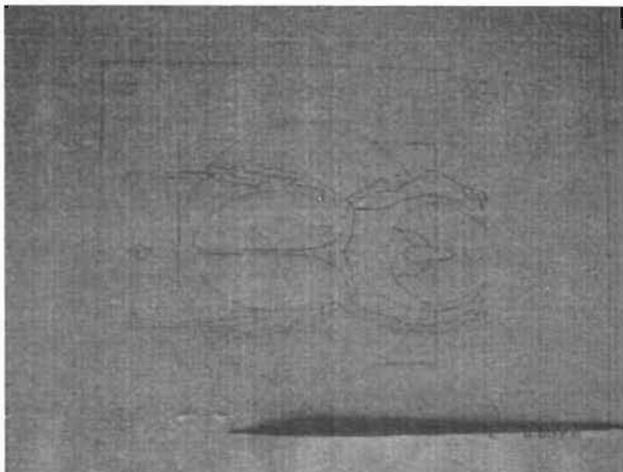
Para la elaboración de una composición siempre recurro al boceto previo y a la selección de imágenes diversas de cualquier fuente, cuando el proyecto en cuestión lo requiere; En este caso “*Escatología de lo sagrado*“, es un proyecto basado en imágenes de insectos reales, de los cuales se ha pretendido retomar su forma original sin necesidad de cambios y con el fin de crear un discurso al superponerlo y combinarlo con otro tipo de elementos. Para ello fue necesario buscar estas imágenes en todos los documentos que pudieran proporcionar una reproducción clara y precisa de estos animales: libros, revistas, fotografías, ilustraciones etc. Que cumplieran con las exigencias formales del proyecto.

Primeramente se realizó un amplio acopio de imágenes de estos animales, posteriormente se hizo una selección, en las cuales tenía que haber una constante formal: la frontalidad, después se evito la repetición o semejanza entre ellas y se dio preferencia a los insectos con características más agresivas. El resultado fue una serie de doce insectos; escarabajos, libélulas, abejorros, mantis religiosas, moscas, langostas, mariposas etc. Sin tener ninguna predilección por alguno de ellos, más que por forma y apariencia, dejando de lado los significados y aspectos simbólicos que pudieran tener en otro tiempo para una determinada cultura o civilización.

Una vez logrado esto, se ajusto el tamaño del insecto al formato de la obra y se dio comienzo a la composición de cada grabado, acomodándolo en el centro y casi siempre en la parte superior de la imagen, a manera de otorgarle más importancia.

Todo este proceso se efectúa en papel albanene; se marcan con tinta los contornos del formato y del insecto, después se trazan algunas líneas rectas a su alrededor o incluso a través de el insecto, para

crear una o varias cenefas de cruces, tratando que la combinación de ambos este basada en una composición a la vez en cruz o en forma de márgenes verticales u horizontales.

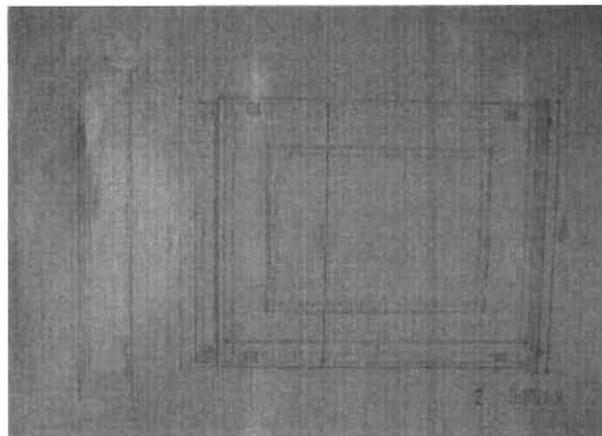
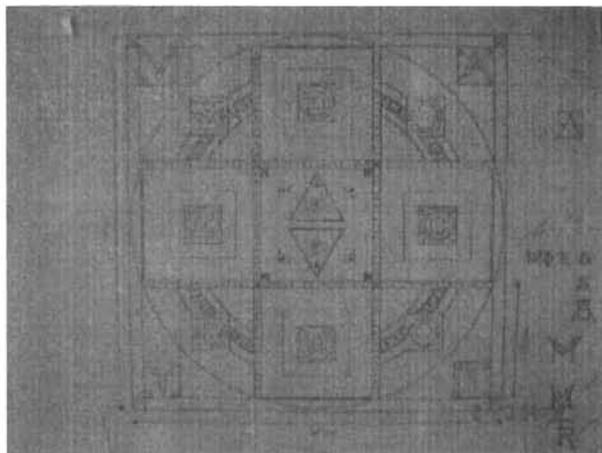


