



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“Texto e imagen: libros de artista en Rayuela”

Tesis que para obtener el título de Licenciada
en Artes Visuales presentan:

Yolanda Marlene Roa Rojas

Katia Lorena Romero Llanes

Director de tesis
Dr. Daniel Manzano Águila

Asesor
Prof. Alberto Jiménez Quinto



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

México D.F., 2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Queremos agradecer los maestros Daniel Manzano,
Alberto Jiménez Quinto, Fernando Zamora,
José Miguel Casanova y Patricia Soriano
por el apoyo que nos dieron en la
realización de esta tesis.

(Marlene)

Quiero agradecer y dedicar esta tesis principalmente a mi **Mamá** y a mi **Papá**: gracias a ustedes existe y gracias a ustedes, por cierto, también existo yo. Gracias, y gracias de nuevo.

También se la dedico a mis abuelas, a mis hermanas **Paloma** y **Yazmín**, a toda mi familia especialmente mis primitos menores, a todos mis amigos por siempre (Katis es una de ellos) y, con un beso extra, se la dedico a **Gabriel***.

Quiero dedicarla de forma extraordinaria a los amigos con quienes compartí momentos importantes de mi paso por la Universidad. Especialmente a: **Silvia Iveth M.** por su ejemplo y compañía en el Consejo Universitario; a **Samantha K. B.** y mis amigos de A.G.A.V.E. porque fuimos más que eso; a Javier B., Mauricio L. y Héctor P. porque admiré su esfuerzo; a Lau, Nash, Julieta y Alfredo porque los conocí en un "buen momento" y otra vez a **Laurita** que me apoyó en todos estos momentos.

Por último, le agradezco y dedico esto a la U.N.A.M., al ente abstracto que es y que no alcancé a comprender, o más bien le agradezco y dedico esto a la idea de lo que creo que es pero no siempre puede ser, porque eso es el origen de todo lo que en realidad es.

(Katia)

Le dedico y agradezco a un montón de gente esta tesis:
en especial a **Marisa Llanes** y **Alejandro Romero**
por apoyar y presionar cuando fue necesario,
gracias por estar ahí cuando los necesité.

A **Bere** que si leyó mucho de lo que es esta tesis,
gracias por el entusiasmo.

Gracias a mis compañeritos de la **Biblioteca Digital**
quienes me apoyaron en los momentos más difíciles,
ustedes saben...

Un agradecimiento especial para la **Lic. Diana Bessoudo** por el
apoyo incondicional. Muchas gracias por los ánimos y consejos.

A todos mis amigos que han estado pendientes de la
evolución y proceso de esta tesis, **vivis, napo, pp, deiby, heidy, eric** y
a **pachu**, con amor.

Marlis, ¡por fin lo logramos!
Te quiero.

La idea del collage –foto y texto- me parece fascinante.
Si yo tuviera los medios técnicos de imprimir
mis propios libros, creo que seguiría
haciendo libros-collage

Julio Cortázar

En el arte viejo todos los libros se leen de la misma
manera.
En el arte nuevo cada libro requiere una lectura
diferente.

Ulises Carrión

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1: <u>El nuevo libro</u>	1
1.1 DEFINICIÓN DEL NUEVO LIBRO	
1.1.1 Como un libro.....	1
1.1.2 Como una obra de arte.....	3
1.1.3 Clasificación.....	4
1.2 EJEMPLOS DEL NUEVO LIBRO EN EL MUNDO	
1.2.1 Antecedentes históricos.....	7
1.2.2 Década de los sesenta.....	8
1.2.3 Década de los setenta.....	9
1.2.4 Década de los ochentas.....	10
1.2.5 Década de los noventas.....	11
1.3 SITUACIÓN DEL NUEVO LIBRO EN LATINOAMÉRICA	
1.3.1 Antecedentes.....	13
1.3.2 En Latinoamérica.....	13
1.3.3 En México.....	16
CAPÍTULO 2: <u>Relación imagen-texto en las artes plásticas durante la segunda mitad del siglo XX</u>	20
2.1 DEFINICIÓN DE LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO	
2.1.1 El texto como imagen.....	20
2.1.2 Intención en el mensaje del texto.....	22
2.1.3 Combinaciones de imagen-texto.....	23
2.2 EJEMPLOS DE RELACIÓN IMAGEN-TEXTO EN EL MUNDO	
2.2.1 Antecedentes históricos.....	24
2.2.2 Década de los sesentas.....	26
2.2.3 Década de los setentas.....	27
2.2.4 Década de los ochentas.....	28
2.2.5 Década de los noventas.....	30
2.3 RELACIÓN IMAGEN-TEXTO EN LATINOAMÉRICA DURANTE LOS NOVENTAS	
2.3.1 En Latinoamérica.....	31
2.3.2 En México.....	32

CAPÍTULO 3: <u>Rayuela</u>	35
3.1 LEER RAYUELA.....	36
3.2 LOS TEMAS	
3.2.1 El juego.....	38
3.2.2 La búsqueda.....	39
3.2.3 El centro.....	40
3.3 MÁS ALLÁ DE CORTÁZAR	
3.3.1 Rayuela no es solo Cortázar.....	42
3.3.2 Cortázar no es solo Rayuela.....	43
3.4 PRESENCIA DE LA IMAGEN EN CORTÁZAR.....	49
CAPÍTULO 4: <u>Realización de la obra</u>	
4.1 DEFINICIÓN DE LA FOTOSERIGRAFÍA	
4.1.1 Características de la Fotoserigrafía.....	50
4.1.2 Diferencias de la Fotoserigrafía.....	51
4.1.3 Ventajas de la Fotoserigrafía.....	51
4.2 EJEMPLOS Y ANTECEDENTES DE LA FOTOSERIGRAFÍA	
4.2.1 Robert Rauschenberg.....	52
4.2.2 Andy Warhol.....	53
4.3 REALIZACIÓN DE LA OBRA	
4.3.1 Pasos de la elaboración técnica fotográfica.....	54
4.3.2 Pasos de la elaboración técnica serigráfica.....	56
4.3.3 Descripción de los libros de Katia.....	59
4.3.4 Descripción de los libros de Marlene.....	62
4.3.5 Imágenes de la obra.....	65
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	82

INTRODUCCIÓN

Hacer una tesis significaba para nosotras buscar por primera vez, en nuestro desarrollo como estudiantes de artes visuales, los medios necesarios para que nuestros proyectos artísticos no se vieran reducidos o abandonados por falta de presupuesto, por falta de documentación o porque los tiempos académicos no siempre concuerdan con los creativos. Los objetivos al principio planteados debían ser esta vez, cabalmente cumplidos para iniciar nuestra vida como profesionales. Cada capítulo en esta tesis surge de una expectativa específica a partir de una inquietud en común. Sin embargo todas estas expectativas tenían una misión, la de ser el vehículo que creara las condiciones óptimas de donde surgiría nuestra obra plástica: un libro de artista personal.

La primera expectativa era la de aportar nuevas bibliografías a la discusión, que en muchas tesis se viene dando, sobre los libros de artista. Consideramos sobre todo necesario aumentar los ejemplos visuales de libros de artista en países distintos al nuestro; puesto que el libro de artista incluso a nivel mundial es dejado un poco de lado, la búsqueda no fue sencilla y lo encontrado se limita a ejemplos de Estados Unidos y Europa. Al hacer nuestra tesis en conjunto se duplicaron tanto las posibilidades para conseguir nuevas fuentes como el espacio disponible para exponerlas, ya que trabajar de forma separada nos hubiera obligado a repetir muchas cosas y a dejar otro tanto fuera. Era nuestra intención que este capítulo fuera visto como una aportación de información e imágenes, la selección que hicimos de los libros se basa en eso, en la disponibilidad que teníamos ya fuera para describirlos o para mostrar una imagen. Debemos recalcar que para conocer un libro de artista no basta con la imagen reproducida en un libro, ya que por su condición como un *conjunto de páginas* solo pueden apreciarse cabalmente si se cuenta con las imágenes de todas ellas, y la experiencia de su manipulación para la lectura solo puede transmitirse de manera directa. Por todo esto reconocemos que nuestro intento es demasiado limitado, pero necesario, para buscar que en la escuela podamos contar con una documentación cada vez más seria.

En el segundo capítulo esperábamos iniciar un análisis teórico sobre el "fenómeno" de introducir palabras en una obra plástica. Nuestra intención era la de entender y definir una práctica que nosotras ya realizábamos pero pensábamos lo hacíamos sin conocer un contexto general de los distintos casos que se dan en el arte contemporáneo. Es por eso que aunque en este capítulo era prioritario el análisis (a diferencia del primero) también fue necesario ubicar momentos históricos al analizar artistas desde la década de los 60, aunque hubiéramos preferido darle prioridad a lo contemporáneo nos topamos nuevamente con un tema poco estudiado de forma particular. Nuevamente era indispensable contar con la imagen de cada obra mencionada y fueron los ejemplos de nuestro propio país, y en menor medida de Latinoamérica, los que fue más difícil obtener. En el marco teórico encontramos sólo dos fuentes que analizan exclusivamente este tema, por eso las citas disminuyen considerablemente y gran parte de lo que se dice surge de nuestra propia teorización y análisis. Para iniciar la discusión buscamos básicamente identificar algunos usos y clasificarlos para ubicar, dentro de un todo, cada caso individual. No pretendemos que se utilice nuestra clasificación sino que sirva como ejemplo para que, en los casos en que se quieran combinar imágenes con palabras, cada uno realice la propia.

Los ejemplos analizados en el cap. I, en el cap. II y dos casos más del cap. IV, no buscan ser representativos sino que fueron elegidos por los siguientes motivos personales: primero, que fueran artistas y obras del agrado de ambas; segundo, contar con una imagen de la obra para colocarla en la tesis (en la lista de los tipos de libros de artista y en la de las combinaciones de imagen-texto, no todos los ejemplos están representados con algún ejemplo pero tratamos de incluir el mayor número); tercero, en los artistas no latinoamericanos dimos prioridad a las mujeres y a los artistas no europeos cuando nos fue posible.

Para realizar cada una un libro de artista en donde convivieran la imagen y el texto necesitábamos un pretexto: la tercera inquietud en nuestra tesis era encontrar un elemento que nos sirviera como punto de partida para iniciar una obra plástica que si bien no realizaríamos de forma conjunta, compartiera elementos que las dos tomáramos en cuenta. Entonces nos dimos cuenta que la novela *Rayuela* provocaba en ambas el mismo entusiasmo y permitía un margen amplio de desarrollo. Gracias al formato de la novela y a su estructura poco convencional y gracias a la infinita cantidad de temas y formas de

lectura contenidas en ella, cada una de nosotras contaría con muchas posibilidades para elegir los puntos de vista más relacionados con su obra individual.

Por último la elección de la fotoserigrafía corresponde a la cuarta inquietud de aprender una nueva técnica y enriquecer la antes elegida en los talleres. La fotografía y la serigrafía aporta cada una elementos indispensables para el desarrollo de nuestra obra plástica: la serigrafía como medio gráfico que permite la reproducción múltiple, elemento que ambas queríamos desarrollar en nuestros libros y la fotografía que logra aprehender el mayor número de imágenes de los objetos elegidos. Hemos observado que en la mayoría de las tesis hay una breve semblanza histórica de la técnica elegida, es por eso que colocamos dos ejemplos exclusivos de fotoserigrafía, ya que de serigrafía como tal ya existe información en otras tesis. En el cuarto capítulo describimos sobre todo nuestra elaboración técnica y los pasos para nuestros libros de forma individual. Es en las Conclusiones donde explicaremos algunas reflexiones surgidas por la combinación de los cuatro capítulos.

Creemos que en nuestra tesis dimos demasiado espacio a la documentación, y así nos lo han señalado nuestros maestros, pero muchas dudas surgen en el momento de elegir un tema de tesis: como estudiantes no sabemos si optar por un tema que signifique una aportación para la comunidad o si esta aportación tiene que ser para la propia vida profesional, y mediante ese modelo lograr transmitir un conocimiento. Nosotras decidimos que la primera razón de ser de nuestra tesis era la de aportar información y conocimientos en áreas poco estudiadas pero afirmar que lo logramos sería demasiado pretencioso y, finalmente, ya no depende de nosotras sino de quien elija leer nuestra tesis. Lo que sí podemos afirmar es que realizar el trabajo de documentación nos aportó la convicción de que el éxito de una obra plástica depende tanto de la información recabada como de la habilidad manual e intelectual para resolverla.

Sabemos que en nuestra futura vida profesional nuestra obra será únicamente apreciada por el resultado, por la forma física que adquiere cierto desarrollo. Pero así como hay tesis que toman su base en una obra ya realizada o tesis exclusivamente teóricas que sientan bases para una obra futura, nosotras queremos que esta tesis y la obra sean vistas como partes complementarias en la muestra de un proceso: la génesis de una obra a partir de cierta investigación.

CAPÍTULO I: El nuevo libro

“Todo, en el mundo existe para
desembocar en un libro”
Mallarmé



En este siglo hay un personaje común a casi todos los movimientos artísticos y literarios y común a muchas corrientes actuales. Es un personaje que podemos encontrar en todos los países de los 5 continentes y su presencia no se limita a una o dos décadas sino que va más allá, demostrando su importancia y trascendencia. Podemos incluso hacer su propia historia extrayendo los ejemplos incluidos en algún grupo y reuniéndolos con los integrantes independientes. Este personaje es el **libro de artista**.

¿Qué es un **libro de artista**? Gran parte del debate sobre el **libro de artista** se centra en eso: explicarlo y definirlo. No es fácil afirmar algo. Dado su extendido uso y la diversidad de sus características podemos encontrar definiciones distintas que se esfuerzan sobre todo por delimitar las fronteras, hasta dónde es y hasta dónde no es determinada obra un libro de artista. Johanna Drucker, autora de “The Century of Artist’s Books”, única monografía escrita sobre el tema, dice: “Cualquier intento por definir un libro de artista es arbitrario o demasiado específico. Los libros de artista toman cualquier forma posible, participan en todas las maneras de hacer libros, en cualquier “ismo” posible de corrientes artísticas y literarias, en cualquier modo de producción, cualquier forma, cualquier grado de efimeralidad o duración archivable”¹. Ya que sus fronteras de definición tienen un rango muy amplio, la mayoría acierta al afirmar que el libro de artista debe ser definido de acuerdo a las dos formas en que puede interpretarse: *como una obra de arte y como un libro*.

1.1 DEFINICIÓN DEL NUEVO LIBRO

1.1.1 Como un libro

El **libro de artista** es un libro pero no es un libro como los convencionales. Toma al **libro-libro** como punto de partida y crea al **nuevo-libro**. Para entender la relación de un tipo de libro con el otro tenemos que identificar lo que ser “libro” implica. La función de un libro es “decir” algo y sus cualidades físicas ayudan para que el decir suceda a través del tiempo de lectura.

¹ Klima, Stephen, *Artists' Books a Critical Survey of the Literature*, New York: Granary Books, 1998, p.40.

Como en un libro el **nuevo-libro** requiere de una interacción con el espectador, busca hacerlo reaccionar y contrarrestar su pasividad cuando solo permanece de pie ante una obra". Cuando es visto por primera vez, el libro siempre está cerrado. Para leerlo se necesita un esfuerzo de cualquier tipo. Con cada lectura el libro es rehecho, reescrito. El libro nunca cambia aunque siempre está cambiando. No podemos percibir el libro completo de una sola vez. La absorción tiene lugar en el tiempo".²

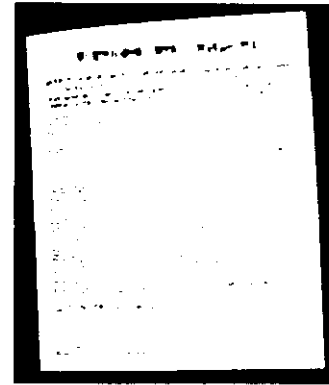
Todo puede ser dicho en los libros. Desde su aparición han sido utilizados para resguardar la mayor parte del saber humano, sin embargo, al hablar de los conocimientos encontrados en un libro en realidad se está hablando de su contenido, de "lo que dice" y no de su calidad como objeto, con un peso, un volumen y una forma que hagan propicia la lectura. El **libro de artista** como cualquier otro libro necesita ambas partes: el significado o "lo que se lee" y el significante o "lo que se ve y se toca". "Lo que se lee" en el **libro de artista** es dicho en otro lenguaje, en el lenguaje visual, con este se buscan nuevas formas de asociación y crear con formas propias nuevos códigos de comunicación " ... nuevos signos y símbolos, elementos fonéticos y visuales, elementos tipográficos"³. El **libro de artista** no necesariamente habla de tal o cual cosa sino que busca determinada fórmula para decirla, una fórmula visual y manual hecha a la medida, llega a ser entonces una "secuencia de espacios desarrollados en cualquier lenguaje escrito y en cualquier sistema de signos".⁴

Dado que su forma se repite de manera casi idéntica (varía el tamaño, el número de páginas, la tipografía el papel usado, el material de la cubierta, etc.) se ha creído que lo único con posibilidades infinitas de variación en el libro son sus contenidos pero no es así. "Se valorará el color y la forma, el soporte donde va a desarrollarse la obra, dándole la categoría de espacio artístico en potencia; junto al lenguaje semántico, busca lo estético".⁵ La objetualidad del libro ahora es vista de manera autónoma, lo que desencadena toda una serie de reinterpretaciones tanto de la forma en que se manipula para leerse coma la forma de transmisión de las ideas y sus consiguientes opciones de lectura.

Como en un libro, en el **nuevo-libro** es posible hablar de historia, ciencia, arte, leyendas, magia, astronomía, astrología, religión, filosofía, política, etc. Sin embargo todo está dicho en un nuevo lenguaje, todo es una reinterpretación ahora hecha con las ideas del arte y del juego de imágenes. El libro de artista puede hacer referencia a un texto ya escrito o a un conjunto de imágenes que serán depositadas en el espacio conceptual del nuevo-libro.

Como un libro, el **libro de artista** puede ser un microcosmos del macrocosmos, puede ser ese lugar metafísico donde todo es posible. Sus páginas pueden propiciar una lectura diferente en secuencias aleatorias o que no necesariamente sigan el orden adelante-atrás.

Como un libro, el **libro de artista** busca estar siempre presente en nuestra cotidianidad. Es el **nuevo-libro** que saca el arte de las cuatro paredes de museos y galerías. Tanto el **libro de artista** como el **libro-libro** deben competir contra la enajenación de la televisión comercial y la publicidad, ambos



Panfleteo

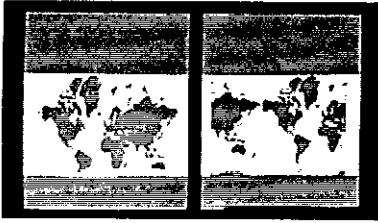
² Renton, Andrew, "Tim Rollins plus KOS. An Open Book" en *New Art International*, New York: Academy Editions, 1998, p.79

³ Gómez, Antonio, Del lenguaje visual al libro objeto,

<http://www.abaforum.es/users/2010/libro.htm>, 20 de septiembre de 1998.

⁴ *ibid.*

⁵ *ibid.*



Libro editado

sufren el ataque hacia cualquier expresión cultural que existe contra las tendencias hegemónicas del sistema económico neoliberal. Sea cual sea su tema, hoy en día cualquier **libro-libro** y cualquier **libro de artista** son una protesta a lo que se pretende debe ser el origen de todas las cosas: un exitoso consumo que sea económicamente redituable y genere ganancias... “El libro simboliza una intimidad, una paz y tranquilidad... representa una realidad permanente en un mundo impermanente donde el acceso a sus contenidos es controlado por el individuo. En contraste las sensaciones ofrecidas por los medios electrónicos, son... momentos infinitos representando un mundo transitorio lleno de disonancia, donde el control del acceso y el contenido va más allá del control individual”.⁶

1.1.2 Como una obra de arte

El **libro de artista** está más emparentado con las artes plásticas que con la escritura de textos y el mundo editorial. Es un trabajo que reinterpreta al **libro-libro** y tendrá todas las características de una “obra de arte”. Para reconocerlo como una obra autónoma y completa es necesario identificar de qué modo concreto el libro adopta la forma de una obra de arte o la obra de arte adopta la forma de un libro. Tenemos que hacer referencia a su elaboración y analizar sus características físicas. Los elementos se vuelven incontables y la abstracción tanto de la idea del autor como del concepto del libro puede ser infinita, no hay una fórmula para hacer **libros de artista** pero intentaremos delimitar los aspectos generales.