La composición mediante bocetos

Escarabajo rinoceronte y cruz celta.

Las cruces de las cuales están formadas las cenefas varían en estilo de grabado en grabado y al igual que los insectos se buscan entre libros especializados u otros documentos que nos puedan proporcionar una amplia gama de estilos y formas, siempre y cuando sean visualmente atractivas, sean celtas, góticas, bizantinas o románicas etc. Al igual que los insectos, éstas se marcan sobre el papel albanene y se acompañan con al menos dos símbolos de origen cristiano, acomodados entre los espacios vacíos que resultan de la superposición del insecto con las cruces.

Estos símbolos se escogen bajo el mismo modo que las cruces, buscando tan solo armonía, equilibrio y por supuesto una nueva significación, para lo cual también ha sido necesario agregar algunos motivos geométricos y una cuadrícula que ordena y aloja a otros signos.



La composición mediante bocetos

El insectario y uno de sus cajones.

Una vez que se ha escogido el boceto adecuado para la composición definitiva, se prepara el papel albanene por la parte posterior con alcohol y pigmento blanco, para formar un papel de calco; primeramente se aplica una capa de este liquido con un pincel, y se deja evaporar unos segundos, se espolvorea un poco del pigmento y por último se extiende con una estopa hasta formar una capa fina y uniforme, que servirá para transferir la imagen del papel a la plancha de grabado.

3.3.2 LA FIGURA Y EL FONDO

Ya anteriormente se había mencionado que la parte que corresponde a las estampas se realizaron en técnica mixta de litografía, huecograbado y dibujo a tinta de gel. A su vez, cada una de estas técnicas se han utilizado para crear cada una de las partes de la composición de estas estampas; *el huecograbado* para la figura y los motivos secundarios: insectos, símbolos y cenefas, *la litografía* para el fondo: mancha dorada y texturizada en aguadas, y *la tinta gel* para los signos ortográficos: letras.

Para realizar la figura y los demás elementos, primeramente se realizaron los bocetos de cada uno de los doce grabados, se preparo el papel de calco y las planchas de zinc para grabado: se biselaron, se pulieron y se barnizaron.

El siguiente paso fue transferir la composición del papel albanene a la plancha previamente barnizada y lista para la técnica del aguafuerte; para ello se coloco el papel sobre la plancha y se sujeto por la parte de atrás con cinta adhesiva, se remarcaron suavemente las líneas de contorno de la composición y al final se retiró el papel de calco, una vez comprobada la correcta transferencia de la imagen, se limpiaron los residuos de pigmento con una estopa humectada de alcohol, de tal forma que solo las líneas blancas del calco fueran evidentes sobre el fondo oscuro del barniz de aguafuerte. Terminado este proceso la plancha quedó lista para poder trabajarse con la punta de acero y dibujarse sobre el barniz todas las formas y detalles de la composición; remarcando con precisión todas las líneas de contorno, los valores tonales, sombras y texturas de cada elemento.

Concluido el dibujo sobre la plancha, se cubrieron los biseles con goma-laca y se atacó con ácido suave (20 partes de agua por 1 de ácido nítrico) durante 10 minutos, se enjuagó y secó la placa.

Posteriormente se recubrieron nuevamente con goma-laca las líneas de contorno de las cenefas para que el atacado diera como resultado una línea suave y tenue; más adelante se volvió a atacar la plancha por 30 minutos más y se repitió la operación enjuagándola y secándola; se retiró la capa de barniz y se sacó una prueba de estado.

El siguiente paso fue agregar planos y transparencias a las imágenes con la técnica de la aguatinta; se limpio la placa con aguarrás y se secó perfectamente; a continuación se deposito la resina colofonia en polvo, tratando de generar una capa perfectamente plana y homogénea para posteriormente fundirse al calor en una parrilla.

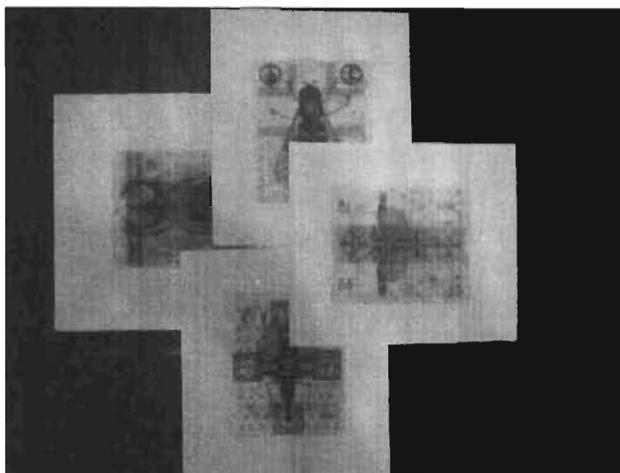
Al igual que con el aguafuerte se utilizó ácido suave para los atacados y los tiempos que se manejaron fueron de 15 y 30 segundos para los tonos más claros, 1 y 2 minutos para los medios tonos y 4 minutos para los más profundos.

Se dio el primer atacado de 15 segundos a toda la placa, excepto a lo márgenes y biseles, se enjuagó la placa y se secó; después, se fueron cubriendo sucesivamente con goma-laca todas las zonas que se querían conservar más claras y se agregaron igualmente los demás tiempos de atacado hasta concluir con todas las tonalidades; se retiraron con alcohol industrial los depósitos de goma-laca y se sacó una nueva prueba de estado para ver el resultado.

Después de la segunda prueba de estado, que incluye los procesos de aguafuerte y aguatinta, se bruñeron las partes que corresponden a las luces, para lograr mejores efectos de volumen y se retocaron con la punta seca los trazos y sombras que se deseaba corregir o destacar; por último, se sacó una nueva prueba de estado, se verificaron las correcciones y si era necesario afinar más el trabajo, se repitió la operación hasta obtener la prueba definitiva y entonces dejar la placa lista para su posterior impresión sobre el fondo hecho en aguada litográfica.

La aguada litográfica fue la técnica empleada en la realización del fondo de la imagen; ésta se ejecuto sobre una piedra litográfica de color gris perla, perfectamente graneada hasta el número 120 y se dibujo con barras litográficas del 00 diluidas a baño maría. Se dibujó una mancha rectangular de bordes irregulares; se dejo secar, y se acidulo tres veces con 18 gotas de ácido en 25 mililitros de goma arábica, cada una; posteriormente se imprimió con tinta de offset color oro viejo, con un sistema estricto de registro para la reimpresión en huecograbado.

Después de unas cuantas horas de secado de la impresión litográfica, se realizo la impresión del grabado con una tinta color azul oscuro, con igual cuidado en los registros, lográndose así la fusión de las dos primeras técnicas empleadas en las 12 estampas de este libro de artista.



La figura y el fondo

Cuatro de las doce estampas.

Para concluir, se dibujaron a mano con tinta de gel color rojo toscano las letras del texto codificado de cada estampa, en base a un sistema de acomodo en cruz de San Andrés (equis) letra por letra hasta formar cada palabra y completar una oración en la cual está basado cada uno de los títulos de las 12 estampas.