*Como una obra de arte, el libro de artista tiene determinada forma. Puede ser idéntico a los libros convencionales o puede adoptar otras formas. La fórmula visible más común “páginas cubierta” puede ser parecida a la del libro (códice, páginas sueltas, etc.) o puede ser una interpretación: un objeto cualquiera dentro de un recipiente en forma de libro (cajas con forma similar al libro). Puede ser incluso un objeto escultórico, aunque algunos autores dejan fuera este tipo de libros por considerarlos más cercanos a la escultura o a la instalación que al arte de los libros. El **libro de artista** requiere de elementos que puedan ser manipulados, partes que puedan ser extendidas, trayectorias que puedan ser elegidas, elementos que puedan ser insinuados... “Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, sentir... un formato que te da una interacción íntima de persona a persona”.⁷*

*Al contrario de una obra de arte, el libro de artista es susceptible de reproducirse no sólo con métodos manuales sino también con medios eléctricos y mecánicos. Puede ser tanto un trabajo original único como la reproducción de un trabajo original preexistente. El número de ejemplares realizados lo convertirá en: **libro de artista único**, **libro de artista seriado** (2 a 100 ejemplares aproximadamente) o **libro de artista editado** con ejemplares idénticos que rebasen los cientos o los miles. Hay autores que reconocen a las impresiones que no están seriadas como **libros de artista** y hay otros que no. Hay que coincidir con los primeros si queremos tomar en cuenta que la mayoría de los libros son factibles de reproducirse, han sido pensados así para trascender los medios convencionales de difusión del arte. Debido a que no son seriados reducen su costo por que esa es otra búsqueda de los libros de artista: arte a*

⁶ op. cit. Klima, *Artists Books a critical survey of the literature*, p.14

⁷ Anton, José Emilio, “El libro de artista”, <http://www.abaforum.es/users/-2010/libroa.htm>, 23 de septiembre de 1998.

costos menores, arte para todos. La técnica de reproducción, independientemente de la de realización puede ser cualquiera, puede ir desde lo manual hasta cualquier forma gráfica (serigrafía, xilografía, etc.) o puede ser algún medio mecánico o electrónico, desde el más rudimentario hasta el más moderno (offset, electrografía, impresora de computadora) e interactivos (CD ROM).

Como una obra de arte, el **nuevo-libro** puede ser partícipe de cualquier técnica (en todos los ejemplares o solo en el original). Puede utilizar técnicas que no son factibles de reproducirse como la pintura, el esgrafiado, el dibujo directo. Puede usar la estampa pero esto no implica que deban existir varios ejemplares ya que pueden estar colocados en una estructura de metal, madera, etc. con complicados ensamblajes que no es posible repetir.

Como una obra de arte puede tener cualquier tamaño (edición de bolsillo o libro escultórico monumental), puede verse por partes o puede apreciarse todo su contenido con solo una mirada. *Como una obra de arte* puede hacer alusión a un libro ya escrito. *Como una obra de arte* puede realizarse sobre cualquier superficie: papel, cartón, cartulina, papel hecho a mano, sus materiales tradicionales, o puede estar hecho con plástico, metal, madera, latón, acrílico, etc. (**libro de artista manual**). Puede haber una combinación de todos estos materiales o puede aportar materiales ya impresos, encontrados y reciclados. *Como una obra de arte* puede tener cualquier textura, las páginas pueden ser suaves o duras, en caso de que las tenga, porque también puede omitirlas (**libro de artista paginado** o **libro de artista codex**). *Como en una obra de arte* cualquier cosa puede representar al objeto “libro”, lo mismo una caja de cartón como un monitor de computadora (**libro de artista virtual** o **libro de artista mecánico**). Se deforman cada una de las partes y se convierte al elemento elegido en la representación del objeto “libro”, como cuando las paredes son los distintos capítulos donde se colocan los elementos que semejan las páginas y todo el cuarto es un “libro”.

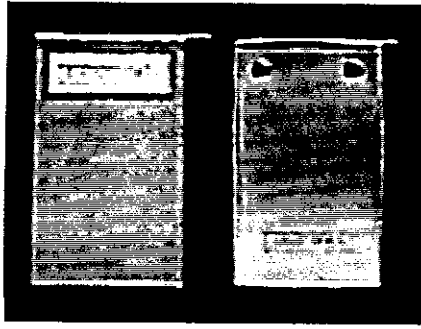
1.1.3 Clasificación

Así como no encontramos una “definición única” para el **libro de artista**, tampoco hay una clasificación “definitiva”. Ya hemos mencionado dos factores importantes para clasificar al **libro de artista** al analizarlo como una obra de arte: el número de ejemplares y el tipo de técnica usada en su realización. Lo que diremos a continuación son distintas formas de llamarlo de acuerdo a su objetivo artístico en torno al libro-libro y su relación con este. A cada uno de los nombres dichos a continuación deberá agregársele la característica observada en alguno de los dos grupos anteriores.⁸ “Sus infinitas formas creativas hacen necesario aventurarse a un intento de clasificación, teniendo en cuenta que cualquier propuesta quedará siempre superada por su variedad y complejidad”.⁹

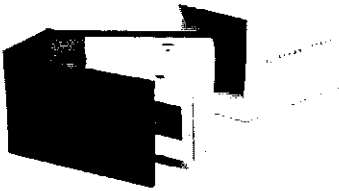
Libro Objeto.- Aquel que se realiza con una vocación tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma. Convierte las partes del libro en entidades objetuales independientes creando una nueva forma. Desarrolla sobre todo el manejo manual y su tamaño lo favorece. Generalmente son ejemplares únicos.

⁸ Los análisis hechos a partir de la década de los sesentas en este capítulo se han basado en nuestra clasificación.

⁹ *op. cit.* Antón, José Emilio



Libro objeto



Libro objeto

Libro Móvil.- Aquel libro que forma parte del libro objeto pero que hace una distinción entre el total de su objetualidad con los elementos individuales que puedan ser manipulados de formas no convencionales.

Libro Escultura.- Es casi lo mismo que el libro objeto pero mas bien será una obra escultórica con alguna referencia al objeto libro como un todo (a veces se utilizan libros-libros que sufren limitada transformación, lo que les distingue de una "escultura con libros"). Convierte la forma física del libro en un objeto visual. Reduce la manipulación directa a un mínimo o prácticamente la desaparece. Por lo general sus dimensiones serán más grandes y también por lo general será un ejemplar único.

Libro Montaje.- Aquellas obras situadas en un espacio con la intención de llevar a cabo una lectura paralela a la del libro, actuando sobre el espacio y con dimensiones tridimensionales que sobrepasan al formato tradicional del libro, condicionan al espectador a su relación con el entorno y los elementos representativos del libro.

Libro Instalación.- Puede aplicarse lo mismo que al libro montaje pero cuando se limita o se excluye la manipulación directa de las "páginas" y la "lectura" sólo se lleva a cabo a través del tránsito del espectador por el espacio creado premeditadamente (otra diferencia es que en el caso del libro montaje el espacio ya está dado por el lugar de exposición).

Libro Visual.- Aquel que se basa en el juego de imágenes y para el cual es de suma importancia tomar en cuenta el resultado visual de la técnica utilizada, que puede ir del dibujo y la acuarela a la fotografía. Generalmente carece de textos, y si los tiene son valorados de la misma forma que la imagen.

Libro Fotográfico.- Aquel libro dentro de la categoría del libro visual basado en el impacto y secuencia de la imágenes fotográficas que incluye.



Es en donde frecuentemente vemos juegos de secuencia en la lectura basados en la manipulación o intervención de fotografías. Es necesario distinguirlo del libro visual puesto que en este grupo predominan los libros de artista editados hechos en impresiones con grandes tirajes.

Libro Intervenido.- Aquel trabajo que se hace sobre un libro ya editado, interviniéndolo ya sea quitándole su forma original, deshaciéndolo o pintando y dibujando sobre sus textos e imágenes.

Libro Reciclado.- Aquel que como en el libro intervenido toma elementos de libros o cualquier otra cosa ya editada pero los lleva a un nuevo espacio.

Libro Alternativo.- Aquel que busca una respuesta contestataria o diferente a algo que ya está estipulado tanto en el mundo del libro como en el mundo

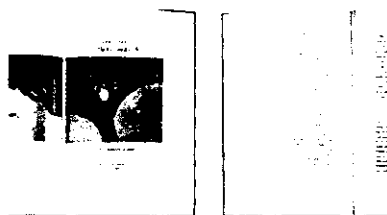
del arte, por lo general contiene ideas que en su momento histórico pretenden ser renovadoras.

Libro Híbrido.- Aquel que combina varias técnicas de realización (generalmente la de hacer libros y otra) en un solo libro o que posee en un solo ejemplar características de manufactura dispares al libro tradicional junto a otras utilizadas en el libro-libro.

Livre d'artiste.- Esta es la traducción al francés de "libro de artista" pero se deja tal cual para hacer referencia a aquellos trabajos de grabados encuadrados en un libro de manufactura muy costosa hechos por artistas ya reconocidos sobre todo para ilustrar obras literarias. Practica ampliamente identificada en el arte moderno.¹⁰

También encontramos los siguientes términos que se refieren a características más específicas o a movimientos artísticos ya definidos: **libro propositivo** (propone formas de ser del libro), **libro de apropiación** (se apropia de elementos ya realizados o de contextos diversos y los transfiere al libro), **libro de viaje** (relata, describe o manifiesta lo sucedido en un viaje), **libro de acción** (relata, describe o manifiesta lo sucedido en un acto artístico), **libro participativo** (mediante acciones busca llamar la atención sobre la participación del espectador), **libro efímero** (está hecho para explorar su propio tiempo de duración), **libro combinatorio** (combina elementos de manipulación de distintos tipos de libros), **libro collage** (utiliza la técnica del collage dentro del libro), **libro de estampa** (utiliza cualquier técnica de estampa tradicional), **libro interactivo** (utiliza a la computadora para crear su espacio, ya sea dentro o fuera de ella), **libro xilográfico** (utiliza la técnica de xilografía dentro del libro), **libro didáctico** (busca enseñar sobre algo basándose en la forma del discurso artístico), **libro de construcción** (está hecho para explorar sus propios métodos de elaboración y construcción), **libro constructivista** (se basa en las ideas y principios del arte constructivista), **libro conceptual** (se basa en las ideas y principios del arte conceptual), **libro minimalista** (se basa en las ideas y principios del arte minimal), **libro de poesía visual** (se basa en las ideas y principios de la poesía visual), **libro interdisciplinario** (se basa en la exploración de fenómenos interdisciplinarios del arte o introduce información específica sobre otras disciplinas)... "todo lo que el artista quiera proponer".¹¹ Podemos llamarlos según su tema y objetivo: **libro como reflexión interior, libro como forma visual, libro como exploración verbal, libro como experiencia lúdica, libro como secuencia narrativa, libro como agente de cambio social, libro como espacio conceptual, libro como documento...**

Como ya dijimos, los **libros de artista** han proliferado en este siglo, por lo tanto es preciso conocer sus antecedentes históricos así como describir ejemplos de cada momento.



Livre d'artiste

¹⁰ Es necesario aclarar la confusión surgida con esta denominación. En inglés no se traduce del francés para identificar al "artist's book" que es el equivalente al "libro de artista" que nos ocupa en este análisis. En español sin embargo se ha traducido del francés y nos encontramos con un mismo término para objetivos distintos. Por esta razón en México se favorecen los términos "libro alternativo" o los otros libros" gracias al clásico de Renán, o "libro objeto", por lo que este último término aquí es más abierto que en las bibliografías en inglés e incluso las españolas quienes usan este término como algo más específico. Puesto que nuestra intención es aportar información de bibliografías distintas hemos definido los términos basándonos en ellas sin por eso pretender negar lo que la bibliografía mexicana argumenta.

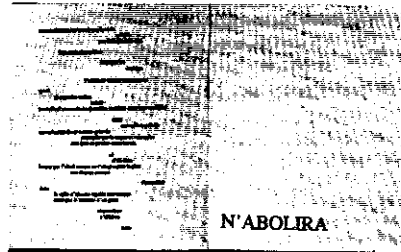
¹¹ Antón... AEIOU,

<http://www.abaforum.es/users/-2010/libroa.htm>, 23 de septiembre de 1998

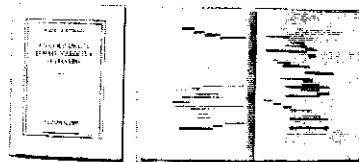
1.2 EJEMPLOS DEL NUEVO LIBRO EN EL MUNDO

1.2.1 Antecedentes históricos

Como antecedente a la idea de libro de artista podemos citar algunos personajes que en su época hicieron uso del libro como medio artístico de expresión:



Mallarmé, *Un coup de dés*



Marcel Broodthaers, *Un coup de dés*

Como antecedente a la idea de libro de artista podemos citar algunos personajes que en su época hicieron uso del libro como medio artístico de expresión: Aldus Mantius, del siglo XVI, Geoffrey Tory, del siglo XVI y Fermin Didot, del siglo XVIII, todos ellos estaban conscientes de las posibilidades del libro como forma. Más adelante varios artistas del siglo XIX desarrollaron diversos proyectos individuales que dan principio al verdadero antecedente conceptual de los **libros de artista**. Por un lado tenemos a los artistas William Morris y William Blake quienes se dedicaron al experimento del libro como unidad integral y por el otro tenemos al poeta simbolista Stéphane Mallarmé y al novelista realista Gustave Flaubert, quienes junto al poeta Edmund Jabés empezaron a desarrollar los principios filosóficos, culturales y poéticos que llevarían al entendimiento del libro como concepto. Todos ellos fueron de una u otra forma la influencia estética para los movimientos del Arte Moderno que experimentaron con el libro.

Avant-garde Ruso.- Es el primer movimiento en el siglo XX que elaboró libros de forma numerosa. Sus principales objetivos eran utilizar medios económicos y crear con lo que se pudiera una estructura sobre el cual tuvieran un control absoluto. Su trabajo se limitaba básicamente a panfletos de poco tiraje, de dimensiones humildes, con algunas hojas burdamente cosidas. Sus materiales no fueron de larga duración, pues utilizaron papel tapiz, telas y papeles baratos entre otros materiales frágiles y efímeros. Deseaban que fueran rápidamente pasados de mano en mano sin la preocupación de estar ante una edición lujosa, hoy muchos de esos libros apenas si pueden hojearse o tocarse porque fácilmente se resquebrajan. Las técnicas empleadas fueron la litografía, el linóleo, impresión de papa (potato print), serigrafía y hectografía (técnica de reproducción actualmente obsoleta), se utilizaban sellos de plástico, acuarelas y cualquier medio de fácil obtención y bajo precio. Se calcula que alrededor de 60 libros fueron publicados de los años 1912 a 1917 y se siguieron elaborando a través de los años veinte, a pesar de la situación política y social que reinaba en Rusia con la Primera Guerra Mundial. "Estos libros fueron totalmente innovadores ya que no se atuvieron a las prácticas y reglas convencionales impuestas desde la invención de la imprenta en el siglo XV, sino que se liberaron y demostraron que el libro podía servir de diferentes maneras y para diversos fines, buscando en la creación de formas simbólicas una nueva experiencia moderna."¹³ Algunos participantes de esta época fueron Vladimir Favorsky, Vladimir Lebedev,

¹³ Drucker Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York: Granary Books, 1995, p.49

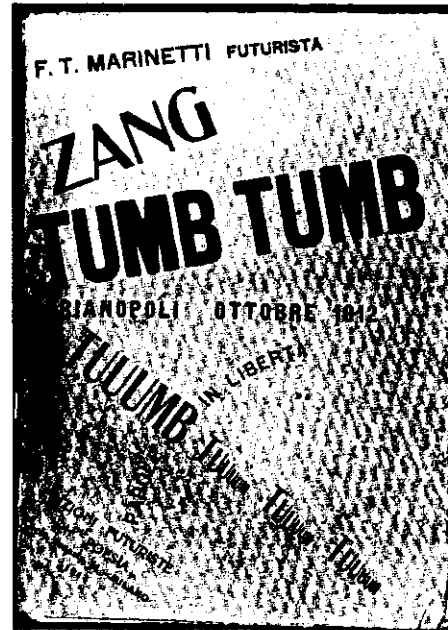
Olga Rozanova, Elena Guro, Kasimir Malevich, Natalia Goncharova, Ilia Zdanevich y Vladimir Mayakovsky.

Otros ejemplos de vanguardia.- Kurt Schwitters hizo *Die Kathedrale* (1920), una de las pocas expresiones del collage dadaísta para con el libro. Filippo Marinetti con *Zang Tumb Tumb* (1914) donde hizo uso de signos matemáticos en lugar de puntuación y subdividió el texto en bloques y columnas para ordenar las páginas de acuerdo a los preceptos que sobre la tipografía él mismo describía en sus manifiestos futuristas. En el surrealismo predominaron los **livre d'artiste** pero Max Ernst creó *Un Semaine de Bonté* (1934) donde usó su técnica de collage característica (tomaba ilustraciones y grabados victorianos de revistas o novelas y los unía formando imágenes desconcertantes). Este libro tiene una construcción en la que manipula sus partes y las incorpora en 5 secciones (para cada día de la semana), cada una con un color distinto en la cubierta. La *Neue Saublichkeit* (Nuevo Realismo Alemán) elabora varios libros más bien comerciales con técnicas de impresión costosas donde exploran el significado de la yuxtaposición de elementos, movimiento, tiempo y resonancia. Ejemplos de esta corriente son: Albert Renger-Patzsch con *Die Welt ist schön* (El Mundo es bonito), Walker Evans junto con James Agee hicieron *Let us praise famous Men* (Déjenos honrar a hombres famosos, 1941), Weegee (Arthur Fellig) con *Naked City* (Ciudad desnuda, 1945) y *The Americans* (Los americanos, 1959) creado por Robert Frank.

1.2.2 Década de los sesenta

Hemos visto la fuerte relación de las artes plásticas con la literatura en los inicios del arte del siglo XX, en todos los movimientos modernos hay casos de experimentación con la página y el lenguaje escrito. Podemos decir entonces que el **libro de artista** tiene un desarrollo opuesto, por ejemplo, a la pintura, la cual a partir de los sesenta consiste básicamente en una negación paulatina de todo lo que le precede, además de que pocas personas se atreverían a minimizar lo hecho en la pintura moderna frente a lo hecho en la contemporánea. En los sesentas el **libro de artista** se comporta distinto a las otras disciplinas emergentes de la década (la instalación y el performance no cuentan con equivalentes modernos tan claros ó exclusivos de las artes plásticas), y el **libro de artista** en realidad retoma ejemplos e ideas modernas sin negarlas para continuar con su propia historia.

Edward Ruscha.- Uno de los artistas que más aportó al **nuevo-libro** fue Ruscha, quien a lo largo de la década se dedicó a la publicación de varios libros, pero como él mismo confesó no estaba interesado en el libro como un objeto: “... lo que yo estoy buscando es un producto producido en masa, mas no estoy buscando los matices de las ediciones de libros hechos a mano”.¹³ Sus libros tratan temas banales que cuestionan la seriedad de ciertos asuntos del arte, en 1962 publica *Twenty-six Gasoline Stations* con fotografías sin ningún elemento artístico (personal o prefabricado) de 26 gasolineras, solo eso. *Every Building on Sunset Strip* (Todos los Edificios de Sunset Strip, 1962), es un libro

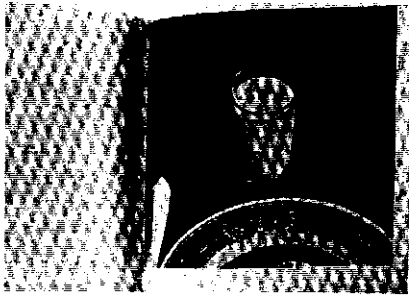


Fillipo Marinetti, *Zang Tumb Tumb* (1914)



Andy Warhol (*Index Book*, 1967)

¹³ *op. cit.* Klima, p.43



Ed Ruscha, *Various small fires and milk* (1964)

en forma de acordeón en el cual Ruscha fotografía cada uno de los edificios en la famosa calle hollywoodense. Sus libros entran en la categoría de **libro visual** (su páginas no tienen texto y su único valor visual es el impacto de la sobriedad de sus fotos), **libro de artista fotográfico** (solo son sencillas fotos que no han recibido ningún tipo de tratamiento) y **libro propositivo** por que no utilizan ningún elemento del arte elegante o tradicional. Están hechos con el papel y la impresión comercial más barata que encontró en el mercado, sus portadas eran blancas o con alguna tipografía simple. Estaban cuidadosamente diseñados para ser baratos y de esa manera accesibles al público en general. La libertad del pasado de la historia del libro fue lo que significó mayor satisfacción para Ruscha puesto que al hacer sus libros no seguía ninguna tradición, solo los consejos exclusivamente técnicos de los impresores marcaban el diseño de sus libros. Dice Clive Phillpot: "El principal mérito de probar que el libro puede ser un vehículo primario para el arte es de Ruscha".¹⁴

Xerox Book.- Este libro funcionó no solo como libro sino como exposición y documento de exposición para la "muestra" colectiva que tuvieron los artistas que en él participaron, ya que cuando la gente acudió a la "inauguración" solo encontró al editor de *Xerox Book*, Seth Siegelau, distribuyendo el libro. El *Xerox Book* está formado por el conjunto de trabajos con una máquina Xerox que hizo cada uno de ellos y que varían en resultado visual pero los une la sobriedad conceptual de los artistas que pertenecían a ese movimiento, un grupo de líneas, un poco de polvo, un simple estatuto, son algunos ejemplos de sus trabajos y todos aprovecharon las imperfecciones de esta forma de impresión. Los artistas que participaron fueron: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris y Lawrence Weiner. Por implicar más de un acto, puesto que no representa solo lo que es el libro sino la forma en que fue realizado y presentado, podemos llamarlo **libro de acción**, por el tipo de aportaciones que cada artista realizó podemos llamarlo **libro como espacio conceptual** y por la originalidad que en ese momento tubo la técnica que emplearon podemos llamarlo **libro alternativo**.