3.3.3 EL INSECTARIO

La segunda parte de este libro de artista es *el insectario*; éste, es lugar en donde han quedado alojados los doce insectos, las doce estampas, las doce páginas de este libro. Para realizarlo fue necesario al igual que los grabados, hacer una serie de bocetos y dibujos hasta obtener su forma definitiva y decidir el material para su ensamblado y las técnicas gráficas y pictóricas con las que se ejecutaría.

El material con el cual se decidió hacer fue la madera, y la técnica principal fue el pirograbado; con el fin de hacer uso de los materiales y procedimientos de las principales técnicas de grabado y estampación que se conocen: el huecograbado, la litografía y la xilografía; esta última sustituida por el pirograbado.

Para completar se usó la técnica del policromado con pintura acrílica y el dorado con hoja de oro falso. Al final se barnizó con un *barniz-tinte* de tono roble claro, se ensambló y se cubrió cada estampa con un cristal delgado de dos milímetros en cada uno de los doce cajones donde estos grabados fueron guardados.

De tal forma que la realización completa de este libro de artista, fue la combinación y amalgama de muchas técnicas: el huecograbado, la litografía, el dibujo a tinta de gel, el pirograbado, la policromía al acrílico, el dorado con hoja de oro, el entintado y barnizado de la madera y el ensamblado de todas sus partes.

Después de la elección del diseño definitivo, se ajustaron las medidas totales del insectario, de acuerdo al formato de las estampas que fueron la primer parte de la realización de este proyecto; a continuación se decidió el tipo de madera sobre la cual se trabajaría; el pino fue la elección y se

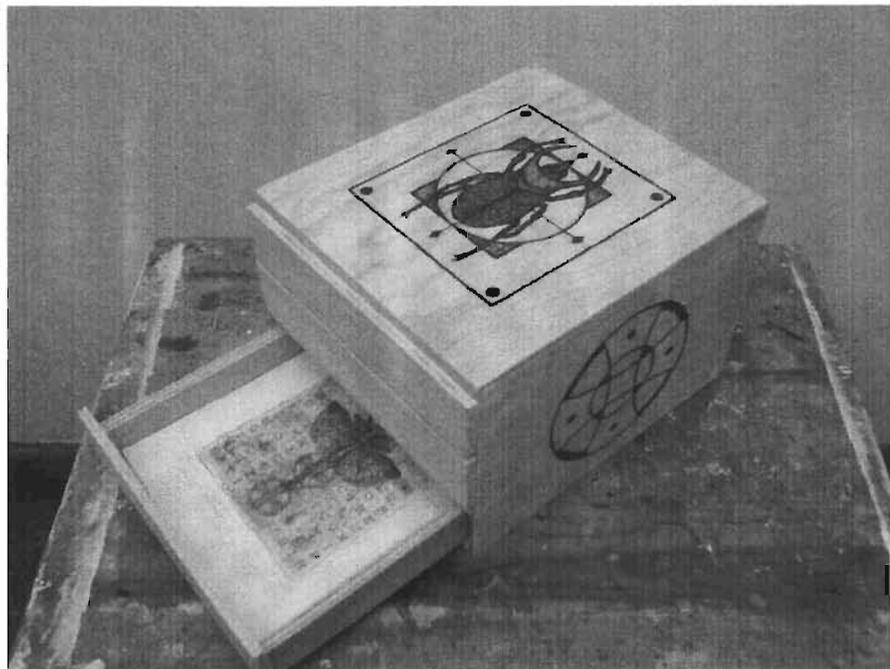
utilizaron tablas de distintos espesores: de 12, 9, 6 y 3 milímetros para cada una de las distintas partes; se cortó toda la madera en sus respectivos tamaños de acuerdo a su función, ya sea de base, soportes o cubierta; posteriormente se pulieron de una en una y después se pegaron con resistol blanco para madera y se clavaron perfectamente.

El siguiente paso fue dibujar con lápiz de grafito la estructura y el diseño de todas las partes que se destinaron a ser pirograbadas; a continuación se delineo todo el diseño con la punta plana y más fina del pirógrafo y después con la punta de relleno todo el interior del dibujo. hasta lograr que todas sus partes tuvieran un cierto relieve y un tono marrón oscuro.