1.2.3 Década de los setenta

En la década de los setenta el **nuevo-libro** continua su expansión, inicia un sistema de distribución organizada y se hacen reseñas exclusivas al tema en revistas de arte y periódicos. Dice Johanna Drucker: "Los setentas fue una década en la cual las instituciones se dedicaron a la producción de libros de artista como múltiples democráticos, por lo tanto consolidaron este aspecto de su identidad. Había muchas instituciones que incluían facilidades de producción, lugares para su distribución o exposición e instituciones para enseñar técnicas relacionadas con la producción de libros de artista y editoriales privadas, manejadas autónomamente".¹⁵ Y así fue como se crearon varias editoriales independientes tales como el *Visual Studies Workshop*, en 1974; *Nexus Press* a finales de la década; la *Simon Cutt's Coracle Press* en Norfolk, Inglaterra; la editorial de Phil Zimmermann llamada *Space Heater Multiples*; la muy exitosa *Something Else Press* (1964-73) de Dick Higgins; *Beau Geste Press* establecida en Londres por Ehrenberg alrededor de 1970, y la editorial-librería Ulises Carrion 's *Other Books and So*, entre otras.

¹⁴ Phillpot, Clive, "Some Contemporary Artists and their Books", en *Artists Books a Critical Anthology & Sourcebook*, E.U.A: Ed. Joan Lyons, 1985. p. 101-102

¹⁵ *op. cit.* Drucker, p. 81

Diether Roth.- La importancia de Roth radica en que es de los primeros artistas del libro en dedicarse exclusivamente a ello. Experimentó con la poesía concreta, el diseño y el material. En 1977 publica *Gesammelte Werke Band 7* donde hace uso de los juegos visuales creados por hoyos hechos en páginas de distintos comics entrelazadas en una nueva encuadernación, estamos ante un **libro reciclado** (páginas de comics preexistentes que han sido combinadas) y un **libro intervenido** (puesto que se han transformado sus páginas para mezclar personajes, historias y contenidos). Su intención es que a través de los hoyos pensemos de forma literal en la “apertura” de la experiencia de leer. El ojo puede penetrar de una página a otra, creando inesperadas yuxtaposiciones e irrupciones en el total de la lectura.

Marcel Broodthaers.- Artista versátil que inició como escritor y poeta, sus libros cuentan con la sensibilidad del conocimiento de ambas disciplinas. Tenemos un **libro escultura** en — donde adhiere con yeso a una pelota los ejemplares de su primera publicación como poeta que no logró vender, burlándose de su actividad literaria al hacer imposible su “lectura”. Luego publicó *Voyage to the North Sea* (Viaje al mar del norte, 1973). *Voyage...* puede ser considerado un libro de apropiación por que utiliza dos imágenes prefabricadas: la pintura al óleo de un barco y la foto de un barco real, jugando con el impacto de cada técnica y sus posibilidades de representación. También es un **libro visual** por que su comparación de las dos imágenes se basa en la combinación de recuadros con detalles que alejan o acercan la visión del espectador a los barcos en cada página. Estos “acercamientos” combinados con los trazos del “mar inquieto del norte” en la pintura nos dan la sensación de movimiento, por lo tanto “viajamos” mientras pasamos las páginas del libro, en alusión al título.

1.2.4 Década de los ochenta

La década de los ochentas se caracteriza por la consolidación de numerosas editoriales, mejor establecidas (y por supuesto más comerciales) que las mencionadas anteriormente; por la diversificación en compañías o instituciones dedicadas a publicar libros sobre arte que dedicaron una parte de su esfuerzo a la edición de **libros de artista**; por los avances tecnológicos en métodos de impresión. Esto dió origen a la especialización de algunos artistas que se dedicaron exclusivamente a trabajar con el libro (de la misma forma que esto sucedía en la instalación por ejemplo). El reconocimiento a los llamados **artistas del libro** también propició el cada vez mayor número de exposiciones dedicados al **libro de artista** a lo largo de todo el mundo. Además de que los **libros de artista** empiezan a formar parte de las colecciones de arte más importantes, así también algunas personas inician colecciones exclusivas de **libros de artista**.

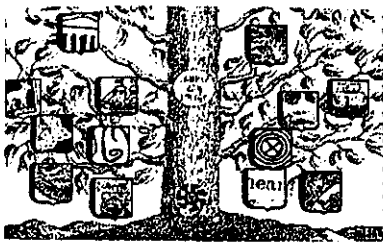
Kieth Smith.- *Book 91 (The string Book)* (Libro 91 ó El Libro de la Cuerda, 1982) consiste en un libro sin imágenes o texto con varias



Marcel Broodthaers,
Voyage to the North Sea, (1973)



cuerdas de tal manera acomodadas y amarradas, que producen formas y sombras dependiendo de la manera en que se abra el libro, también estos hilos suenan mientras rasgan los orificios de las hojas. Estamos ante un estricto **libro objeto** (analiza al objeto libro) y ante un **libro móvil y de construcción** ya que su “lectura” consiste en la manipulación de las partes del libro. A pesar de esta materialidad, el resultado visual de la tensión de sus cuerdas dice hermosas metáforas acerca de lo que puede suceder cuando se abre un libro. Este libro tuvo una edición de 50 ejemplares lo cual es muy loable dada la dificultad de su creación. En 1985 Smith crea *Out of Sight* (Fuera de Vista) donde una serie de páginas (solo tienen texto) han sido recortadas en intervalos del tamaño de las letras, de forma que, cada página precedente es exactamente una letra mayor que la anterior. Como resultado, la primera visión del libro son oraciones completas que cambiarán en cada página al texto que conserva las letras que se asoman debajo. Este es un libro de construcción también, es casi un **libro de poesía visual** pero solo lo llamaremos **libro como exploración verbal**.¹⁶



Colette Gaiker.- Ahora, como ejemplo de un libro que va más allá del papel, mencionaremos los **libros interactivos** de Colette Gaiker (E.U.). Uno es *The Pyramid*, lo llamó así porque el primer vistazo al título en la pantalla de la computadora (como en un libro) será el punto de partida para entrar en el libro y lo que determinará la forma de lectura, el título solo es la punta de la pirámide. Conforme se va avanzando, aparecen más y más opciones, por ejemplo al dar un click en uno de los primeros cuadros “progress” te lleva a una pequeña historia: *A Tale of two Willies*. De esta manera la artista permite al espectador optar por diferentes caminos. Colette Gaiker prefiere usar imágenes en blanco y negro para obligar al espectador a pensar en lo que se dice y no valore únicamente los colores y definición de la computadora.¹⁷ También hace uso de sonido, por ejemplo, en una página coloca cubos de juego para niños con las letras y al hacer clic una voz infantil dice A es para Asexual, C es para Control, etc. *The Pyramid* podemos llamarlo también un **libro interdisciplinario** (anexa la computación y el sonido), un **libro participativo** (es forzoso para su lectura que el lector elija su ruta) y un libro como secuencia narrativa (se encuentran entre sus “páginas” diversas historias sobre personas que sufren por el racismo).

1.2.5 Década de los noventa

La diferencia de los libros hechos en la primera mitad del siglo con los siguientes es que los primeros si bien experimentan con la forma del libro todavía lo ven como un mero canal o espacio propicio para expresar sus ideas vanguardistas. Es hasta la segunda mitad cuando el libro (como objeto y como concepto) será explorado de forma autónoma e independiente. El **nuevo-libro** como tal tuvo una participación también en todos los movimientos artísticos de la época tales como Fluxus, el Arte Conceptual, la Poesía Concreta, el Pop, el Minimalismo, y después en los movimientos posmodernos principalmente los dedicados al activismo social como el Arte Feminista o el Arte de Minorías entre otros. El espíritu de libertad de estos movimientos encontró amplias posibilidades en el **nuevo-libro**, básicamente por que constituía un medio democrático (valor sumamente apreciado en la época): al no ser admirado únicamente en las galerías, podía ser accesible al grueso de

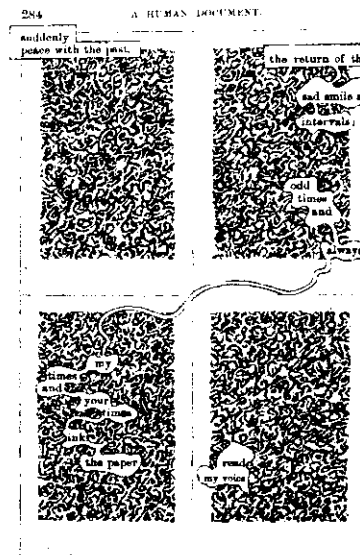
¹⁶ Keith Smith además ha escrito textos acerca del libro como *The Structure of the Visual Book, Text in the Book Format y Non-adhesive Bindings*.

¹⁷ Gaiker, Colette: “Navigating my Electronic Books” en *Talking the Boundless Book. Art Language & the Books Arts*, Minnesota: Minnesota Center for Book Arts, 1995.

la población que, cada vez más, carece de recursos para comprar obra tradicionalmente.

Nance O'Banion y Julie Chen.- En *Domestic Science: Icons and Idioms* (Ciencia doméstica: iconos y frases, 1990) nos encontramos con un libro en forma de **acordeón o codex** con variaciones, ya que han agregado al acordeón principal otras hojas dobladas también en codex formando un laberinto o pequeños espacios interiores que hacen alusión a la palabra “doméstica” del título. Además en algunos puntos se han agregado pedazos de hojas que transforman al abrirse y cerrarse lo que tienen detrás, por eso es un **libro móvil** (ha llevado hasta sus máximas consecuencias el formato codex). También es un **libro híbrido**, ya que sus imágenes son grabados en linóleo a lo que apenas se les ha tallado y sus grandes superficies negras contrastan con la superficie blanca del texto, este en ambos lados del codex, por uno se llama “Icons” y por el otro “Idioms”. Lo que leemos son términos cotidianos o mundanos acompañados de sus significados psicológicos, por lo cual también podemos llamarlo libro como **reflexión interior**.

Tom Phillips.- Ha dedicado la mayor parte de su vida artística a la elaboración de *A Humument* (lo inició en 1966), **libro de artista** que cae en la categoría de **libro intervenido**. Phillips tomó una novela, en este caso *A Human Document*, de William Hurrell Mallock, un escritor de la época victoriana, y la intervino tachando, pintando y dejando algunas palabras originales del autor. En los espacios que mantiene descubiertos de la novela original aparece la historia del personaje “Toge” cuyo nombre solo puede formarse cuando en la novela se usa “together” o “altogether”. Al principio empezó por tachar palabras y dejar solamente las deseadas, pero poco a poco se dió cuenta de las posibilidades plásticas que intervenir en un libro le podrían proporcionar: “No duró mucho en que se apareciera la posibilidad de lograr una mejor unión entre la palabra y la imagen, interrelacionadas como en una miniatura medieval”.¹⁸ Entonces comenzó a utilizar otros elementos tales como el gouache, acuarela, plumilla y tinta, collages de fragmentos del propio libro, una de las reglas impuestas por el mismo Phillips fue que ningún objeto extraño al libro podía ser introducido en la obra. La importancia de *A Humument* radica en que con una sola idea el artista logró la consolidación en los dos extremos del **libro de artista**, por un lado el libro original alcanza un precio de miles de dólares y por el otro una reproducción del mismo está al alcance de cualquiera gracias a la edición de Thames & Hudson que a su vez ha vendido miles de ejemplares y ya cuenta con varias ediciones.¹⁹ Otro aspecto de relevancia es que es el ejemplo perfecto para un libro de manufactura manual y a la vez de reproducción masiva.



¹⁸ Phillips, Tom, *A Humument*, Inglaterra: Thames and Hudson, 1997, p. 272

¹⁹ El precio de estos ejemplares es como el de cualquier libro-libro como una novela por ejemplo, cabe hacer la aclaración puesto que muchos de los **libros de artista** que son editados, aún así, solo alcanzan a reducir su costo al de un libro sobre arte con muchas ilustraciones, o sea más o menos el triple del precio de un libro-novela.

1.3 SITUACIÓN DEL NUEVO LIBRO EN LATINOAMÉRICA

1.3.1 Antecedentes

A diferencia de los países con economías más desarrolladas, en Latinoamérica no se conocen artistas que se dediquen exclusivamente al **libro de artista**, más bien su realización es tomada como parte de una amplia gama “técnica” que cada artista desarrolla. Si bien esta falta de especialización le brinda un matiz democrático a la práctica (que puede llegar a perder en el primer mundo), también hace aún más difícil el estudio específico del **libro de artista latinoamericano** porque sus ejemplares no pueden ser concentrados y clasificados en un solo espacio. Los motivos diferentes que tiene cada artista para hacer **nuevos-libros** a veces solo puede ser dilucidado partiendo del resto de su obra, así como habrá algunos que hagan libros de artista y el resto de su obra se oriente hacia el grabado tradicional o la pintura, también habrá otros que hacen libro de artista y el resto de su obra se orienta al performance o al arte objeto. También están los casos de quienes realizaron libros de artista en los sesentas y setentas como parte de la “moda” social del momento pero nunca sus piezas, como tales, tuvieron una evolución en el tiempo.

Ulises Carrión,
For fans and Scholars Alike, (1987)



Para tener esto más claro, nosotras consultamos el resto de la obra de cada artista del que conociéramos, de forma apenas limitada, un ejemplar, gracias sobre todo a la exposición presentada en la Biblioteca México en 1999 llamada *Ulises Carrión, o el nuevo arte de hacer libros*. Sin embargo han sido mínimos los casos en los que hayamos podido ligar la información disponible de cada artista con su pieza observada en la exposición, si a esto le sumamos las limitaciones museográficas de nuestro único acercamiento posible con todos estos libros, nos dá como resultado una mínima y dispareja reunión de información. Es imposible hablar de antecedentes del **nuevo-libro latinoamericano** ante la falta de documentación en todos los sentidos. Pero si podemos concluir que, a diferencia de los ejemplos observados en el resto del mundo y, debido al imposible acceso a la impresión, distribución y venta que tendría un artista latinoamericano para publicar al menos de forma frecuente un libro, predominan los ejemplares únicos, con vocación tridimensional, con técnicas experimentales que se orientan más bien a la exploración manual y material de sus elementos y, que se concentran más en la forma del objeto libro. Otra cosa que notamos es que si bien a veces se logra la reproducción de los libros, esta es por medio de técnicas de grabado que, comparadas con las impresiones con tecnología de punta de otros lugares, parecen un tanto rudimentarias pero todavía valoran los resultados visuales de la experimentación plástica de su técnica.

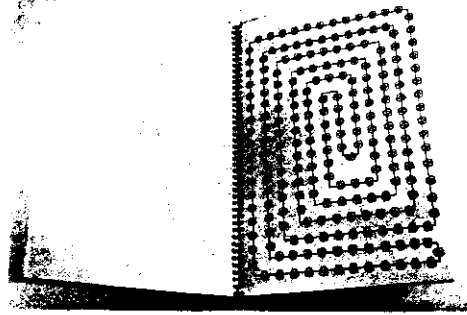
1.3.2 En Latinoamérica

Argentina.- Primero veremos a León Ferrari (Buenos Aires, 1920) quien se exilió en Sao Paulo en 1976 por motivos políticos y publicó en la década de los ochentas una serie de libros de artista basados en collages de textos e imá-

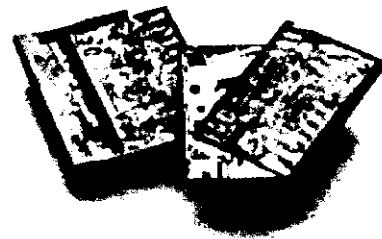
genes. Algunos títulos son *Cuadro escrito*, *La basílica*, *Biblia y Hombres* (1984) donde utiliza un formato parecido a un cuaderno escolar creando una crítica social del hombre, la sobre población, y la deshumanización por medio de la burocracia. Por medio del offset logra reproducir varias veces el mismo motivo para reforzar de esta manera sus argumentos. Los elementos plasmados y repetidos, a su vez forman imágenes más grandes que fortalecen el concepto. Podemos llamarlo **libro visual** por el juego de imágenes y **libro como agente de cambio social** por su deseo de concientización. Hilda Paz crea *Nafragio íntimo* (1997), un libro formado a partir de sobres. Consta de una caja contenedora revestida por sobres que contiene varios más enrollados en tubos de ensayo, por lo que es exclusivamente un **libro objeto** (es ejemplar único) pero también podemos considerarlo un **libro de reflexión interior** debido a la sensación de intimidad que transmiten los sobres. En ese mismo año produce *Palabras cerradas* del cual edita 5 ejemplares.

Claudia del Río produjo *Tus lágrimas se vuelven flores* (1998) donde, sobre una esponja y pedazos de una lata de coca cola en forma de lágrimas inserta una imagen de una persona barriendo. También es un **libro objeto** y un **libro collage** ya que son diversos objetos encontrados los que representan a la forma del libro, las hojas metálicas por ejemplo juegan el papel de una ilustración de tipo colonial. Luis Sagasti dice acerca de la obra de esta artista "Claudia del Río compone un territorio conceptual a partir de la yuxtaposición de imágenes... En su obra los fragmentos de pasado se transforman, se oponen, se intersectan. La artista convoca una nueva totalidad a partir de la conjunción de esas partes. Lo anónimo cobra identidad, de esta forma pareciera resistir mejor los embates del tiempo".²⁰ Anahí Cáceres con su libro *Selección Artificial* (1998), utiliza la tecnología en su creación, varias láminas de circuito de plomo han sido impresas con una imagen digital y colocadas en una caja con forma de libro. Estas láminas simulan las páginas y juegan con las texturas logradas por el material y la idea de que están dentro de un libro. Puede ser tanto un **libro objeto** (no utiliza papel, sus "páginas" se han objetualizado en las láminas) como un **libro híbrido** por la combinación de técnicas de estampa y computación.

Brasil. - A finales de la década de los cuarentas y principios de los cincuenta algunos poetas concretos brasileños, en especial Augusto y Haroldo de Campos empiezan a experimentar con el libro y realizan varios libros de poesía visual. En los ochenta Hugo Denizart produce el libro *Regiao dos desejos*, un libro formado a partir de imágenes fotográficas que se van ligando por medio de conexiones por tema y color, el formato es acordeón o codex (**libro visual**). Paolo Brusky editó en 1992 cincuenta ejemplares de *Pos modernistas*, libro en el cual utilizó distintas técnicas ya que en unas bolsas o contenedores de plástico transparente introdujo polvo de colores o pigmento y cada ejemplar era diferente (**libro objeto**). Lucila Machado en 1996 editó 5 ejemplares de su libro *Discus Olimpicus*, los impresos en forma circular intercalados, lograban movimiento y agilidad en la composición



León Ferrari, *I Hombres*, (1984)



Anahí Cáceres

²⁰ Sagasti, Luis, "Claudia del Río", www.geocities.com/SoHo/Gallery/6664/deirio.htm3l, 10 de abril 1999.

(**libro móvil**). Por último tenemos un **livre d'artiste** contemporáneo, ejemplo de participación entre un artista plástico y un escritor en el libro *Doble identidad* (1994, se editaron 150 ejemplares) con poemas de Armando Frohas Filho y litografías de Rubens Gershman.

Chile.- Vivian Scheihing elabora en 1992 el *Libro de la araucana*, y edita de este 12 ejemplares. En el año de 1996 produce *Diario de vida*, un libro de 120 páginas con imágenes y manuscritos, la cobertura es de madera y estuco. Sus libros tratan de concientizar sobre la vida en América por lo que podemos considerarlos **libros como documentos**. Christine Frérot opina de la obra de Scheihing: "Entre el dibujo y la pintura existe de igual manera una terrible dualidad en esta obra positiva, en la cual con cada línea, con cada gesto y con la mayor libertad se vuelve a encontrar un espacio fuerte y sobre todo lleno de emociones: El espacio profundo de su América".²¹ También tenemos el trabajo de algunos poetas visuales (disciplina ampliamente desarrollada en Chile) como el **libro escultura** de Carlos Montes de Oca *Obra de referencias* (1997) hecho de un libro de historia escrito por Benito Pérez Galdós al que se le han introducido las puntas de varias madejas de cordel, representando las líneas posibles de la lectura de dicho libro, direcciones hacia donde su texto nos podría llevar o viceversa. Sin embargo el intercambio se torna confuso cuando los cordones pasan por un orificio en la base y desconocemos que madeja corresponde a que cordel. Por la intención narrativa de la pieza y el movimiento al que pertenece su creador también los llamaremos **libro de poesía visual**.

Colombia.- Luis Eduardo Garzón realiza *Intervención*, un libro elaborado con hojas de papel estrasa encuadernadas seguramente por el mismo artista, donde cada página sufre una "intervención" diferente. Por ejemplo, de un lado vemos toda una página pintada de negro y del otro lado se ha pegado un boleto japonés. Es un **libro intervenido** aunque el artista hay elaborado él mismo el ejemplar, es un **ejemplar único, estrictamente manual** y como su nombre lo indica evoca formas de "intervención", ya sean materiales como espirituales. Juanita Pérez hace su serie *Polvos de amor, jabones de amor, hierbas de amor* con libros compuestos de grabados y papeles teñidos con brillantes colores, donde incorpora objetos cotidianos como las hierbas a las que se hace alusión en el título y, se dice en los mercados, son milagrosas. También incorpora pedazos de fotografías de habitaciones donde esos milagros deben llevarse a cabo. Estamos ante un **libro objeto** para el que es de predominante importancia la experiencia material de las hierbas y los papeles, seguramente hechos a mano, junto con el impacto de palabras escritas a mano con cloro. También podemos llamarle **libro como reflexión interior** por que busca llamar la atención sobre el amor como tema artístico por excelencia y deja entrever cierta ironía en las seguridades sentimentales que ofrecen estos "productos". Por último es un **libro de artista manual** y de **ejemplar único**.

Cuba.- Juan Francisco Elso imprime en 38 serigrafías de diferentes colores la imagen de un corazón formando El corazón de América, un libro en forma de cruz, editó 46 ejemplares del mismo. Es un **libro visual** por el impacto en los colores de cada corazón y la repetición de los mismos en una cruz que conlleva fuerte cargas simbólicas para América, luego es un **libro móvil** porque cada recuadro con corazones se abre de forma independiente des-

²¹ Frérot, Christine, "Vivian Scheihing", <http://www.ruf.uni-freiburg.de/bildkunst/AUSSTELL/GALERIEN/CORREA/scheihing.html>, 11 de abril de 1999

cubriendo más de ellos y es un **libro** que funciona como **agente de cambio social** porque busca sensibilizar sobre la situación mestiza y de colonizaje católico-español que aún sufre el continente. Por último es un libro que aunque consta de **varios ejemplares**, estos han sido elaborados de forma estrictamente **manual** mediante la serigrafía basándose no en una foto sino en el dibujo de un corazón.

1.3.3 En México

Sobre la situación específica del **libro de artista** en el país podemos decir que su principal problema es la falta de documentación y análisis, si bien México ha contado con importantes fundadores de la práctica del **libro de artista** a nivel mundial, el trabajo de ellos poco puede conocerse, informativa y documentalmente hablando, en el país.²² Esta importancia solo la conocemos mediante algunos artículos y libros que estas personas han escrito y que nos llegan de forma directa o indirecta. Estos textos están mencionados en nuestra bibliografía,²³ y aunque tienen algunos años, siguen dando luz sobre un fenómeno artístico que no fue acogido por los medios oficiales de difusión del arte (puesto que los atacaban) y logran contrarrestar el olvido en el que a esos mismos medios oficiales les hubiera gustado mantenerlos. Sin embargo debemos decir que es necesaria una actualización o renovación de estos textos y la creación de otros nuevos ya que carecemos de espacios de crítica específicos, además de que cuentan con imágenes y ejemplos de artistas que trabajaron aproximadamente hace dos décadas y que por momentos pueden confundir y hacer pensar que la práctica ha sido abandonada desde entonces.

Ulises Carrión.- Ulises Carrión publica en 1975 *El nuevo arte de hacer libros*, artículo que a nivel mundial se convierte en la punta de lanza para la investigación y crítica del fenómeno **libro de artista**. En este artículo Carrión presenta 141 estatutos en 6 secciones acerca de la realización de un *nuevo y diferente* tipo de libro. Aunque este ensayo era originalmente dirigido a una audiencia literaria y está lleno de alusiones a poetas y a la escritura de poesía, fue una audiencia de artistas visuales quien captó su mensaje. “Los *libros de artista* eran vistos como una nueva forma de hacer libros ya por definición y esta fue la razón por la que los artistas visuales captaron su mensaje más que las figuras literarias que él dejó entrar en el debate”.²⁵ Carrión a lo largo de los artículos que hizo durante toda su vida clama por una nueva estética, siempre haciendo comparaciones entre los “viejos libros” (libros hechos tradicionalmente, publicaciones comerciales e incluso ediciones limitadas de libros finos) y los “**nuevos libros**” para los que consideraba, principalmente en su posición como poeta, la escritura del texto, la forma de producción y su influencia en la lectura pero sobre todo, como debía un libro ser leído: “Para leer el arte nuevo es preciso aprehender el libro en tanto que estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos”. “Uno puede leer el arte viejo creyendo entender, y estar equivocado”.²⁶

También crea la primera librería para el **nuevo-libro** en Amsterdam,

²² No existe por ejemplo una reseña o recopilación de los trabajos que se hayan producido por mexicanos (si es que los hubo) en las editoriales de Carrión y Ehrenberg respectivamente.

²³ El libro de Kartoffel resulta ingenuo pensar que pudiera reeditarse, y el único ejemplar (maltratado) al que nosotras tuvimos acceso fue el de la Biblioteca del CNA donde no está permitido fotocopiar libros completos o fotografiar los libros sin permiso expreso. El artículo en la revista Artes Visuales es posible consultarlo en internet en la dirección http://www.artepostal.org.mx/publicaciones/libros_artistas_mexicanos.html gracias a la página de Gerardo Yepiz.

²⁴ Por razones que consideramos obedecen a la relación del libro de Renán con asuntos literarios y editoriales, más que los artísticos visuales, su libro ha sido reeditado en 1999. En esta edición han sido agregadas algunas imágenes, sobre todo de revistas literarias y algunos comentarios del autor. La calidad de las imágenes también es mejor.

²⁵ *op. cit.* Klima, p. 36

²⁶ Ulises Carrión, “El nuevo arte de hacer libros” en Renán, Raúl, *Los otros libros*, distintas opciones en el trabajo editorial, México: U.N.A.M., 1999, p.39

Other Books & so a principios de los setenta. Además de ser un teórico del **nuevo-libro**, al que prefería llamar “**bookwork**” (trabajo sobre el libro u obra basada en el libro), también es un realizador de ellos, a lo largo de las siguientes décadas se concentra en la publicación de varios títulos, entre ellos se encuentran: *Ecos provincianos* (engargolado y dactilografiado, 38 páginas, 1956), *La muerte de Miss O* (1966), *Sonnet 43* (Soneto 43, hojas dactilografiadas, edición de 200 ejemplares, 1972), *Amor a la palabra* (1973), *Looking for Poetry* (Buscando la poesía, 1973), *Tell me what sort of wallpaper your room has and I will tell you who you are* (Dime que tipo de tapiz tiene tu recámara y te diré quien eres, 1974) y *For Fans and Scholars Alike* (Para fans y estudiantes parecidos, 1987). En *Fans and...* compone páginas organizadas gráficamente como cualquier edición con ilustraciones pero sin ningún mensaje verbal o visual específico. Los bloques de texto, divididos en columnas, están compuestos exclusivamente por la letra “i”, y se organizan alrededor de imágenes que en realidad son fragmentos indescifrables. Este es un **libro como espacio conceptual** porque sin alterar la forma del objeto libro habla de los esquemas en que se depositan sus contenidos y explora el espacio conceptual de la página o sea el significado que adquiere su contenido de acuerdo a la forma en que está dispuesto sobre ella. “Lo que distingue el libro de Carrión del trabajo de muchos poetas concretos es que el atiende a la forma del libro como un objeto completo, no solamente a las formas y estructuras de una página”.²⁷

Felipe Ehrenberg.- Eherenberg también ha sido piedra angular en el desarrollo del **nuevo-libro** en México y en el mundo, de 1969 a 1974 reside en Inglaterra donde fue cofundador de la editorial *Beau Geste Press / Libro acción libre*, empresa colectiva que publicó varias de sus obras y de otros poetas visuales, conceptualistas, neodadaístas y artistas experimentales que estaban



Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis

intimamente ligados con el movimiento Fluxus. Luego publica en 1990 el libro *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, impreso en offset con colores chillantes altamente contrastados. El tema es un autorretrato caótico de la cultura mexicana donde las imágenes de diferentes tamaños se presen-

tan sin orden aparente. Este es un **libro visual** cuyo significado es dado por el uso de los colores así como por la presencia de algunas texturas manuales como el estarcido, el rayón o una mancha que se escurre, junto a la imagen predominante del contorno de una pantalla de televisión, donde coloca rostros de personas comunes y corrientes. También es un **libro como secuencia narrativa** ya que la consecución de estas “imágenes televisivas”, con la repentina aparición de la sombra de un camarógrafo por ejemplo, nos cuenta la historia del valor que da el mexicano a eventos visuales como el “aparecer en la televisión”, esta historia visual es reforzado por una línea superior

²⁷ *op. cit.* Drucker, p. 164

constante en todas las páginas, cuyas mismas imágenes más pequeñas, parecen explicarla como en la tele, que no es también más que una consecución de imágenes.

En 1992 Felipe Ehrenberg presentó una exposición de **libro objeto**, *Preterito imperfecto*, en varios museos de la ciudad. Dicha muestra conmemoraba los 500 años de presencia europea en el continente americano. Dos grandes libros que a su vez se dividían, el primer libro en cinco volúmenes y el segundo en seis, formaron parte de la muestra. La técnica utilizada: madera policromada con vinilacrilicos. Estos libros son **libros escultura** ya que abarcan un espacio considerable aparte de poder ser manipulados (abiertos y cerrados) por lo que también podrán ser considerados como **libro móvil**. Contienen imágenes pintadas, fotografías periodísticas, creando una sensación de abigarramiento. En entrevista concedida a Cuauhtémoc Medina con motivo de su exposición en el Museo Carrillo Gil, Eherenberg comentó: "...quizá los libros de artista más grandes que se hayan hecho, libros de más de dos metros de altura y de casi tres metros de ancho cuando se abren. Me los he planteado, efectivamente, como los distintos volúmenes de dos grandes libros. Toda la muestra es bibliofílica. Todos los libros de *Preterito imperfecto*, las obras, se respaldan en textos: una serie de mis escritores y poetas favoritos, que más que aclarar o explicar la obra, la complementan".

Maris Bustamante.- En *Best Seller* (1979) ridiculiza irónicamente el concepto elitista del "Artist' Book" con un conjunto de ladrillos (libros que no se pueden abrir ni hojear) que en el lomo muestran la leyenda: Artist' Book. Es difícil definir la categoría de esta obra por que es más bien un **anti-libro de artista** que se burla de todas las convenciones que hay en torno a él. Sin embargo podemos considerarlo un **libro escultura** porque carece de toda manipulación, podemos llamarlo **libro objeto** porque le confiere al ladrillo las partes de un libro como el lomo donde coloca el título, podemos llamarlo **libro de apropiación** porque descontextualiza al ladrillo y le transfiere su características de dureza y falta de contenido (como en la frase "tienes cerebro de ladrillo") al "Artist's Book" que busca representar y podemos llamarlo **libro como agente de cambio social** porque lo más importante es su función contestataria. Esta obra busca sobre todo una conciencia sobre el riesgo de crear **libros de artista** que no busquen ante todo renovarse en su forma.

Arnaldo Coen.- En 1981 el escritor Francisco Serrano y el artista Arnaldo Coen se asocian para la realización del libro *mutaciones/trans/mutaciones/incubaciones*, en donde exploran el espacio, el vacío y el azar en relación con la obra musical de Mario Lavista, formando un **libro interdisciplinario** donde se conjuntan música, poesía y artes plásticas. También es un libro móvil y un libro como exploración verbal porque su estructura basada en un cubo al que se le ha colocado texto en cada uno de sus lados y que propone varias formas de lectura: sucesiva o simultánea, sincrónica y/o diacrónica, verbal y visual; donde cada lector obtiene (como pretendía Mallarmé)

formas y asociaciones siempre nuevas. Como vemos el trabajo de Serrano y Coen fue fuertemente influenciado por las ideas de Mallarmé: "... la fijación del vacío entre las palabras (un vacío en expansión); la espacialización significante, plástica de los caracteres poéticos; la exaltación musical de la prosodia; la aprehensión de los *motivos rítmicos del ser*". En 1982 se vuelven a unir para crear *El Cubo de los Cambios*, otra vez con diseño de Coen y texto de Serrano, aún cautivados por el pensamiento mallarmeano, hacen una pieza de *poesía conjetural* "que nos refiere a procedimientos en los que operan un número determinado de elementos... una obra abierta que propone la fusión de dos sistemas: el chino y el mallarmeano". Se trata de un **libro objeto** potencialmente **lúdico** y **móvil** y nuevamente de un **libro como exploración verbal**. Consiste en un cubo formado por sesenta y cuatro cubos menores, independientes, cada uno de los cuales está en relación con uno de los sesenta y cuatro hexagramas del I Ching; en cada uno va inscrito un poema de seis versos, con un verso en cada cara. La posibilidad de construcción de nuevos poemas se basa en el "azar controlado" del I Ching y su mecanismo repite de forma literal el título de Mallarmé "Un coup de dés..." una vez que los cubos son arrojados.



Para ti soy libro abierto

Exposición Colectiva del Seminario Taller de
Producción del Libro Alternativo de la ENAP / UNAM
inauguración: 15 de septiembre de 1997, 18:30 hrs.
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Av. Constitución 600, Xochimilco, D.F.

Libro de artista en la UNAM.- Por último es importante mencionar el papel del **libro de artista** en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde la presencia más importante la vemos en el Seminario de Titulación "Seminario Taller de Producción de Libro Alternativo" dirigido por el Mtro. Daniel Manzano y fundado por él mismo en 1984, el cual cada año, de manera casi ininterrumpida, ha impulsado a un número importante de estudiantes a titularse de manera exitosa, y ha difundido sus propuestas en exposiciones colectivas que rebasan las fronteras de la escuela y cumplen un papel muy importante en la difusión del **libro de artista** como una opción creativa y artística de inmensas posibilidades entre los jóvenes estudiantes y el público en general. Desde entonces el Seminario ha servido para impulsar opciones de titulación que integran tanto la experimentación técnica (básicamente en el grabado) como la experimentación artística (de manera muy personal), ya que en muchos casos es el momento de la titulación donde muchos de nosotros conocemos y exploramos el **libro de artista** por primera vez. Esto sucede también en el proyecto de investigación paralelo del Mtro. Manzano con opción de becas para tesis (PROBETEL): "*Investigación teórica-práctica sobre la gráfica ortodoxa y alternativa, para la producción de originales múltiples: Obra personal, libros de artista, objeto, ilustrados e híbridos*" del cual nosotras formamos parte y gracias al cual realizamos esta tesis.

Ya sea dentro del Seminario o fuera de este, la importancia del **libro de artista** en la ENAP puede constatarse en las tesis realizadas tanto por estudiantes como maestros y son estas tesis los documentos que difunden al **libro de artista** dentro de la escuela. Significan además la opción de titulación más importante por la forma en que se integran tres requisitos básicos al elegir un tema de tesis: (1) la **investigación técnica** inherente al formato del libro al que se integra de forma versátil la técnica propia, (2) la **creación de un discurso personal** basándonos en un tema flexible para adaptarse a la libertad del libro y sobre todo (3) el **compromiso por conocer, difundir y continuar un importante capítulo en al Arte Contemporáneo Mexicano**.

CAPÍTULO II

Relación imagen-texto en las artes plásticas durante la segunda mitad del siglo XX

"Without language there is no art"
Lawrence Weiner

"...la fabricación del libro, en el conjunto que habrá
de expandirse, comienza desde una frase"
Mallarmé



La lista de artistas plásticos que utilizan el lenguaje escrito como elemento primordial en su obra es larga y variada, así también los procedimientos con los que la representación lingüística se convierte en un medio visual y conceptual. Más que pretender abarcarlos todos, hemos decidido hacer una pequeña lista de las relaciones que descubrimos de la imagen con el texto más significativos así como identificar las razones por las que se agrega texto a la imagen, para luego relacionarlo con la obra de algunos artistas durante la segunda mitad del siglo XX.

2.1 DEFINICIÓN DE LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO

2.1.1 El texto como imagen

En cada etapa de la historia los artistas, poetas y escribas han sido sensibles a las propiedades visuales de la escritura. Tomando en cuenta el potencial de cada una de sus cualidades (color, tamaño, composición, diseño, tipografía y estilo de escritura), cada palabra o letra que aparece en una obra tiene características visuales propias que se toman en cuenta para desentrañar su carácter y origen".El significado en la forma escrita del lenguaje surge tanto de sus propiedades físicas y materiales como de su contenido lingüístico. Toda escritura tiene la capacidad de ser vista y leída, a estar presente como material y a funcionar como el signo de un significado ausente".¹

Propiedades físicas y materiales.- Son aquellos elementos visuales evidentes (como el color y el tamaño) que nos indican por quién ha sido escrita, con cuál instrumento, sobre qué superficie y con qué intención se realizó el trazo de cada letra en la palabra. La respuesta a cada pregunta transmitirá el carácter y objetivo de los elementos empleados. Es importante saber el instrumento con que fueron escritas las palabras e identificar en sus rasgos la rapidez o minuciosidad con que se escribieron. Sobre todo debemos ser conscientes que toda propiedad transmite un significado; sobriedad, elegancia, desesperación son la personalidad y cada una se identifica con ciertas

¹ Drucker, Johanna, *Figuring the Word: Essays on Books, Writings and Visual Poetics*, New York: Granary Books, 1998, p. 65

propiedades: el tipo y grosor de la línea, la distancia entre cada letra, su inclinación, etc.

Personalidad y contexto.- La tipografía empleada o la forma de escritura nos dan información sobre el ánimo y el contexto en que han sido escritas las palabras. La escritura puede ser neutral o denotar una intención, la forma puede ser sencilla o poseer elementos previamente reconocibles. Puede ser que aún escrita a mano no transmita información individual de quien la escribe o puede ser que escrita con algún elemento mecánico su forma transmita elementos reconocibles de determinado contexto. Cuando identificamos algún contexto visual precedente en el texto debemos reconocer la intención de la alusión, esta puede ser tanto en tono irónico como plausible. Son sobre todo los distintos tipos de tipografía los que nos pueden aclarar este punto, una cierta tipografía de personalidad sencilla puede identificarse dentro del contexto del comic pero otra tipografía de personalidad sencilla puede relacionarse con una máquina de escribir antigua y por supuesto con el contexto de dicho instrumento.

Para ampliar lo dicho en estos dos primeros incisos diremos por ejemplo que no es lo mismo escribir con gis sobre una pared en la calle (Basquiat) que sobre un pizarrón escolar (Baldessari); no es lo mismo el trazo de una letra con pincel y tinta (caligrafía japonesa) que con tierra y palos (Tápies); no es lo mismo una palabra de tamaño del espectacular publicitario (Kruger) que pequeñas palabritas escondidas en la esquina de una pintura (Kahlo); no es lo mismo un caligrama monocromo (Apollinaire) que letras multicolor (Boetti); no es lo mismo un manuscrito hecho con luces de neon (Nauman) que manuscritos prácticamente incomprensibles (Twombly); no es lo mismo recortar una palabra de alguna revista (Schwitters) que tener una palabra hecha especialmente con una plantilla (González-Torres).

Contenido y forma lingüística.- En el análisis del contenido lingüístico debemos tomar en cuenta dos aspectos: lo que nos dice el mensaje y la dimensión del mensaje, ya que podemos enfrentarnos tanto a palabras aisladas como a tratados completos, podemos enfrentarnos a letras, signos o números colocados de forma independiente. Después debemos reconocer el idioma en que está escrito el mensaje, así como el alfabeto elegido, ambos elementos transmiten información "extra". Por ejemplo, artistas cuya lengua natal no es el inglés, utilizan este idioma en sus obras ya sea para denunciar el colonialismo cultural que los países angloparlantes ejercen sobre otros o en caso opuesto, el artista puede utilizar el inglés para "internacionalizar" su obra ya que puede ser entendida en cualquier lugar del mundo. En el caso de los artistas que en su lengua natal no usan el alfabeto greco-latino, emplean el propio como defensa cultural o para que en otros lugares donde no lo comprenden sea valorado como solo visualmente (como el cirílico en Ilya Kabakov). Otras veces vemos en una sola obra la coexistencia de varios idiomas, esto el artista lo hace para que su obra pueda ser más ampliamente reconocida o para confrontar las diferencias de gramática y forma que cada idioma tiene (Lawrence Weiner). También debemos observar si la letra se identifica de forma completa o si solo son porciones. Puede darse el caso tanto de que las letras vistas totalmente sean incomprensibles como que apreciando solo algunas partes, leamos lo que dice.

Estos tres grupos de características pueden combinarse. Tenemos por ejemplo la obra de Warhol, *Saturday's Popeye*, donde manualmente, con un método tradicional (pintura) ha sido reproducida parcialmente una tipografía previamente identificable por todos, la palabra Popeye como se usa en el titular de la historieta y que pertenece a contextos alejados de la pintura, demostrándonos la importancia del material empleado para su trazo, que confiere un nuevo significado.

2.1.2 Intención en el mensaje del texto

Una vez identificadas sus propiedades físicas, su personalidad y contexto y el tipo de contenido lingüístico (la mayor parte de las veces todos estos elementos son identificados por la mente de forma inconsciente basada en relaciones previas), podemos clasificar su mensaje en cualquiera de los siguientes tres grupos, los cuales también pueden coexistir y ser combinados.

Mensaje político o social.- El texto está presente en la mayor parte de los movimientos artísticos que tienen una postura social y política claramente identificada porque el texto le da una importancia primordial al mensaje político o social que están interesados en difundir, desde el realismo social ruso hasta los murales irlandeses, o desde los carteles de diversas causas hasta el arte chicano. La inclusión de palabras permite la transmisión directa o literal de una idea, así como causar sorpresa e inquietud en el espectador buscando desencadenar cierta conciencia social. La palabra, aun dentro de las artes plásticas, continua su labor de educar, informar, denunciar y convencer sobre cierta postura; el texto ayuda a transformar el mensaje en algo directo, claro y democrático.

Mensaje filosófico o conceptual.- En esta intención los artistas usan la palabra, sobre todo, para desentrañar problemas formales de comunicación; de la transmisión del lenguaje y del conocimiento tanto artístico como filosófico, de la misma forma en que dejan de utilizar la pintura y otros medios tradicionales. La "liberación del caballete"² trae consigo una increíble variedad de formas artísticas, incluida la utilización de la palabra. Sobresalen las obras conceptuales, "aquellas que ponen el énfasis en la parte mental, relegando en importancia su realización material y sensible".³ La introducción del lenguaje escrito en una obra demuestra que un artista está más preocupado por la naturaleza del arte que por representar al mundo. Este tipo de mensajes solo transmisibles con textos o palabras busca sobre todo una reflexión sobre el hecho artístico y sus formas cognoscitivas de transmitir un conocimiento, el tema siempre es el arte mismo.