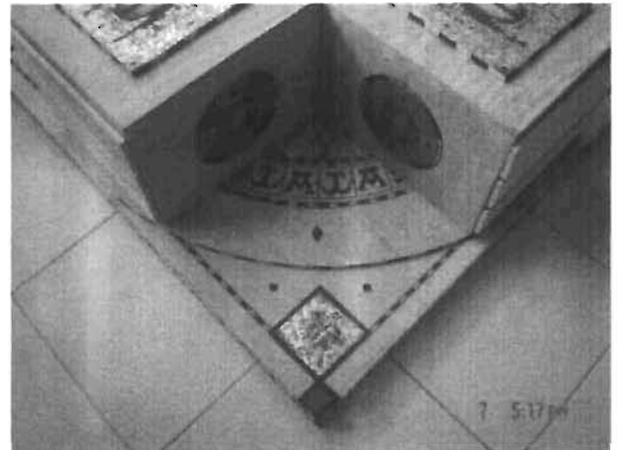
El pirograbado en el insectario

*Vista parcial de una de las
cajoneras.*

Escarabajo rinoceronte y
cruz celta.



Terminado el procedimiento del pirograbado, se eligieron las partes del fondo del diseño que serían pintadas y se cubrieron con varias capas de acrílico blanco; una vez seca la base blanca, se aplicaron dos colores en distintas partes del diseño, tratando siempre de respetar un equilibrio mediante la proporción y simetría de los tonos; primeramente se aplicó una capa opaca de magenta en las partes elegidas y en su contraparte una capa opaca de azul cerúleo; al secar se aplicó una segunda capa sobre el magenta, pero esta vez más transparente y con color escarlata y sobre el cerúleo una capa igualmente transparente pero con azul de ultramar, con el fin de conseguir tonos profundos suficientemente luminosos de rojo y azul.

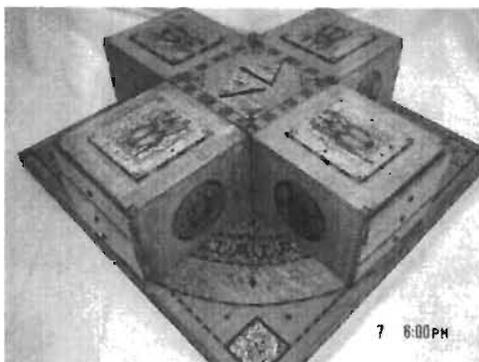
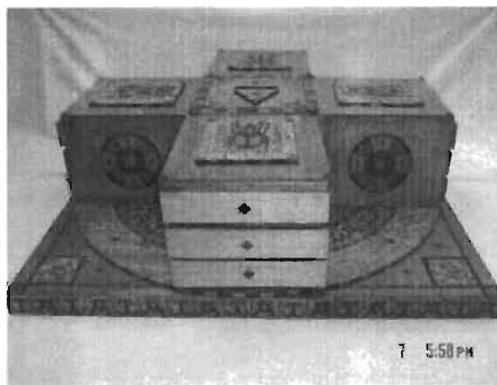
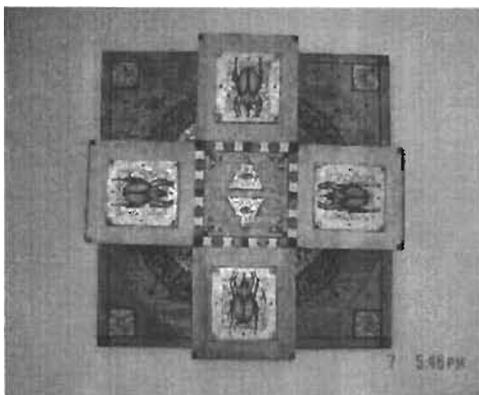


La policromía y el dorado en el insectario

Vista parcial del bastidor, la plancha circular y las cajoneras.