Mensaje plástico o estético.- Aquí se busca que desde la obra se valore la palabra de la misma forma en que se valoraría una imagen. En estos casos es más importante la forma en que se mira a lo que se lee. Básicamente lo que el artista busca es igualar la palabra con cualquier imagen, así como darle significado a cada uno de los elementos visuales que la forman, aunque ya dijimos al principio de esta parte del capítulo que toda letra y palabra por ser una imagen tiene todos esos elementos, en este caso el artista busca darle prioridad al hecho de explorarlos y reconocerlos, mientras que en otro tipo de

² Combalia, Victoria, *La poética de lo neutro*, p. 16

³ *Ibid.*

intenciones en el mensaje se busquen neutralizar o disminuir las características visuales. Normalmente en este texto no existe un mensaje lingüístico concreto sino que se forma por palabras o letras aisladas.

2.1.3 Combinaciones de imagen-texto

Por último, una vez identificado el tipo de texto y su mensaje debemos ubicarlo en el todo de la obra plástica; su papel dentro de ella y la combinación de significados (el del texto y el de la imagen) formarán la idea. Para captarla es necesario identificar la categoría en la que cada parte se encuentra frente a la otra desde diversos puntos de vista. Enumeramos (sin orden de importancia) algunas posibilidades de unión ó combinación de imagen con texto que aunadas a los elementos antes mencionados nos ayudarán a desentrañar su significado. Es preciso señalar que algunas veces al "ver" y otras veces al "leer" el texto es como descubrimos lo que pretende su colocación en la obra, por eso estos diversos puntos de vista los hemos separado en dos situaciones, relación del texto con la imagen a partir de su significado lingüístico y luego a partir de su significado visual.⁴

A) RELACIÓN CON LA IMAGEN A PARTIR DEL SIGNIFICADO LINGÜÍSTICO DEL TEXTO

Relevancia en el total de la obra.-

El texto es de igual importancia significante que la imagen

El texto es de menor importancia significante que la imagen

El texto es de mayor importancia significante que la imagen

El texto es la imagen predominante (únicamente es un discurso, palabra, signo, letra; no hay una imagen independiente y el texto es la imagen misma)

Significado frente a la imagen.-

El texto confronta a la imagen (tiene un significado opuesto a la imagen)

El texto describe o ilustra a la imagen (tiene un significado idéntico a la imagen)

El texto complementa a la imagen (tiene un significado parecido o relacionado al de la imagen)

a) el texto explica, narra, o describe determinado acto o circunstancia que es llevado a cabo por la imagen

b) el texto y la imagen forman una secuencia narrativa donde cada uno brinda información de forma alternada

El texto es ajeno a la imagen (tiene un significado distinto y alejado al de la imagen)

Origen del texto y de la imagen.-

El texto es propio del artista, la imagen es ajena

El texto es una reproducción de un escrito previo (filosófico, literario, etc)

La imagen es una reproducción de una existencia previa (recorte, fotografía, etc.)

Ni el texto ni la imagen son creación directa del artista

Texto e imagen son creación directa del artista

⁴ Debemos reconocer que en el momento de hacer la lista nos fue difícil separar aquello que identificamos visualmente (lectura mental visual) de aquello que identificamos lingüísticamente (lectura mental lingüística), puesto que ambos procesos son una lectura, hay relaciones imagen-texto que pueden funcionar en ambas lecturas, por ejemplo en "el texto confronta a la imagen", la lectura mental visual puede ser el caso de una obra donde los elementos visuales del texto se oponen a los de la imagen y compiten con ella en atención, pero en el caso de una lectura mental lingüística nos dice que su significado en el lenguaje hablado es opuesto al significado de la imagen aunque los elementos visuales de ambos sean visualmente compatibles.

B) RELACIÓN CON LA IMAGEN A PARTIR DE LOS ELEMENTOS VISUALES DEL TEXTO

Relación espacial.-

El texto es independiente de la imagen (cuenta cada uno con su propio espacio)

El texto es cohabitante de la imagen (cuentan con el mismo formato)

El texto está dentro de la imagen (forma parte del total de una imagen, un objeto encontrado por ejemplo)

El texto está sobrepuesto a la imagen (al estar sobrepuesto nos ofrece una imagen fragmentada)

La imagen está sobrepuesta al texto (nos ofrece un texto fragmentado)

El espacio es la imagen donde existe el texto (este espacio sí bien no es una imagen hecha por el artista también transmite significados como la pared de una galería o algún edificio)

El texto es de mayor tamaño visual que la imagen

La imagen es de mayor tamaño visual que el texto (mediante la diferencia de uso del espacio se busca dar cierta intención a la obra)

Extensión y repetición.-

Mediante la repetición de palabras o imágenes se busca afectar el significado del otro

Mediante la repetición de ambos se busca dar cierta intención a la obra

Hay un mayor número de imágenes que de palabras

Hay un mayor número de palabras que de imágenes

Se percibe una cantidad mayor de información en el texto

Se percibe una cantidad mayor de información en la palabra

El texto es la imagen.-

El texto es valorado como imagen transmisora de información visual relevante para el artista.

El texto es valorado como una imagen neutra, sin información visual relevante para el artista.⁵

2.1 DEFINICIÓN DE LA RELACIÓN IMAGEN-TEXTO

2.1.1 Antecedentes históricos

Tenemos ejemplos de relación imagen-texto a lo largo de toda la historia, en el lenguaje ideográfico o pictórico del hombre primitivo, en el inicio de la escritura, acompañada de dibujos con un amplio valor simbólico, así como en el desarrollo de los distintos alfabetos cuyo origen obedece más a la representación de objetos que a la de fonemas. Una de las relaciones simbólicas imagen-texto más representativas y antiguas que conocemos sucede en la caligrafía China cuya base son los pictogramas: "Tal es el caso muy evidente de simbiosis entre pintura y escritura que encuentra su más alta expresión en la escritura china donde la palabra escrita designa al objeto que representa,

⁵ Ya dijimos que todo texto contiene cierta información visual particular, por muy sencilla que esta sea, en este punto aclaramos que para el artista esa información puede ser relevante o no en la transmisión de su idea por lo que debe ser cuidadoso al elegir un texto lo más neutro posible, entendiendo por eso al texto que no brinda información visual extra.

aun si este es de naturaleza abstracta, mediante una forma a la vez legible y visible, es decir concreta".⁶ Tomando literalmente esta concepción de la palabra como dibujo, Pound usó esta idea visual para estructurar sus versos imaginistas. En México, los aztecas poco diferenciaban la escritura de la pintura. Bernal Díaz del Castillo nunca pudo descifrar si las obras que los artistas aztecas ejecutaban eran escrituras o pinturas: "...ya que los pueblos que usaban pictografías -como lo hacían el mixteca y el azteca- no distinguen claramente entre escribir y pintar. Y los pictogramas jamás son realistas, por ser, ante todo, signos". Así mismo Jorge Elliot afirma: "...también sugerimos que podría existir una importante relación entre la pintura y ciertos tipos de escritura. Nadie niega hoy la consanguinidad de la pintura y las literaturas".⁷

En los manuscritos de la Edad Media la imagen era tan importante como el texto. En la pintura occidental, desde el Renacimiento y hasta el siglo XIX, las palabras solo habían estado presentes en la firma del autor o en porciones legibles de la escena (representaban letreros de algún Comercio por ejemplo). A principios del siglo XX los cubistas incluyen retazos de objetos con palabras impresas o hacen tipografías con estenciles. En ambos casos el texto forma parte del paisaje o de la naturaleza muerta y es representado, mas no importa todavía lo que dice. La pintura cubista da pie a dos formas en que pueden ser incluidas las palabras: pintadas directamente sobre el cuadro o colocadas mediante objetos previamente impresos. Antes del arte contemporáneo, la presencia de texto en la imagen era sobre todo externa: en el título, en la escritura de teorías del arte y manifiestos o incluso en la ilustración, donde imagen y texto existen sin confundirse (la imagen pasa a segundo plano y depende del texto para tener un significado literario, científico o histórico).

Mallarmé.- Con su poema "Un coup de dés.." intenta una nueva colocación espacial del poema distribuyendo los versos a lo largo de la página, usando distintas tipografías y grandes espacios vacíos, con lo que crea una lectura de oraciones y palabras variables que obligan al lector a elegir entre combinaciones gramaticales distintas, le da al texto un carácter de "negro sobre blanco": "Los blancos, en efecto, la versificación los eligió como silencio en torno.". ⁸ Con esto Mallarmé inspiraría a muchos poetas para hacer experimentos visuales con sus textos.

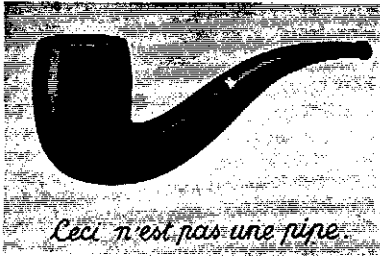
Filippo Marinetti.- Al iniciar el movimiento futurista se estableció la primera y una de las más estrechas relaciones del siglo XX entre texto e imágenes, al escribir todas las ideas que le daban razón a su movimiento y reforzando todas las acciones y actitudes "futuristas" por medio de manifiestos. La tradición moderna de que los artistas publicaran sus manifiestos procede primordialmente del ejemplo de difusión, extensión y explicación con palabras del Futurismo.

Duchamp.- Basó en el lenguaje gran parte de su obra. En 1917 definió al artista como alguien capaz de repensar el mundo y rehacer su significado a través del lenguaje, más allá, de quien producía objetos hechos manualmente únicamente por el "placer retinal". Por eso dio gran importancia a los títulos de sus obras, varios de los cuales podían tener doble sentido o a la vez no significar nada en especial. Algunos de sus títulos como "L.H.O.O.K". (imagen de

⁶ Elizondo, Salvador, *Revista Artes Visuales*, vol. 6, 1981, p. 13

⁷ Elliot, Jorge, *Entre el ver y pensar: La pintura y las escrituras Pictográficas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 16

⁸ Mallarmé, Stéphane, *Poesía francesa*, Mallarmé, Rimbaud y Valéry, México: Ed. El caballito, 1973, p.80



René Magritte, *Esto no es una pipa*, 1928

la Gioconda con bigote), leído velozmente en francés puede significar "ella tiene el culo caliente" o leído en inglés (look es mirar) puede ser una declaración tautológica sobre la relación ocular entre la pintura y el espectador. Duchamp, como Magritte, ejercen su influencia a todo lo largo del arte contemporáneo tanto en la utilización del lenguaje como vía para crítica de arte desde el arte, como para el desplazamiento del objeto encontrado a categoría artística.

Surrealismo.- El surrealismo tuvo presencia tanto en la pintura como en la literatura, en su primer manifiesto se proclama como movimiento literario y únicamente mencionaba la pintura en una nota a pie de página. Aunque la presencia de palabras entre sus pintores es escasa, sobresale Magritte, quien con sus analogías imprevisibles de imágenes y palabras pone en duda, de forma desconcertante, los supuestos que uno tiene sobre el mundo. Estrategias de yuxtaposición imagen-texto con su influencia estarán presentes durante todo el arte contemporáneo. El surrealismo prevaleció durante toda la década de los treinta. Hasta este momento la relación imagen-texto es originada básicamente por necesidades literarias.

En las décadas de los cuarenta y cincuenta hay un giro, los letristas franceses, la poesía concreta y algunos miembros del expresionismo abstracto, el informalismo y la pintura matérica exploran las posibilidades visuales de las letras y la caligrafía partiendo, sobre todo, del origen de la escritura. En la década de los sesenta sobreviene una ruptura con todos los soportes, técnicas y estructuras tradicionales del arte. Aunque se retoman algunos planteamientos modernistas, éstos son radicalizados y se amplían a una variedad infinita de usos y formas, haciendo de la obra artística un elemento cada vez más difícil de clasificarse.

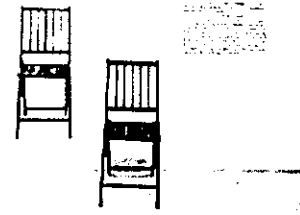
2.2 EJEMPLOS DE RELACION IMAGEN-TEXTO EN EL MUNDO

2.2.1 Década de los sesenta



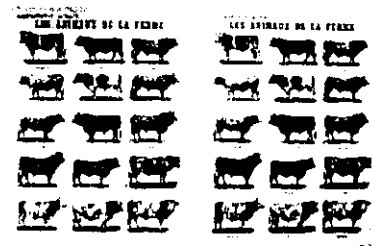
Andy Warhol (E.U.A., 1928-1987).- Warhol realizó varias obras basadas en las latas de sopa Campbell's, en ellas tomaba su imagen desde distintos puntos de vista. En la imagen que aquí presentamos, la lata es de tallarines con carne y se encuentra abierta. En este caso el texto forma parte de la imagen, por eso las características visuales del texto sirven para identificar de forma inmediata la imagen con el objeto cotidiano. El texto no es importante por lo que nos dice sino por lo que visualmente representa. El texto y la imagen forman un todo, forman parte del mismo significado y ninguno de los dos es más importante que el otro. Debido a que ni el texto ni estrictamente la imagen son creación directa del artista, su intención en el mensaje es la de cuestionar los temas en el arte tradicional, la obra única y exclusiva alejada de la vida real, insertando elementos cotidianos y fabricados en masa.

Joseph Kosuth (E. U. A., 1945).- Su obra *One and three chairs* (1965) consta de tres elementos: una silla real, la fotografía de la silla y una definición de silla en el diccionario. Lo primero que se observa en esta obra es que el texto, la imagen y un tercer elemento que es el objeto, se encuentran separados espacialmente pero por su similitud de significado se unen. El mensaje de esta combinación es de tipo conceptual y busca equiparar la relevancia de una imagen o representación, de un objeto o la realidad y de un texto o la definición, uno frente al otro. En esta obra el texto confronta y describe a la imagen y es esa su virtud paradójica, cuestionar la habilidad de ambos de ser o parecer la realidad. "Las ampliaciones fotográficas de palabras del diccionario de Kosuth puestas junto al objeto descrito... subrayaron la discrepancia existente entre el objeto y su realidad física y el mismo objeto en su representación intelectual. El mundo de las ideas fue visto infinitamente diferente al mundo de la realidad".⁹

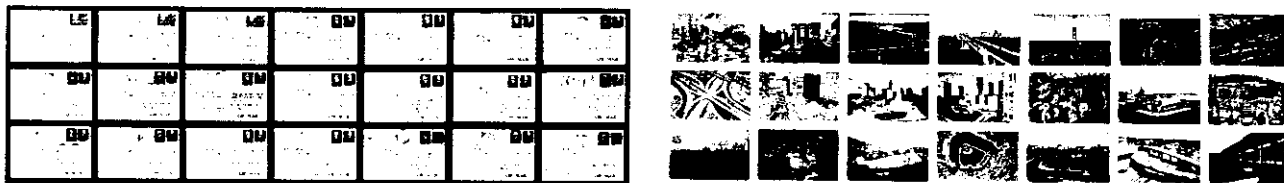


2.2.2 Década de los setentas

Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924-Colonia, 1976).- En su obra *Les animaux de la ferme*, ("Los animales de la granja", 1974) vemos a primer vistazo dos láminas con distintos tipos de ganado vacuno, que podríamos encontrar en cualquier escuela de agricultura o veterinaria, pero al acercarnos, el texto debajo de cada vaca señala de forma sorprendente distintas marcas de automóvil. Aquí el texto tiene un significado opuesto al de la imagen, cumple la función de sorprender estableciendo lazos cognoscitivos (casi como las referencias inconscientes surrealistas), entre dos cuestiones completamente ajenas entre ellas. Tanto las láminas como las marcas de autos forman parte de nuestra cotidianidad pero al confrontarlos nos sugieren nuevas formas de verlos y surgen posibilidades contradictorias: puede ser tan solo un chiste o una incisiva denuncia política. También es importante el título, cuya generalización (contrario a sí solo hubiera dicho "Ganado vacuno") obliga a hacer relaciones más allá de la imagen. De Broodthaers se dice "Descubre para nosotros la letra, la palabra, la imagen que nos hace girar la mente entre asociaciones".¹⁰



On Kawara (Japón, 1933).- En la serie *I got up at...* (Me levanté a las..., 1973) vemos 21 postales de Canadá, Sacramento, San Francisco y Los Angeles por los dos lados y en cada una Kawara ha escrito la hora que se levantó para luego enviarlas a Ursula Meyer (crítica de arte) desde donde estaba. En esta obra el texto tiene un valor visual impersonal a pesar de ser realizado manualmente. Con esto Kawara busca centrar la atención en la esencia de su



actividad y puesto que no las firma, recalca el acto y rutina de levantarse todos los días sin importar quien lo haga. El texto tiene la función lingüística de transmitir un hecho, como despertar cada día, que finalmente es lo más importante. El uso del texto-fecha es literal, indica determinado momento en el tiempo y su paso, reduciendo o eliminando los acontecimientos del día; su

⁹ Panza, Giuseppe, "1000 Words for Kosuth" en *Art & Design*, Londres: Vol. 9 1/2, 1994, p.74

¹⁰ Marcel Broodthaers, *Katalog der Editionen*, Alemania: Edit. Kantz, 1996, p.7

descontextualización (a hechos históricos mundiales o personales) es favorecida con el recorte local, solo está ahí pero no importa lo que dice por que apenas ha sido recortado para identificar la fecha mas no la noticia. En este caso la imagen solo es el vehículo del texto, la superficie sobre la que el mensaje se dispone. La imagen da información adicional al texto, sujeta a este mediante las fotos que aparecen al otro lado de las postales.

2.2.3 Década de los ochentas



Jenny Holzer (E.U.A, 1950).- El texto y el medio publicitario son para esta artista el recurso para mostrar sus reflexiones personales, sociales y políticas. La utilización de frases con alusión a temas filosóficos, éticos, estéticos o de su propio pensamiento es dominante en la obra de Holzer. Por ejemplo hizo aparecer en un espectacular electrónico (de tipo LED) en el centro de Londres la frase: "Protect me from what I want"(protégeme, protéjanme o protéjame de lo que deseo). La obra consta únicamente de texto y de la tecnología con que se escribe el texto, la relación implícita es con el público y, el paisaje en torno al espectacular, forma parte de lo que consideraríamos la imagen. El contexto de la obra es público y accesible a todos, cualquiera que pasa la puede ver sin necesidad de acudir a un museo. La frase utilizada es muy sugerente, y con posibilidad a varias interpretaciones, puede ser un pensamiento de la misma artista, una crítica al entorno económico-social o una provocación al público hacia la autorreflexión y la ambición. "Cuando empecé a plasmar mis primeros textos en carteles, estacionamientos, playeras o cabinas de teléfono no me sentía como una artista. Me veía a mi misma más bien como una agitadora".¹¹

Jean Michel Basquiat (E.U.A, 1960-1988).- Basquiat inicia su actividad artística escribiendo breves mensajes con gis en las calles de Manhattan. Estos mensajes subversivos y a veces hasta amenazadores como por ejemplo: *PLAYING ART WITH DADDY'S MONEY* (Jugando al arte con el dinero de papá), despertó la curiosidad de mucha gente y pronto ganó notoriedad en el mundo del arte. Es importante conocer este dato en la vida del artista porque en todas sus pinturas aparece esta intención de graffiti callejero tanto



en las imágenes como en el texto. En *Zydeco* (1980-81) se aprecian múltiples trazos representando por ejemplo a un hombre con un acordeón, otro con una cámara de cine y un refrigerador distribuidos en un tríptico, así como distintas palabras que aluden a elementos del cine o marcas relacionadas con el mismo. En esta obra el texto tiene el mismo tratamiento visual que la imagen y los trazos de una y otra se confunden, por eso afirmamos que el texto es valorado primero visualmente y después lingüísticamente. En el recuadro de

¹¹ Popper, Frank, "Art, Action and Participation" en *New Art International*, New York: University Press, 1975. p.244

en medio Basquiat usa el recurso de la repetición de una palabra "Zydeco" pero trazada con pequeñas variantes lo que podría significar el bombardeo de publicidad en las calles, por lo tanto el texto conlleva un mensaje de tipo social, lo que es importante señalar es que este mensaje se logra por las características visuales del texto más que por su contenido lingüístico.

Anette Lemieux.- En su obra *Where am I?*, (¿Dónde estoy?, 1988) encontramos únicamente un conjunto de preguntas hechas con látex sobre tela, divididas en cuatro grupos preguntando dónde, quien, qué y porqué con los pronombres yo, tú, el, ella, ellos y nosotros cada una. Por ejemplo: ¿Dónde estoy?, ¿Quién soy yo?, ¿Porqué soy yo?, luego ¿Dónde estás tú?, ¿Quién eres tú?, ¿Qué eres tú?, ¿Porqué eres tú?... etc. La forma lingüística de este grupo de frases indican cuestionamientos que el espectador debe de hacer, el texto organizado en preguntas puede leerse como el discurso dicho por distintos sujetos: puede ser el cuadro preguntándose sobre sí mismo, puede ser el artista preguntándole al espectador o puede ser el público quien deba hacerle las preguntas a su mente o a los demás. También ubicamos el contexto del texto con el tipo de frases usadas cuando se aprende un idioma, lo que trasciende las preguntas a dudas sobre identidad, nacionalidad y contexto, así como cuestiona precisamente al ser humano que no pone en duda nada, esto es que no se hace cuestionamientos y acepta las cosas sin alterarlas para repetir las incesantemente sin un cuestionamiento. Busca desencadenar la autoconciencia con un simple ejercicio de conjugación. En esta obra el texto es la imagen y como imagen valoramos su color y forma, al ser negro sobre blanco puede aludir a un pizarrón pero también a las zonas oscuras de la mente en donde una pregunta significa la luz, la tipografía es impersonal y neutra para indicar que lo más importante es el mensaje.

Who	are	you
Who	is	she
Who	is	he
Who	are	they
Who	are	we
What	am	I
What	are	you
What	is	she
What	is	he
What	are	they
What	are	we
Why	am	I
Why	are	you
Why	is	she
Why	is	he
Why	are	they
Why	are	we

Huang Yong Ping (China,

1954).- En "*The History of Chinese Art... after two minutes in the washing machine*", (La historia del arte chino... después de dos minutos en la lavadora, 1987), Huang ha tomado una copia de la "Historia del arte chino" y una traducción al chino de "Una concisa historia del arte moderno" para meterlas dentro de la lavadora



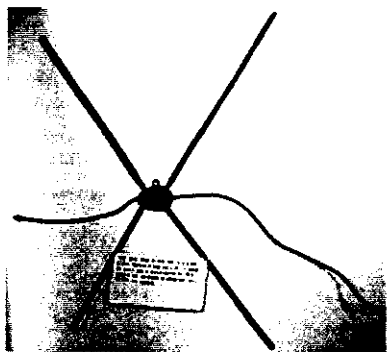
durante un ciclo corto y ha colocado la pulpa resultante en una vieja caja donde podemos leer en chino el título que en este caso es también el proceso. Con este acto literal de limpieza y destrucción Huang busca crear un nuevo espacio para sus ideas y para un arte liberado de la autoridad de los textos u obras sagrados, En esta obra tenemos dos textos, el del título que ya dijimos es una explicación del acto llevado a cabo y la presencia simbólica de lo que decía el texto destruido, esta presencia de ideas y dogmas que ya no podemos leer nos habla de la necesaria destrucción de un sistema cultural opresivo como el chino, pero también el del arte moderno. Hemos hablado de la forma en que se trata visualmente un texto pero en esta obra sobresale lo que se hace con un texto, por eso no es el texto que leemos sino el texto

que desaparece, no es una combinación de texto con imagen ni de texto con acción sino la acción llevada a cabo con un texto y la imagen es la vista de la pulpa destruida.

2.2.4 Década de los noventas



Shirin Neshat (Irán, 1957).- En la fotografía *Rebellious Silence* (Silencio Rebelde, 1994) el texto se despliega a lo largo del rostro de una mujer dispuesta a la lucha armada. No entendemos lo que dice pero Shirin declara que en sus fotos utiliza fragmentos de la obra literaria de mujeres iraníes, en este caso de Tahere Saffarzadeh, quien considera de suma importancia la revolución islámica y la participación activa de la mujer en ella. Shirin trata las imágenes como si fueran poesía para lo que establece su propio vocabulario: el velo, el cuerpo, las armas de fuego y el texto. La tipografía árabe en su obra habla del poder cultural islámico reforzado con el rifle que una mujer con velo toma en sus manos. Tenemos en esta obra que el texto exalta el significado de la imagen mediante el valor visual del texto y su origen, externo al artista, lo refuerza. El texto al estar sobrepuesto a la imagen forma parte integral de ella y la fuerza de una y otro se complementan.



Jimmy Durham (Washington, 1940).- En *Red Turtle* (Tortuga roja, 1991) coloca la concha de una tortuga con una víbora en movimiento en el centro de una cruz y sostenido con chinchas a la cruz el siguiente texto: "NOSOTROS HEMOS TRATADO DE ENTRENARLOS; DE ENSEÑARLES A HABLAR CORRECTAMENTE; DE ESCRIBIR Y DE LLENAR FORMAS; NO TENEMOS MANERA DE SABER QUE ES LO QUE PERCIBEN Y ENTIENDEN O SI SIMPLEMENTE ESTAN IMITANDO NUESTRAS ACCIONES". Este es el clásico lamento de los educadores coloniales y su mensaje transforma lo que podemos leer en el resto de la obra. La cruz puede ser entonces el sustituto de una firma, un signo de error, una forma mal entendida de la cruz cristiana para los indígenas. Objeto y texto son uno en esta obra, ambos colocados en el mismo contexto (la cruz es el enlace) adquieren su significado al estar uno junto al otro. En el texto leemos una incertidumbre que tiene una posible respuesta en el escape de la víbora en movimiento; en la concha de tortuga que resguarda su interior vemos como debieron haber sido aquellos antiguos habitantes, quienes nunca creyeron realmente lo que les fue impuesto.



Samba Chéri (Zaire, 1956).- En su pintura *Mr. Poors Family* (La familia del Sr. Pobre, 1991) vemos al escriba de una localidad analfabeta de África redactándole cartas a la mitad de la comunidad, quienes piden dinero a sus familiares sanos y con recursos. El texto de estas cartas está representado en cartas pintadas a lo largo de la mesa y detrás del tumulto de gente, podemos leer los encabezados de las cartas en lingala, lenguaje nativo de Zaire con fragmentos en francés como los nombres de los familiares. Esta pintura tiene una fuerte carga narrativa al mostrarnos toda una escena, simbólicamente incluye a niños familiares que entregan la carta a familiares bien vestidos, cómodamente sen-

tados en un sofá. El texto en esta obra funciona como vehículo narrativo para resaltar el contraste entre ricos y pobres. Su forma corresponde a la caligrafía real de una carta, y en la esquina vemos también pintado, el título.

Ken Lum (Canadá, 1956).- Para Lum las imágenes y el texto son dos sistemas diferentes que no se pueden apreciar al mismo tiempo, por lo cual el trata de que en su obra el texto lo lleve a uno a la imagen y la imagen al texto ya que cada uno cuenta con su espacio. En su obra aparece casi siempre a la izquierda la imagen (una fotografía) y a la derecha un texto que es a su vez el título de la obra. En *Der Kunst Professor* (El maestro de arte, 1992) aparece una foto a la izquierda de un señor caminando por un pasillo con una joven. El texto ilustra lo que vemos en la imagen, ambas, la imagen y el texto se complementan mutuamente. Al dividir la obra en dos secciones reafirma su idea de que el leer no es lo mismo que ver, que se trata de dos medios distintos que pueden complementarse. Otro elemento que señala la comparación y equivalencia que hace de ambos es en la utilización de color en el texto, lo que lo hace resaltar sin perder neutralidad por información extra.



2.3 RELACIÓN IMAGEN-TEXTO EN LATINOAMÉRICA DURANTE LOS NOVENTA

2.3.1 En Latinoamérica

Hemos señalado la dificultad para encontrar ejemplos con imágenes disponibles de artistas mexicanos y latinoamericanos. Sabemos que los casos existen pero particularmente fue interesante descubrir que la mayoría de los artistas encontrados eran chilenos, los únicos que no lo fueron son los que mencionamos aquí. Sobre los antecedentes solo supimos de la obra de Bernardo Salcedo, de origen colombiano, en su obra *Bodegón I* (1972) se lee: "En una mesa hay una piña, dos cebollas y se ven dos vasijas", y eso es todo. Las palabras son la imagen y por medio de estas induce al espectador a utilizar su imaginación para visualizar el texto, cuestionando la representación en el arte y su tradicionalismo "diciendo" un tema hartamente recurrido en la pintura.

Fernando Arias (1963, Colombia).- Utiliza objetos totalmente descontextualizados de su ámbito común para convertirlos en texto, "... convoca al carácter textual de la anatomía, al tiempo que usa la palabra como vehículo afirmativo para reivindicar lo verbal y lo escrito como motivos entre el desgaste, el desorden, la intolerancia y la muerte".¹² En la obra *Madre Patria* (1997), Arias utiliza cordones umbilicales para formar la frase "Madre Patria", la vinculación de los cordones umbilicales a la maternidad junto con las palabras mismas acentúan y hacen literal el motivo de la obra y compara en su parte grotesca y exagerada (porque es exagerada su obra) el "amor" a la madre y a la patria. En *esta página y la siguiente* (1996) es una obra que consta únicamente de texto pero éste es escrito a base de cocaína y su propia sangre. El texto es una carta que le fue escrita a Arias por la directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá pidiéndole que realice obras sin patrocinio de su país ya que la situación económica de este es difícil y no alcanza para apoyos a la cul-

madre
patria

¹² González, Miguel, "Fernando Arias" en *Poliester*, vol.7 #23, otoño/invierno, 1998, p. 18

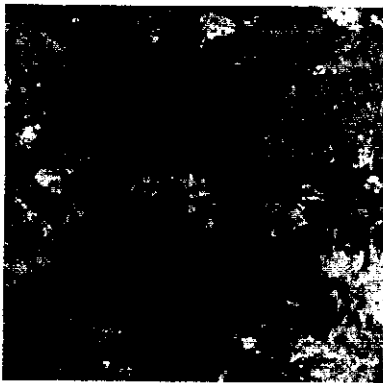


tura. Arias entonces, al no poder realizar su proyecto transcribe con cocaína y sangre esta carta, como protesta y al mismo tiempo criticando al sistema, ya que Colombia es famosa por el tráfico de droga, negocio para el que sí hay millones, creando una alegoría a la situación de su país.

Arturo Duclós (1959, Chile).- Relata historias en su pintura, su obra está plagada de iconografía religiosa y política y texto en varios idiomas, en inglés, alemán, español y latín. En *Words make a difference* (1996) Duclós reflexiona acerca del valor de las palabras. En la parte superior del cuadro se aprecia una especie de retrato de algún político, bajo de este se lee: *Words make a difference* (las palabras hacen la diferencia) y debajo de estas palabras aparecen dos imágenes, de un lado una mano que al recibir luz proyecta una sombra en la pared con forma de conejo y del lado derecho una mano cargando una vela. Abajo de cada imagen aparecen las palabras *Teoría y Practica* respectivamente y bajo estas la palabra en latín *verbum*, después la imagen de un barco y a los lados la hoz y el martillo socialista y unas espadas cruzadas. Cada imagen puede ser interpretada aisladamente o en conjunto, es decir que la obra funciona como asociación fragmentada de ideas donde cada elemento puede ser interpretado independientemente o entero, tanto imagen como texto cuyos significados dispares los obligan a enfrentarse y a coexistir creando muchas combinaciones de significados.



Maria Sagradini(Uruguay).- En esta obra observamos un pastel conmemorando los 500 años de América latina. La combinación de imagen-texto es de objeto-texto y las palabras utilizadas son importantes por lo que representan y sobre todo por su contexto, esto es que están realizadas con merengue sobre un pastel de restos de alambre y ramas y con la figura de Latinoamérica. Lo que dice el texto refuerza de forma literal el mensaje de tipo político e irónico, que critica la conmemoración de 500 años de conquista para el continente.



Priscilla Monge (Costa Rica).- Esta artista posee varias obras que contienen únicamente texto, sin embargo en todas ellas es de suma importancia la forma visual en que los presenta. Su obra es una especie de "ready-made" de palabras, ya que los textos son extractos de escritos de diferentes contextos que copia con distintos materiales y en grandes formatos nuevamente. El origen de los textos, ajeno a la artista es de elementos de la cultura popular como la letra de una canción de Frank Sinatra o la receta para hacer veneno. En esta última observamos el contraste con las finas y elegantes letras con que está realizada la "copia" y que contrastan con las malvadas intenciones de "lo que dicen".

2.3.2 En México

A partir de los años setenta se consolidaron en México varios grupos significativos de artistas preocupados por la política, la literatura y el arte plástico, entre ellos figuran los grupos: Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro y el Taller de arte e ideología. Todos ellos utilizaron el texto en su principalmente como protesta ante la situación política en México. En

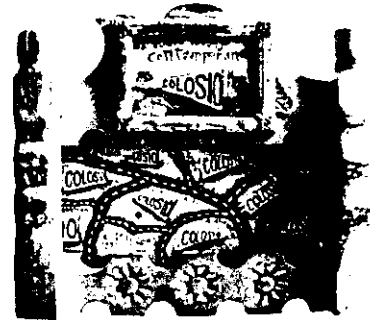


loa noventas los artistas que utilizan texto son muchos, y sobre todo no pertenecen a alguna disciplina en especial o a algún tipo de movimiento. Los artistas que usan texto son muchos aunque no siempre sean del todo conoci-



dos en los medios oficiales.

Cisco Jiménez (Cuernavaca, Morelos, 1969).- Jiménez utiliza el texto en varios sentidos, siempre creando un universo personal. En *Colosio* (1994), acrílico pintado sobre una superficie de madera labrada como el respaldo de una silla o una cama. El mensaje es de tipo político y social ya que el texto ridiculiza a la política mexicana, a la publicidad electoral, incluso escribiendo en uno de los segmentos de la obra: *El nuevo paisaje contemporáneo*. En la obra se observan unas bardas como las de los pueblos a orillas de las carreteras pintadas con el nombre de "Colosio", en dirección todas ellas al mismo lugar, Amayuca. El texto es valorado visualmente como imagen, porque es de suma importancia para entender la obra, observamos el carácter informal que adquiere cuando es pintado directamente por el artista. En esta obra en realidad no hay una imagen estrictamente hablando mas allá de la forma del mueble, y el texto dispuesto en letreros, la imagen es mas bien las disposición y las razones por poner tantas palabras en Xochimilco.

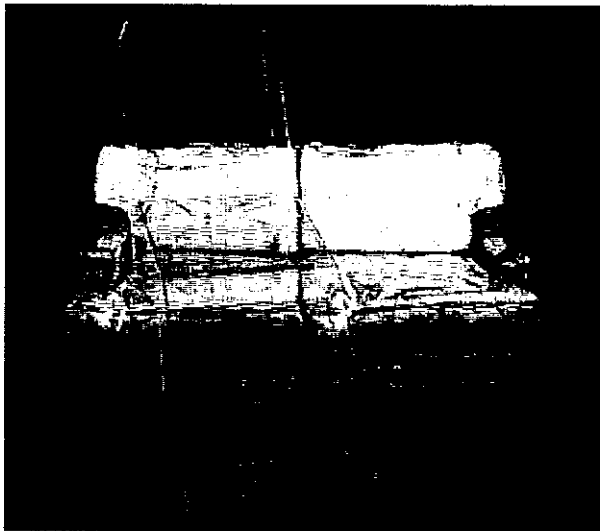


Lorena Wolfer.- En una serie de espectaculares colocados a lo largo de la ciudad, Wolfer responde a una de las campañas publicitarias más exitosas vistas en la ciudad, es la publicidad de una tienda departamental que se caracteriza por utilizar mensajes visualmente llamativos acompañados de frases que asumen a la mujer como consumista irracional utilizando de forma "cómica" dichos populares, parábolas y mitos femeninos. Los espectaculares de Wolfer buscan contrarrestar este ataque con frases basadas en la imaginaria que intenta generalizar la personalidad de las mujeres, cambiando algunos elementos. Por desgracia el efecto visual es muy pobre y de mucho menor fuerza que el de la campaña publicitaria lo cual aleja al texto de su intención de confrontación, pero mencionamos el caso para demostrar la importancia del impacto visual del texto y lo que lo rodea. Hemos elegido la obra que consideramos estuvo mucho más cerca de cumplir con su cometido, donde el diseño es similar a su contraparte y reutiliza para responderle a la frase "Cada vez hay menos príncipes, por fortuna cada vez hay más palacios" con "Cada vez hay más palacios, por fortuna, no todas queremos ser princesas".



José Miguel Casanova.- En *El objeto del deseo* (1999-2000) nos encontramos una obra que consiste en un sillón, una urna de acrílico y "2000 deseos de 750 participantes". Hemos elegido esta obra como el ejemplo de una combinación de imagen-texto por medio de elementos tridimensionales y una acción. Mas que obra es un proyecto que consiste en que cada persona deposite sus deseos en una urna de plástico que ha colocado sobre un sillón (la urna semeja a una persona sentada en él), luego la presencia del texto se aprecia en el cuestionario que realizó para que cada persona los escribiera. La presencia del texto en esta obra está basada en la confirmación de un proce-

so, y es causa y consecuencia, o sea es el cuestionario y es la descripción de los deseos que este mismo desencadena. Por eso en esta combinación imagen-texto es muy importante analizar el origen de cada elemento, la imagen es en realidad un objeto y sabemos en que consiste el texto pero no sabemos lo que dice con detalle. Lo paradójico es que el cuerpo de toda la obra gira en torno a esas palabras que no leemos pero sabemos que existen y son las respuestas



que se van depositando en la urna. Más tarde J. M. se encarga de hacer estadísticas de los resultados obtenidos para lo que vuelve a valerse de la palabra. El texto, en este caso, está más bien combinado con una acción y no con una imagen pero ponemos el caso para señalar la diferencia.

Diego Toledo (Cd. De México, 1964).- En 1998 Toledo realizó una serie de cuatro espectaculares llamada *Te tenemos rodeado*, colocados en puntos importantes de la ciudad: Viaducto Miguel Alemán y Avenida de los Insurgentes, Avenida Nuevo León y Eje 4 Poniente (Baja California), Avenida de los Insurgentes y Álvaro Obregón, Circuito Interior y Avenida Chapultepec. En la combinación de texto e imagen de estas obras los dos elementos comparten el mismo espacio y el texto se integra a la imagen de una forma dinámica. Los valores visuales de la imagen le dan un significado extra al texto, ya que los colores brillantes de ella resaltan la frase mientras que el texto explica la imagen, sin llegar a ser una ilustración, ya que el mensaje pretende ser llamativo pero anti-publicitario por el lugar donde fueron ubicados. Las imágenes son ciudadinas (siluetas de personas o peatones sobre un mapa de la red del metro del D. F.) y por ejemplo la frase "Te tenemos rodeado" parece acorralar a los peatones impidiéndoles el libre paso y busca cuestionar la libertad en un medio ambiente dominado por las instituciones, los mass media y la complicidad de ambas en el control.



CAPÍTULO III

Rayuela

“Los pliegues perpetuarán una señal intacta
invitando a abrir, cerrar la hoja, según el poseedor”
Mallarmé



La novela *Rayuela* del escritor argentino Julio Cortázar (Bruselas, 1914 - París, 1984) apareció en el año de 1963 cuando iniciaba el llamado *Boom* de la literatura latinoamericana. Este *Boom* abrió fronteras estilísticas y dejó atrás una época de exaltaciones nacionalistas, logrando con ello su más comentada internacionalización. Cortázar dice: “con el *boom*... surgió una conciencia en América Latina sobre sus propios escritores que no existía hasta ese momento”¹. Gran parte de las obras escritas en esta época pertenecen al realismo fantástico, como incluso la mayoría de los cuentos de Cortázar. El realismo fantástico aportó una visión distinta al hecho de ser latinoamericano y sacó a la luz toda la cosmogonía y la magia de una cultura que ya no necesitaba afirmarse en el pasado y empezaba a observarse desde su presente.

Sin embargo en *Rayuela* la orientación es distinta a la del realismo fantástico; su importancia y trascendencia radican en los elementos innovadores de su estructura, aunada a la inmersión de la idiosincrasia latinoamericana en la vida y el pensamiento internacional, sobre todo, del primer mundo. *Rayuela* es una antinovela², es un manifiesto filosófico contra la dialéctica vacía de la civilización occidental y su tradición racionalista. Todo a partir de una crónica a la aventura espiritual del personaje principal: Horacio Oliveira, intelectual argentino que vive en París una existencia semivagabunda retando todos los cánones de una “vida respetable” y que realiza una búsqueda constante del camino “iluminado”. En París se reúne con el multinacional *Club de la Serpiente* (Etienne, Ronald, Babs, Ossip, Perico y Wong) para discutir y analizar “toda la cultura”. El más leído y admirado es Morelli, escritor italiano (*alter ego* de Cortázar) quien personifica la búsqueda de una nueva literatura.

En París es también donde vive un doble romance con La Maga (uruguaya) y Pola (francesa) quienes simbólicamente representan al instinto y al intelecto. La muerte de Rocamadour, hijo de La Maga, y el posterior abandono de ella, son dos hechos que le afectan y su vida se convierte en un deambular por los barrios bajos de la ciudad, por lo cual es repatriado. En Buenos Aires vive el exorcismo de sí mismo y de su exceso de conocimiento junto a un amigo de la juventud, Traveler (su doble sedentario) y su esposa Talita (solamente para Horacio, un doble de la Maga), con quienes trabaja en un circo y en un man-

¹ González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, México: Hermes, 1978, p.15

² Entendemos por anti-novela aquella narración que sin romper con la comunicación autor-lector, texto-lector, carece de una secuencia narrativa lineal y favorece la superposición de planos materialmente confundidos, compuestos como fragmentos intercambiables.

icomio. Podemos decir que lo esencial de esta novela (pasan pocas cosas tanto en París como en Buenos Aires) son los monólogos internos, las conversaciones metafísicas o literarias, los juegos inventados y los encuentros cuya dimensión espacio-temporal permanece indeterminada.