Al final se dejaron secar las partes pintadas y se cubrieron con fragmentos de hoja de oro falso, se adhirieron con barniz flating y se craquelaron restregando las hojas con una muñeca de algodón industrial, después se dejó secar bien el barniz flating y posteriormente se barnizó todo el insectario.

El barnizado total del insectario se realizó con barniz-tinte de tono roble claro, diluido con un 15% de aguarrás y se aplicaron tres manos a muñeca con algodón industrial; se dejó secar perfectamente por varias horas y por último se procedió al ensamblado de las partes.



El insectario terminado

Vista superior, lateral y oblicua del insectario.

Proceso final del barnizado.

El ensamblado consistió en unir las cuatro cajoneras a la plancha circular que sirve de base, y ésta a su vez con el bastidor cuadrado que también sirve de base y que a la vez se soporta en el pedestal cuadrado que le da su altura definitiva a la obra. Todo este proceso se realizó atornillando cada una de las partes, vigilando que todas coincidieran perfectamente y ajustando los desfases posibles.

Por último se colocaron las estampas en los doce cajones y se los soportes de los cristales dentro de cada uno de ellos; después se acomodaron los cristales, y al final, se fijaron los cajones con los clavos de metal que cruzan verticalmente el insectario en los cuatro vértices formados por la unión central de las cajoneras.

De este modo se completó la realización de este libro de artista para poder presentarlo y exhibirlo como resultado de una larga reflexión y una propuesta plástica, que se hizo con mucho entusiasmo y dedicación, sustentado por mi forma de pensar sobre el tema del miedo a la muerte y ejecutado humildemente con todo el mayor compromiso, conocimiento y disciplina que un proyecto como éste nos exige.

CONCLUSIÓN GENERAL

Siempre he pensado que un artista es aquel que es capaz de transformar cualquier objeto de su alrededor en una obra artística. Que su forma de ver y percibir el mundo siempre está impregnada con la intención de una armonía universal que su profunda sensibilidad le impulsa crear a lo largo de su existencia; que concibe el arte como un instrumento de contribución espiritual al mundo y como vehículo de su verdad; como un código para descifrar el alma; que ve en su pasión la razón de todos sus motivos.

La realización de este libro alternativo y el tratamiento de su temática, son en mi caso, mi propuesta y anhelo de transformación, son mi intención, análisis y crítica del contenido espiritual de nuestro mundo occidental, y mi pequeña aportación al pensamiento de la gente de hoy. Su consumación es la consecuencia y el resultado de mucho tiempo de trabajo, dedicación y esfuerzo; de una serie de replanteamientos y reflexiones que concluyen con esta obra gráfica y con un profundo aprendizaje de mi parte. Tan solo con un único fin: la expresión creativa de mi concepción del mundo.

Mi conclusión y mi mensaje al respecto, es por lo tanto, la búsqueda constante de la libertad de nuestro espíritu, la exaltación de la verdad ante los mitos divinos y el termino de las falacias religiosas; la revaloración de la existencia plena; el derrumbamiento de la cruz fuera de nuestras espaldas, y la honorabilidad y la prolongación de las acciones y propuestas para nuestro bienestar universal. Por último me resta insistir que la vida y la muerte son un ciclo natural que forma parte de un equilibrio cósmico y de una constante renovación; no un producto del demonio; que Dios es, y existe independientemente de la religión, de la iglesia, del bien y del mal.

CITAS

1. Kartofel, Graciela, Marín, Manuel. Lo Formal y lo alternativo, p.28
2. Cooper, J.C. Diccionario de símbolos, p.62
3. Loche, Renee. La Litografía, p.11
4. Loche, Renee. La Litografía, p. 37
5. Koschatzky, Walter. Obras maestras de la gráfica europea, p.474
6. Christel, Claudius. El pirograbado, p. 5

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor Wiesengrund. **Superstición y filosofía.**
España, Taurus, 1972.

Baudrillard, Jean. **El intercambio simbólico y la muerte.**
Venezuela, Monte Ávila, 1980.

Bateson, Gregory. **El temor de los ángeles.**
España, Gedisa, 1989.

Binski, Paul. **Medieval Death: Ritual and representation.**
London Brithis Museum, 1996.

Blanck – Cerejido, Fanny. **La Muerte y sus ventajas.**
México, F.C.E. 1997.

Cabral, Pérez, Ignacio. **Los símbolos cristianos.**
España, Akal. 1970.

Callois, Roger. **El hombre y lo sagrado.**
México, F.C.E. 1995.

Carrión, Ulises. **El nuevo Arte de hacer libros.**
Holanda, El Archivero, 1975. Revista Plural.

Cioran, Emile. **Sobre la Muerte.**
Argentina, Nueva Visión. 1991.

Cassier, Ernst. **Mito y lenguaje.**
Argentina, Nueva Visión, 1973.

Chamberlain, Walter. **Manual de aguafuerte y grabado.**
España, H. Blume, 1996.

Cooper, J.C. **Diccionario de símbolos.**
España, G. Gili. 2000.

Dahl, Svend. **Historia del libro.**
España, Alianza. 1985.

Delpierre, G. **La Peur et l' éter.**
España, Visión. 1989.

Elialde, Mircea. **Historia de las creencias y de las ideas religiosas.**
España-México, Paidós, 1999.

Escolar, Hipólito. **De la escritura al libro.**
España, 1976.

Escarpit, Robert. **La revolución del libro.**
España, Akal. 1968.

Frazer, James George, Sir. **La rama dorada, magia y religión.**
México, F.C.E. 1944.

Guignebert, Charles. **El cristianismo medieval y moderno.**
México, F.C.E. 1957.

Kartofel, Graciela, Marín, Manuel. **Lo formal y lo alternativo.**
México, UNAM. 1992.

Koschatsky, Walter. **Obras maestras de la gráfica europea.**
Austria - México, INBA-SEP, Galería Albertina, 1984.

Koning, Franz. **Diccionario de las religiones.**
España, Herder, 1964.

Leadbeater, Charles Webster. **Magia blanca y magia negra.**
España, Jorge A. Mestas, 2001.

León Azcarate, Juan Luis de. **La muerte y su imaginario en la historia de las religiones.**
España, Universidad de Deusto, 2000.

López Chuhurra, Osvaldo. **Estética de los elementos plásticos.**
España, Labor, 1970.

Loche, Renée. **La litografía.**
España, Rufino Torres. 1975.

Louis-Vincent, Thomas. **Antropología de la muerte.**
México, F.C.E. 1975.

Malriev, Philippe. **La construcción de lo imaginario.**
España, Guadarrama. 1985.

Mannoni, Pierre. **El Miedo.**
Argentina, Nueva Visión, 1991.

Maza, Enrique. **El Diablo, orígenes de un mito.**
México, Océano. 1999.

Mather, George A. **Diccionario de creencias, religiones, sectas y ocultismo.**
España, Terrasa CLIE, 2001.

Messori, Vittorio. **Apostar por la muerte: la propuesta cristiana.**
España, Biblioteca de autores cristianos. 1995.

Meyer, Joachim Ernst. **Angustia y conciliación de la muerte en nuestro tiempo.**
España, Herder, 1983.

Müller-Armack, Alfred. **El siglo sin Dios.**
México, F.C.E. 1968.

Nieto Alcaine, Víctor. **El gótico.**
España, Magisterio español, 1973.

Pérez, Isaac Diego. **Filosofía del simbolismo y del mito.**
México, Orión, 1971.

Pérez, León S. **Muerte y neurosis.**
Argentina, Paidós, 1965.

Read, Herbert. **Imagen e idea.**
México, F.C.E. 1965.

Renan, Raúl. **Los otros libros.**
México, UNAM, 1988.

Rosenzweig, Franz. **El Nuevo pensamiento.**
España, Visor, 1989.

Stock, G. **El Miedo a la muerte.**
España, Visión. 1991.

Tapia, Javier. **El Mago – Filosofía Oculta.**
España, IBIS, 1990.