Como algunas otras obras pertenecientes a este *Boom*, *Rayuela* no fue escrita en tierras latinoamericanas sino en París, donde su autor vivió desde 1951 hasta su muerte, por lo cual enfrentaría críticas que buscaban excluirla del continente americano. Sin embargo, poco tiempo después, muchos autores no dudaron en reconocer a *Rayuela* como una de las novelas hispanas más importantes del siglo XX. He aquí las palabras de dos escritores: “*Rayuela* me revela un momento culminante, no sólo en el ámbito de la literatura de América Latina, sino más allá de ésta. Obras así arruinan la concepción antidialéctica de que los países subdesarrollados están condenados a producir literatura subdesarrollada.”³ “Julio Cortázar y *Rayuela* colocan a la novela hispanoamericana en el umbral mismo de la novela potencial: la novela por venir de un mundo culturalmente insatisfecho y diverso.”⁴ “*Rayuela* es a la prosa en español lo que *Ulises* a la prosa en inglés”⁵

3.1 LEER RAYUELA

Rayuela consta de tres partes: **la primera parte** va del capítulo 1 al 36, *Del lado de allá*, para la historia en París; **la segunda parte** va del capítulo 37 al 56, *Del lado de acá*, para la historia en Buenos Aires; **la tercera parte** va del capítulo 57 al 155, *De otros lados*, los llamados *capítulos prescindibles*. Sin embargo, al abrir *Rayuela* no nos encontramos con el primer capítulo sino con un “**Tablero de dirección**” donde vienen indicadas tres opciones de lectura y nos advierte: “A su manera este libro es muchos libros.”⁶ En la primera opción (o **primer libro**) podemos leer el texto de adelante hacia atrás de forma sucesiva y tradicional yendo del capítulo 1 al 56, leyendo únicamente las dos primeras partes. La segunda forma de leer la novela o el segundo libro, viene indicado en el “**tablero de dirección**”, donde a los capítulos del primer libro -1 al 56 sin alterar su orden- se les intercalan, de manera aleatoria, los capítulos de la tercera parte. Esta lectura nos obliga a hojear constantemente el libro de atrás hacia adelante y viceversa. Aunque esta segunda lectura pueda parecer tan controlada como una sucesiva, el hecho de cambiar las páginas rompe con nuestros hábitos de lectura siempre lineal, así como con nuestra pasividad. Esta segunda lectura nos abre paso a la tercera, ya que nos sugiere la posibilidad de otras secuencias en un número infinito, las cuales serán determinadas por cada lector. Cada quien puede elegir los capítulos que desee, así como su orden, prescindiendo de algunos o incluso agregando otros: esto será el **tercer libro**.⁷

Cortázar escribió cada capítulo de forma individual dentro de un todo para favorecer la lectura aleatoria. Estos resaltan estados de ánimo o momentos específicos con un lenguaje independiente, aunque exista una historia lineal, es posible alterarla. Por ejemplo, unos capítulos están en tercera persona y otros en primera y se alternan sobre todo al principio. Conforme leemos la

³ Haroldo de Campos, “Para llegar a Julio Cortázar” en Introducción a Cortázar Julio, *Rayuela*, Ed. Crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p.XVI y XXI.

⁴ Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo* México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.284

⁵ Fuentes, Carlos, *La Nueva Novela hispanoamericana* México: Joaquín Mortiz, 1976, p.73

⁶ Cortázar Julio, *Rayuela*, México: Alfaguara, 1990, p.13 (todas las citas al texto de la novela pertenecen a esta edición, para distinguirlas pondremos el número del capítulo y la página en cursivas).

⁷ Para aclarar más esto diremos que la mayor parte de los capítulos con “historia” se encuentran en las dos primeras partes y la mayor parte de los “otros capítulos” están en la tercera.

“historia” el **Tablero** nos conduce a monólogos o diálogos internos que pocas veces sabemos quien ha dicho. Hay capítulos meramente descriptivos y otros donde predomina la conversación; en el capítulo 96 las frases del diálogo van corridas sin que se especifique quien ha dicho cada cosa y forman una columna junto a la cual hay otra con todos los nombres de los miembros del *Club*. En otros capítulos parece que la prosa se convierte en poesía, dice Cortázar: “Dentro de mis novelas hay largos capítulos que cumplen el movimiento de poema aunque no entren en la categoría ortodoxa de la poesía. El funcionamiento se hace por analogía; hay un sistema de imágenes y metáforas... en definitiva la estructura de un poema.”⁸ También encontramos distintas transgresiones a la ortografía, sobre todo en los momentos de tensión, por ejemplo cuando Oliveira está deprimido antepone haches a todas las palabras.⁹ En el capítulo 34 tenemos dos textos entremezclados línea a línea: el de Horacio pensando en La Maga y una página de la novela “Lo prohibido” de Benito Pérez Galdós que ella leía.¹⁰ Hay capítulos enteros de una sola oración (cap. 59, 60, 85, 118, 121, 126, 136, 137, 150, 151); capítulos que rebasan las 10 páginas (cap. 23, 28, 41, 56); capítulos donde se repite la misma palabra 7 veces en un mismo párrafo¹¹; y capítulos que son citas de otros libros, poemas, pedazos de canciones o notas del periódico que Cortázar leía y agregaba como *capítulos prescindibles* al tiempo que escribía la novela. En la mayor parte de estos capítulos podemos mencionar la presencia de otros idiomas tales como inglés, italiano o francés sin traducción. Hay mezclas de lugares, en París se intercalan capítulos con sueños de Talita y Traveler en Buenos Aires y un episodio en Montevideo sobre la infancia de Ireneo (quien después violaría a La Maga) capítulo que, además, está escrito únicamente con minúsculas. Luego, en Buenos Aires, se intercalan los capítulos 86 y 102 que son sobre el *Club* y el 138, sobre La Maga y Horacio, ambos en París.

El tiempo durante la novela es impreciso, apenas se insinúa que están en los mil novecientos “cincuenta y tantos” y que Horacio “ronda los cuarenta”. El tiempo de lectura tiene distintos ritmos, a veces no es necesario leer algún *capítulo prescindible* ya que el **tablero** nos dirige inmediatamente al siguiente, pero en otros momentos de mayor dramatismo es postergada la lectura continua porque el **tablero** nos dirige a otros capítulos. Después de la muerte de Rocamadour el **tablero** nos indica 22 capítulos antes de que retomemos la historia. Por último, tenemos el final abierto que instaura un ciclo infinito, cuando llegamos al capítulo 131 nos remite al 58 y luego el 58 al 131 y así eternamente ó hasta que el lector decida “terminar” la novela.

Debemos resaltar que *Rayuela* es a la vez una novela y una reflexión sobre el acto de escribirla. Lo más importante para Cortázar era la renovación de la tradición narrativa y del lenguaje, “intentando al mismo tiempo con sus experimentos formar al hombre nuevo, jamás se formará por medio de los recursos viejos”¹² Lo cual debe acarrear una actitud distinta del lector convertido en coautor del libro. Para esto es necesario un lector activo o cómplice, capaz de enfrentarse con una mecánica distinta y capaz de relacionar sucesos con ideas sin un aparente vínculo lógico, “... me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir

⁸ González Bermejo, *op. cit.*, p.17

⁹ ... “La huida”, describía Oliveira. “El hego y el hotro.” Usaba las haches como otros la penicilina... *Cap.90 p.447*

¹⁰ ... con una de sus tres hijas; contrariedad irremediable, porque poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, sus tres hijas, ¡Ay, dolor!, estaban ya casadas... *Cap.34 p.221*

¹¹ ...Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca... hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige... *Cap.7 p.51*

¹² Scholz, Lázio, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Ed. Castañeda, 1977, p. 106

a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.” Enfrentamos en *Rayuela* una existencia simultánea de una teoría de la vida y una teoría del lenguaje. La literatura como tal es vista a través de Morelli, ya sea con las citas de su biblioteca cosmopolita y ecléctica, ya sea con las “Morellianas” (especie de anotaciones hechas por Morelli e incluidas como completos *capítulos prescindibles*) o con los comentarios que sobre él hacen en el *Club de la Serpiente*.

3.2 LOS TEMAS

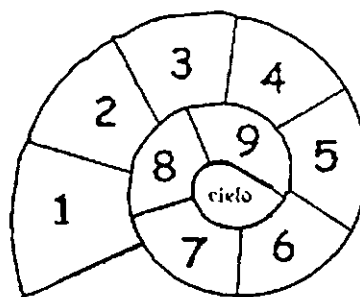
Rayuela es una obra de gran complejidad temática “una especie de *summa* o de *opera magna*”.¹⁴ Su ambición es la totalización de la experiencia vivencial, filosófica y estética que Cortázar había alcanzado a los 40 y 45 años de edad que tenía cuando la escribió, por lo que pone en tela de juicio toda su visión del mundo y su obra: “*Rayuela* es un poco una síntesis de mis 10 años en París... allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz... para plantearme en términos de novela lo que otros se plantean en términos metafísicos. Es decir... las grandes preguntas”¹⁵. Por eso es imposible que abarcáramos todos los temas contemplados en *Rayuela*, favoreciendo la interpretación personal, decidimos desarrollar aquellos que utilizamos en nuestros libros de artista, sin negar que pueda haber otros igualmente importantes (como el doble, el tiempo, el pasaje, el puente, el viaje, el exilio, el laberinto, el lector, el conocimiento, la cultura).

Encontramos en *Rayuela* dos orientaciones: es una novela y a la vez es una reflexión sobre la novela, por eso hemos elegido temas que participan de este doble objetivo, que tienen una importancia tanto en la historia como en la estructura. Son ideas que viven los personajes y que al ser convertidas en imágenes representan al esqueleto estructural que caracteriza la lectura “no convencional” de *Rayuela*, forman el **diseño visual** que la novela requiere para dividirse en sus múltiples senderos.

3.2.1 El juego

El juego está presente desde el título. La rayuela es un juego de piso donde se trazan con gis varias casillas numeradas y son brincadas con un solo pie. Vamos hasta el final y regresamos mientras una piedra o “teja” marca los números que ya hemos “recorrido” e indica en cada turno las casillas que no deben brincarse. Lo mismo pasa en *Rayuela*, brincamos de un capítulo a otro y antes de pasar al siguiente, debemos leer algunos capítulos *de otros lados*, como en el juego, si hacemos el recorrido sin pisar ninguna línea, nuestra “teja” avanza una casilla. Por ejemplo, leer *Rayuela* del capítulo 1 al 56 sería como brincar la rayuela una sola vez.¹⁶ Tanto la novela como el juego simbolizan el camino para alcanzar un absoluto, su figura representa (en el diseño de cruz) la forma de un avión, evoca el vuelo; en el caso de la espiral evoca una pirámide cónica; antiguamente se dibujaba una catedral, las casillas eran sus naves. En cada caso se busca alcanzar el cielo.

Cualquier trazo “central” delimita su espacio del exterior,¹⁷ juego y novela significan un “recorrido” a base de su fragmentación (división de casillas)

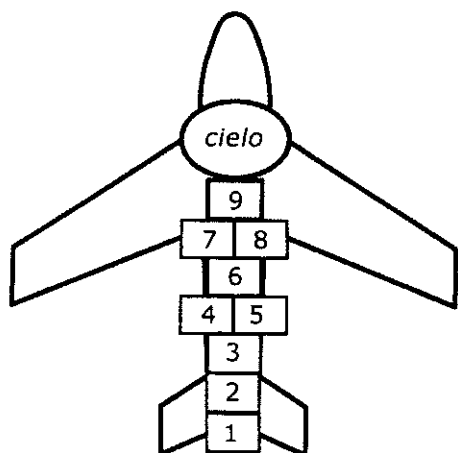


¹⁴ Milagros Ezquerro, “Rayuela: estudio temático” en *Rayuela*, Ed. crítica, p. 615

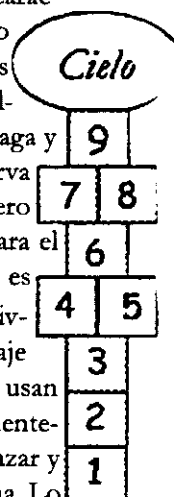
¹⁵ Margarita Flores García, “Siete respuestas de Julio Cortázar” *ibid.*, p. 707

¹⁶ La forma de determinar la cantidad de recorridos es distinta en cada región y puede brincarse de múltiples formas: con la piedra en el zapato, en la cabeza, saltando de espaldas, etc.

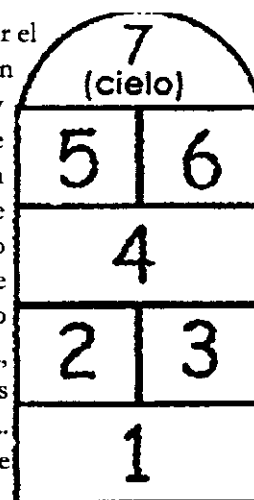
¹⁷ En Perú lo llaman *mundo*.



para alcanzar el fin. Pero el *juego* no solo está presente en el carácter “móvil” y “fragmentado” del libro, lo encontramos a lo largo de toda la narración, ya que los personajes son fanáticos de inventar y llevar a cabo juegos distintos, sobre todo de palabras. Uno de ellos es el “giglico”, lenguaje que hablan La Maga y Horacio para su uso exclusivo y secreto. Este lenguaje conserva la sintaxis y algunas partes de las palabras en español pero inventan el resto del léxico. Aunque no es muy inteligible para el lector, incluso para los personajes, una lectura simbólica es posible gracias a la relación de un sonido con otro,¹⁸ adivinamos significados por intuición y evocaciones. Este lenguaje está presente en los capítulos 20 y 68, y en ambos casos lo usan para referirse a momentos eróticos. Otro juego es el del “cementerio” como es llamado el diccionario, y consiste en abrirlo al azar y jugar inventando oraciones con la serie alfabética de esa página. Lo juega el trío de Buenos Aires.¹⁹



Cortázar era una persona sumamente interesada por el juego, para él (como para los surrealistas) ningún juego es en vano, todo juego cumple una función y se repite con un sentido ritual a veces olvidado o se inventa estableciendo secretas relaciones con un trasfondo mágico. “A Cortázar el juego le parece más real que cualquier otra cosa. La tarea del juego está en explorar zonas consideradas irreales y que captando su esencia deben ser incluidas en nuestro mundo.”²⁰ Usa el juego como tema y como forma, como instrumento literario. “Para mí, la literatura es así: es un juego en el que uno puede jugarse la vida. Se puede hacer cualquier cosa, todo por ese juego.”²¹



3.2.2 La búsqueda

“¿Encontraría a La Maga?” es la frase que inicia el capítulo 1 y marca la imprecisión temporal que habrá a lo largo de toda la novela. Con esta pregunta no sabemos si Horacio ya la ha perdido definitivamente (lo que convierte todo en recuerdos) o es solo un día más en su ritual donde ambos caminan azarosamente por las calles de París hasta encontrarse. Hay varias búsquedas entrelazadas en *Rayuela*. Primero vemos que los personajes buscan todo el tiempo, se buscan entre ellos o buscan objetos para neutralizar supersticiones: La Maga piensa en algo rojo y debe buscarlo por todos lados, en calles y basureros hasta encontrarlo, si no lo logra pasará algo terrible; Horacio busca el terrón de azúcar que ha caído de la mesa de un café por la misma superstición.

La siguiente búsqueda en *Rayuela* es la que lleva a cabo el lector: debe buscar la salida al laberinto que implica la lectura conforme al **Tablero de dirección**. También debe buscar el mensaje oculto en los capítulos prescindibles que

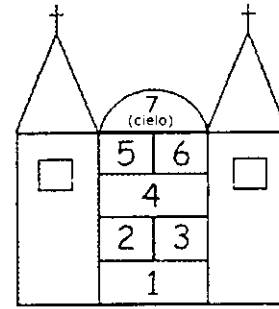
18 ...Apenas el le amaba el noema, a ella se le agolpaba el clésimo y caían en hidromurias... *Cap.68, p. 403*

19 ... en el jonuco estaban jonjobando dos jobs, ansiosos por joparse, lo malo era que el jorbín los había jomado, jitándolos como jocós apestados... *Cap.4 1, p.263*

20 SchoIz, op. cit. p.90

21 Weiss Jason, “Confesiones de escritores latinoamericanos”, Reportajes de The Paris Revire, Buenos Aires: El Ateneo, 1996, p.100.

debe agregar a la historia, los secretos (si es que los hay) escondidos en el orden en que fueron colocados, los principios por los que fue construido el laberinto. El lector encontrará una respuesta cuando visualice la verdadera pregunta que la novela plantea. Esta pregunta puede estar escondida en todas las alusiones de los personajes a las búsquedas de los hombres que han dejado testimonio a lo largo de la historia. Por eso en *Rayuela* presenciamos un largo recuento de las más diversas corrientes ideológicas desde la patafísica y la alquimia hasta la filosofía del zen y el surrealismo. Todas ellas buscan una verdad que le dé sentido a la existencia del ser humano. Cortázar quiere que el lector se haga nuevamente la pregunta y además cuestione -como él, a través de los personajes- su herencia, lo que ha sido la búsqueda del hombre occidental y como su razonamiento aristotélico-tomista o sus tradiciones judeocristianas están ya desgastadas y conducen a callejones sin salida, no se trata de hacer una **tabula rasa** sino de buscar nuevos enfoques que, sobre todo, nos lleven a abrirnos y no a cerrarnos.²²



Oliveira encarna la búsqueda “que es la vida misma del hombre... que ignora lo buscado aunque lo presiente o lo palpa oscuramente... búsqueda a ciegas y sin heroísmos.”²³ Oliveira llama al objetivo final de su búsqueda, de muchas formas (sobre todo occidentales) sin descartar que al final puedan ser todas o ninguna. La llama: cielo, paraíso, verdad, absoluto, gran misterio, iluminación, nirvana, hogar, kibbutz, colonia, *settlement*, asentamiento, rincón elegido para alzar la tienda final ...²⁴ pero sobre todo lo llama centro, centro para ordenar el mundo y partir de ahí a lo que no conocemos.

Cortázar no da una respuesta definitiva a “la búsqueda” porque no le corresponde a él sino al lector encontrarla, solo señala que la búsqueda debe ser auténtica, debe ser una actitud y debe parecerse más a un ritual infantil que a una búsqueda solemne. Morelli pregunta: ¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo?... si acaso, nostalgia.²⁵

3.2.3 El centro

La cultura humana ha visto al centro de dos formas distintas: el centro estático que no permite la validez de la existencia de nada que esté fuera de él, sus límites son un muro y se representa con un círculo y, el centro dinámico alrededor del cual existe el movimiento, es el centro que se mueve, que cambia de lugar y es impermanente como la vida misma: se representa con una espiral. Ambos coexisten en *Rayuela*, “la tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío.”²⁶

Para que exista el centro debe existir la periferia, la orilla, el entorno; para lo de adentro siempre existe el afuera. El hombre occidental tiende a pensarse como un centro único. Su centro va a salvarlo, lo de afuera es peligroso y no merece ser conocido con detalle, lo desdena o le teme. Sin embargo Oliveira lleva a cabo sus pequeñas salvaciones cuando está en la periferia, cuando hace todo lo que no debe hacerse, cuando muere Rocamadour y no se queda con La Maga, cuando busca aprovecharse de Berthe Trépat, cuando hace el amor con la *Jocharde* y lo llevan preso, cuando besa a Talita en la morgue,

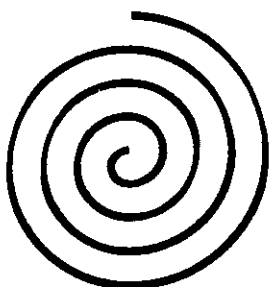
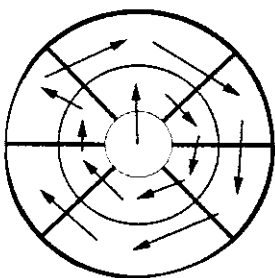
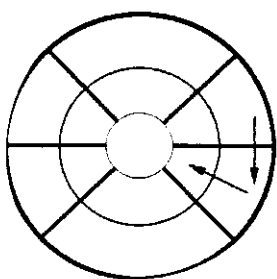
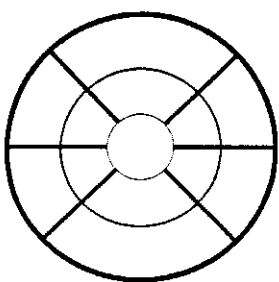
²² González Bermejo, op.cit. p.63

²³ Jitrik Noé (coord.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires: Ed. Carlos Pérez, 1969, p.81-82.

²⁴ *Cap. 36*, p.228

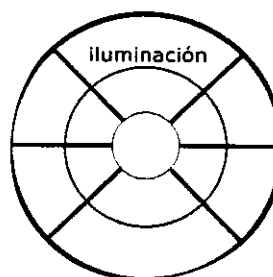
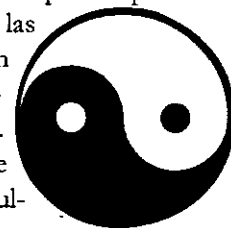
²⁵ *Cap. 71*, p.407

²⁶ Harss Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977



cuando está “hundiéndose en la mierda hasta el codo, como Heráclito, para curarse la hidropesía”²⁷. Durante toda la novela desciende tal vez para llegar más arriba, se aleja del centro para acercarse más. Podemos creer que lo consigue cuando dice el último capítulo en París “y a Ossip ... cómo explicarle que todo estaba por hacerse y que lo único decente era ir hacia atrás para tomar el buen impulso, dejarse caer para después poder quizá levantarse”²⁸. Este avance-retroceso es representado visualmente de forma paralela con la rayuela y el *mandala*. El *mandala* es una figura concéntrica que elige Cortázar, característica de Oriente y quizá poco comprendida en Occidente. Esta elección no es en vano ya que a lo largo del texto, cada nombre que otorga al “centro” representa una crítica a la visión “cerrada” occidental, por lo que, como modelo de estructura para la literatura que busca, necesita una imagen “abierta”. En los *mandalas* orientales distintos estados mentales son representados de una forma total, sobresale la “rueda tibetana” que contiene, acomodadas por casillas, las distintas etapas espirituales del hombre y explica como determinadas acciones nos hacen evolucionar o involucionar a otras casillas. Debemos notar que en esta figura, el máximo estado metal (la iluminación) no está en el centro sino en el último anillo (afuera) ya que la progresión se hace a partir de una espiral.²⁹

Rayuela iba a llamarse “Mandala” pero Cortázar lo descartó por ser pedante.³⁰ Pero un *mandala* y la rayuela se parecen no sólo por las casillas sino por el movimiento en la simultaneidad. En el *mandala* cuando estamos en una casilla es por las posibilidades que tenemos de estar en las casillas de al lado. En *Rayuela* estamos en un lugar y simultáneamente podemos estar en otro. Como máximo ejemplo de simultaneidad tenemos que, el último capítulo de cada parte, se desarrolla uno en lo más frío del invierno Parisiense y otro en lo más cálido del verano sudamericano. Ya que Francia y Argentina se hallan situados en hemisferios opuestos, el invierno francés y el verano argentino son simultáneos.



Morelli está consciente de que debe llevar las características del centro a su escritura, ese centro desde donde podemos vislumbrar una unidad y captarla totalmente “la última casilla, en el centro del mandala...” Por eso inicia un libro que será llamado “Almanaque” y estará formado por todas sus citas con el objetivo de proponer una escritura que insinúe todos los valores, que no se contente con el orden cerrado de la novela sino que la abarque en todas direcciones. Morelli describe un tipo de ajedrez en el cual gana el que conquista el centro, desde ahí domina todas las posibilidades y no tiene sentido que el adversario se empeñe en seguir jugando. Pero este centro tal y como es enten-

²⁷ Cap. 36 p...

²⁸ Cap. 36, p.238

²⁹ Sin embargo la mayoría de las mandalas tienen su meta máxima en el centro. Otra figura de movimiento concéntrico, pero “no central”, es la del Ying-Yang.

³⁰ Cita 117 en “Cuaderno de bitácora”, en *Rayuela*, Ed. crítica, op. cit. p.501

dido por Cortázar, no está necesariamente en la mitad del tablero de ajedrez, puede aparecer en una casilla lateral o fuera del tablero. Totalidad, simultaneidad y secuencia: la figura del *mandala* "como *imago mundi*" es la que condensa una forma de búsqueda que el texto plantea.³¹ El arquetipo del *mandala* es la figura que mejor representa la estructura de *Rayuela*.

3.3 MAS ALLÁ DE RAYUELA

3.3.1 Rayuela no es sólo Cortazar

Como ya dijimos, *Rayuela* no es escrita sólo por Cortázar, es escrita por cada lector quien le da un nuevo orden a la lectura. Puede tener extensiones de capítulos complementarios que cada lector encuentre. Estas continuaciones demostrarían que en *Rayuela* se puede reunir para volver a extender. Cada quien tiene su propia *Rayuela* que construye a lo largo de su vida, cada quien va cumpliendo con lo necesario para pasar de una casilla a otra, de un momento a otro, y en ese paso nos acompañan lecturas, música e imágenes. En *Rayuela* ya hemos mencionado la presencia directa de citas textuales, pero también se mencionan una cantidad prácticamente incalculable de autores, libros, cantantes, canciones, compositores, actores, directores de cine, películas, filósofos, antropólogos, textos antiguos, escritores, poetas, obras de teatro y personalidades históricas o deportivas que con la sola mención nos remiten a lo que han dicho muchas otras personas, lo que significan para nosotros muchas otras obras culturales además de *Rayuela*.³²

Podemos leer directamente, por sus citas que forman algunos *capítulos complementarios*, a: Lezama Lima, Claude LeviStrauss, Anaïs Nin, Malcolm Lowry, Ferlinghetti, Archim Von Arnim, Artaud, Bataille, Gombrowicks, Aulio Gello y Octavio Paz.

E indirectamente podemos leer a: Proust, Goethe, Joyce, Cummings, Rilke, Lorca, Balzac, Isidoro Ducasse, Charles Robert Martin, Cernuda, Goncharov, Walter Pater, T. E. Lawrence, Nicolás Retif de la Bretonne, Flaubert, Raymond Radiguet, Henri Fauconnier, Brecht, Turgueniev, Homero, Francois Mauriac, Baudelaire, Roberto Arlt, Julián Marias, Miller, Vicente Alexaindre, Víctor Hugo, Alejandro Dumas, Aldous Huxley, Gertrude Stein, T. S. Eliot, Lewis Carroll, Jules Supervielle, Averroes, Zolá, Lawrence Durrell, Beauvoir, Duras, Douassot, Natalie Sarraute, René Crevel, Michel Butor, Nabakov, Raúl González Tuñon, Poe, Paul Verlaine, Gérard de Nerval, Kcats, John Donne, Valle-Inclán, Alfred Jarry, James George Fracer, Blas Pascal, Alfred Métraux, Shakespeare, Paul Valery, Ludwig Klages, André Malraux, Charles Morgan, Nabokov, Rabelais, Vicky Baum, Tristan L'Hermite, John Dos Passos... a Freud, Descartes, Kierkegaard, Sócrates, Santo Tomás de Aquino, Montesquieu, San Juan de la Cruz, Saint John Perse, Spinoza, Faulkner, Wingenstein, Nietzche... a El Bhagavadgita, El Maharabata, La Biblia, El libro tibetano de los muertos, El libro egipcio de los muertos ...

³¹ Montaído Graciela, "Contextos de Producción" en *Rayuela*, Ed. crítica, p.594

³² Cita 61 en "Cuaderno de Bitácora", *op.cit.* p.483

Podemos *ver* a: Braque, Domenico Guirlandaio, Ernst Figari, Klee, Miró, Maria Elena Viera de Silva, a la Escuela Sienesa de pintura, Giotto, Lautrec, Mondrian, Picasso, Piero de la Francesca, Pisanello, Pollock, Tobey, Tiziano, ZaoWuKi, Atlan, Jean Piaubert, Jean Oeyrolle, Roger Bissiere, Jacques Billón, Kami Sugai, Tinguely, a los pintores flamencos primitivos, Rembrandt, George la Tour, a los hermanos Van Eyck, Schwitters... En cine podemos ver a: Harold Lloyd, George Williant Pabst, Fritz Lang, Bob Hope, Eisenstein, Buñuel...

Podemos *oír* a: Schubert, Bach, George Gershwin, Hugo Wolf, Schumann, Haydn, Beethoven, Mozart, SaintSaens, Anton von Webern, Liszt, Rachmaninov, Brahms, Chopin, Wagner, Edgar Varese, Leo Délibes, Edouard Rislér, Pierre Boulez, Erik Satie, Fritz Kreisler, Mario de Mónaco, Hugo Wolf, Gilbert Bécaud. .. ó a Bix Biederbecke, Eddie Lang, Joe Bushkin, Stan Getz, Lester Young, Dickie Wells, Steve Coleman, John Simmons, Joe Jones, Lionel Hampton, Hawkins, Dizzv Gillespie, Paul Whiteman, Bessie Smith, Louis Armstrong, John Coltrane, Big Bill Broonzy, Ma Rainey, Fats Waller, Benny Carter, Teddy Wilson, Duke Ellington, Baby Cox, Johnny Hodges, Freddie Keppard, Thelonius Monk, Art Tatum, Ella Fitzgerald, Kenny Clarke y todo sobre el bebop, blues y swing.

Podemos saber de personajes históricos o deportivos como: Leonor de Aquitania, Bartolomé Mitre, Tupac Amaru, Richard Hillary y Sherpa Tensing, Parsifal, Berlitz, Akenatón, Konrad Adenauer, Louison Bobet, Justo Suárez, Madame Blavatsky, César Borgia, Blondin, Jacques Clément...

Así vemos que leer Rayuela es como introducirse a la “biblioteca esencial” sobre todo del hombre occidental y latinoamericano. Es una compilación de los pilares del conocimiento humano, pero mucho más detallada en su parte europea, incluso francesa. Ante las múltiples citas y menciones que harían los personajes, Cortázar escribe en su cuaderno de Bitácora: “NO TENER MIEDO: C'EST CA UN ALMANAC”.

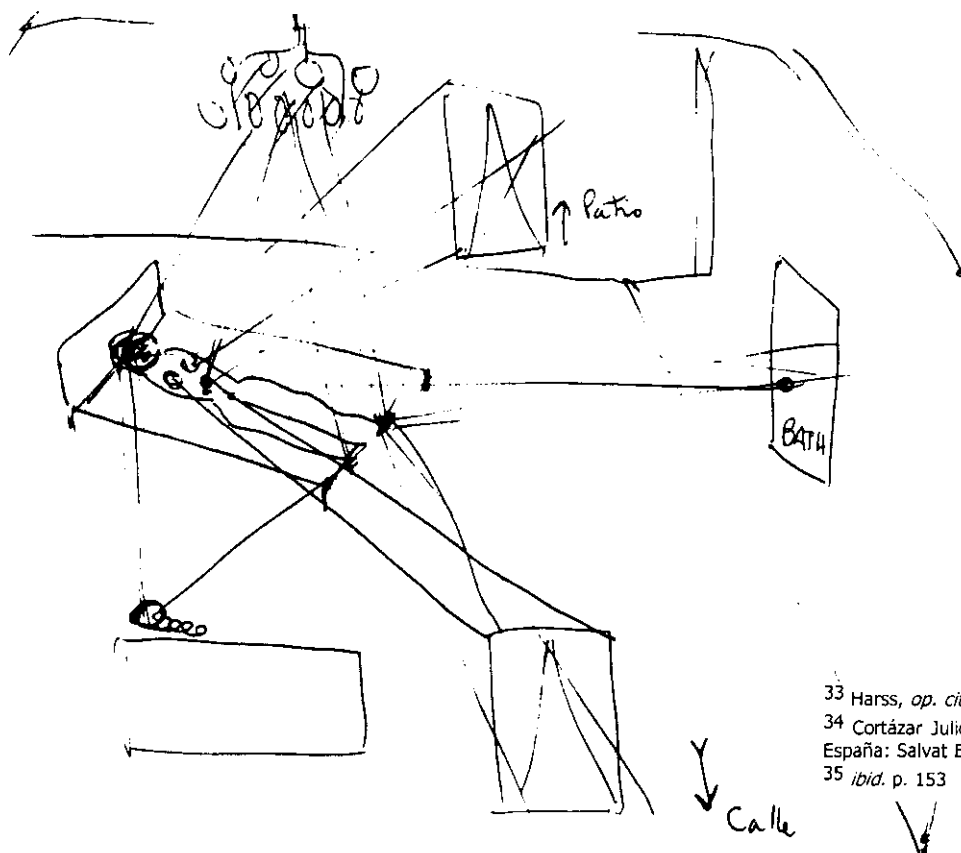
3.3.2 Cortázar no es sólo Rayuela

La apuesta literaria de estructura y significado que Cortázar reunió en *Rayuela*, se esboza en su escritura anterior de forma igualmente exitosa y, continúa después en la mayor parte de su literatura. Inmensa es la polémica que entre los lectores de Cortázar tiene lugar acerca de “qué es mejor”: sus cuentos o sus novelas, *Rayuela* en especial por ser la más conocida. No contamos con el espacio para hacer un detallado análisis a cada parte y debemos limitarnos a reconocer que Cortázar puede ser considerado genial tanto por la totalidad de su obra como por cada parte, también debemos reconocer que hay todo un mundo de opciones, imágenes y significados en el resto de su obra y que Cortázar es Cortázar incluso sin *Rayuela*. Tomaremos sin embargo partido por algunas de sus obras que consideramos tienen más estrecha relación con nuestra lectura personal de Rayuela.

El perseguidor (1959).- Cuento largo o relato corto incluido al final de *Las armas secretas*. En este relato Cortázar nos describe la angustiada búsqueda de

Johnny Carter (nombre ficticio para Charlie Parker), saxofonista negro que por medio del jazz explora las máximas posibilidades del hombre, pero en su cotidianidad no consigue entenderlas y se le escapan, los sonidos sublimes se transforman en una búsqueda angustiada que lo llevan a la autodestrucción. El enfoque del *Perseguidor* representa una separación del estricto cuento fantástico y le abre el paso al cambio dado por Cortázar en *Rayuela*, “Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor*.”³³ En esta narración desgarradoramente realista lo fantástico solo cabe en forma de persecuciones paranoicas y sueños inquietantes capaces de conducir a la locura. “...de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada una estaban las cenizas de un muerto.”³⁴ Oliveira es otro perseguidor, pero a él, su exceso de intelectualidad (en Johnny es lo contrario, su exceso de sensibilidad) tampoco le permite ver “eso”, lo buscan con el mismo ahínco, ambos saben que existe pero no saben cómo se llama. “Yo creo que la música ayuda siempre a comprender, porque la verdad es que no comprendo nada. Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo”.³⁵

Es necesario mencionar la similitud del jazz con la escritura de Cortázar, él afirmaba que la mayoría de sus cuentos eran automáticos, en el sentido de que se le aparecían en la mente ciertas ideas, a veces sólo una imagen, pensaba en ellas, daban vueltas en su cabeza y cuando lo consideraba listo escribía de corrido el cuento, una sola vez y en el proceso no sabía a donde iba a llegar ni cual sería el final. Al resultado sólo le hacía algunas correcciones que más bien consistían en omitir palabras. Este es un proceso similar al que se realiza en las improvisaciones jazzísticas: componer libremente sobre una base melódica.



³³ Harss, *op. cit.*, p. 345

³⁴ Cortázar Julio, *La isla a mediodía y otros relatos*, España: Salvat Ed. 1971, p. 173

³⁵ *ibid.* p. 153

Historias de cronopios y de famas (1962).- Libro de 74 relatos pequeños divididos en 4 capítulos. Algunos relatos de *Historias de Cronopios* podrían ser una continuación de los capítulos complementarios de *Rayuela* por su sentido del humor y la actitud de escribir por escribir, como el jugar por jugar. Sin embargo, detrás de lo cómico, se describen acciones inverosímiles que nunca sabemos quien realiza o para que las realiza pero van cargadas de metáforas acerca de las absurdas actitudes que el hombre puede tener ante la vida y que cree ya no serán banales si “las toma muy en serio”. *Cronopios y famas* son seres de otro mundo, de un mundo imaginario pero son, sobre todo un hormigueo satírico de nuestro mundo trasmutado en fantasías.³⁶

Los cuatro capítulos se titulan: *Manual de instrucciones*, *Ocupaciones raras*, *Materia plástica* e *Historias de Cronopios y de Famas*. Sobresale el último donde Cortázar nos habla de tres tipos de seres: los cronopios, los famas y los esperanzas, aludiendo a tres formas de comportarse entre los humanos. Los cronopios parecen ser los más libres, los que a veces su feliz inconciencia los hace parecer irresponsables; los famas deben tener en todo momento una conducta razonable aunque eso los obligue a comportarse crueles o villanos; los esperanzas no son ni lo uno ni lo otro porque en realidad no quieren ser nada y procuran aparentar lo menos posible. Como clasifica un cronopio durante una cena en su casa: “Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infravida, la esperanza paravida, y el profesor de lenguas intervida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente supervida, pero más por poesía que por verdad.”³⁷ Los cronopios, famas y esperanzas no se mencionan en ninguno de los tres primeros capítulos, pero una vez que leemos el cuarto de su “fase mitológica” entendemos que los relatos anteriores estuvieron escritos algunos por cronopios, otros por los famas y a lo mejor hasta algún esperanza escribió alguno.

La vuelta al día en ochenta mundos (1967).- En *La vuelta al día en ochenta mundos* Cortázar arma una especie de collage de ensayos donde habla de muy variados temas, por ejemplo de literatura, de su propia obra, anécdotas, pensamientos, desde Gardel hasta el happening, desde el jazz hasta Jack the Ripper, de su infancia, de su gato entre muchas cosas. Además de esta mezcla otro aspecto importante e innovador es que en la mayoría de los ensayos incluye imágenes: grabados antiguos, dibujos, ilustraciones o fotografías que fueron elegidas por él mismo, lo que nos lleva a pensar sus **libros misceláneos** como algo parecido a los **libros de artista**.

Es interesante observar las anotaciones que hace sobre su propia obra y en este caso específico sobre *Rayuela*: en *Volviendo a Eugenia Grandet*, del primer tomo, escribe: “*Rayuela* es de alguna manera la filosofía de mis cuentos, una indagación sobre lo que determinó a lo largo de muchos años su materia o su impulso.”³⁸ En *Cronopios vino tinto y cajoncitos*, también del primer tomo aparece una máquina para leer *Rayuela*: “Rayuel-o-matic” que bien podría considerarse un **libro-objeto**, que utiliza un funcionamiento mecánico cuidadoso para leer *Rayuela* cómodamente en una cama. Finalmente en *Para llegar a Lezama Lima* Cortázar vuelve a hablar de *Rayuela* esta vez mencionando su ataque al lector-hembra (muy criticado por su tono al parecer machista) en *Rayuela*. También menciona que al sugerir dos maneras de lectura en el **tablero de direcciones**

³⁶ Ramón Xirau, “Crisis del realismo”, en Fernández Moreno, César (coord.), *América latina en su literatura*, México: Ed. Siglo XXI, 1978, p. 197

³⁷ Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, México: Alfaguara, 1992, p. 117

³⁸ Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Ed. Siglo XXI, 1967, p. 41

nunca imaginó que en estos tiempos alguien fuera capaz de leer más de una vez el libro.

62. Modelo para armar (1968).- Esta es una pequeña novela que toma como base el capítulo 62 de *Rayuela*, donde Morelli propone un libro del futuro, liberado de las explicaciones psicológicas, así como de las ataduras de tiempo y espacio, y cinco años, después en esta novela Cortázar lo lleva a cabo. *62, Modelo para armar* está ambientado a un tiempo tanto en París como en Londres o Buenos Aires, sus acontecimientos ocurren antes o después de cuando son narrados y nuevamente es a cada lector a quien le corresponde armar el libro que ha elegido leer. En este libro se alteran los acentos de los personajes así como la geografía o el orden de las estaciones del metro. También se pone en duda la categoría del personaje ya que se escribe en contra de su concepción psicológica.³⁹ “Si escribiera ese libro, las conductas standard... serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso”⁴⁰ dice en *Rayuela*.

En *62, Modelo para armar*, Cortázar busca una figura que aglutine anhelo, unidad y plenitud, intenta atrapar el misterio de la experiencia humana en sus tensiones. Por todo esto el lenguaje de la novela es complejo, parece ser incomprensible, no hay numeración de capítulos y cada párrafo equivale a una parte de la historia entremezclada. Algunos párrafos tienen margen distinto y sobresale el excesivo uso de paréntesis para indicar los diálogos. Podríamos pensar que cada párrafo es una pieza permutable pero “el armado al que se alude es sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal.”⁴¹

Libro de Manuel (1973).- Así como en *El perseguidor* se inaugura el realismo, como en *Rayuela* se inaugura la estructura mutable, en *La vuelta al día en 80 mundos* se inauguran los “libros misceláneos”, en *Libro de Manuel* nos enfrentamos a un texto con franco contenido político. Este corresponde al compromiso que adquiere Cortázar con los movimientos revolucionarios de Latinoamérica, a partir de la Revolución Cubana, a los que brindó público apoyo, principalmente en el caso de desaparecidos y exiliados de Chile y Argentina (aunque las regalías de *Libro de Manuel* fueron donadas a la Revolución Sandinista de Nicaragua). En *Libro de Manuel* Cortázar trabaja abiertamente la realidad contemporánea mediante la historia de un operativo guerrillero y hace una férrea defensa a la imaginación y al humor para transformarla. También se afirma que en todo movimiento es necesaria la reflexión interna y la crítica a las conductas revolucionarias donde cuestiones como el machismo impiden el verdadero cambio. Sin embargo para Cortázar la experimentación estructural sigue estando encima de cualquier cosa “Cuando yo hago política, hago política y cuando hago literatura, aun cuando hago literatura con contenido político -como en *Libro de Manuel*- estoy haciendo literatura”⁴²

En *Libro de Manuel* la narración ocurre como una secuencia cinematográfica y es este quizá el libro donde mejor se concrete la unión directa de visualidad e imágenes con literatura a lo largo de la obra de Cortázar. Sobresale la irrupción aleatoria en el texto de recortes de periódico, conservando su dis-

³⁹ Podemos observar que Cortázar, a lo largo de toda su literatura, nunca hace descripciones físicas de sus personajes.

⁴⁰ *Cap. 62, p.393*

⁴¹ Cortázar, Julio, *62, Modelo para armar*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1987, p.7

⁴² op. cit. González Bermejo, p. 124

ño y tipografía original. Con estas notas periodísticas se sucede una interrupción a la lectura lineal, similar a la de *Rayuela*, pero en este caso pretenden brindar bases documentales sobre la situación del continente que provocó el movimiento guerrillero en cuestión, jugando con la “realidad” y la “ficción”. También debemos mencionar pequeñas letritas, como parte de estas interrupciones, colocadas sobre la tipografía normal para evocar pensamientos o distracciones de los personajes con la inclusión de dibujitos o diagramas supuestamente hechos por ellos para planear los ataques.

Territorios (1978).- Recopilación de ensayos, historias y poemas que Cortázar hizo a distintos artistas plásticos. Este libro fue publicado por la editorial mexicana Siglo XXI y contiene textos ya publicados en otros “libros misceláneos”, catálogos ó revistas que en conjunto nos dejan ver lo que Cortázar sentía ante las imágenes. Los textos no son análisis estéticos rigurosos sino nuevas historias hechas a partir de las imágenes que observa. Estas historias van desde Alechinski, para quien escribe un relato acerca de hormigas que viajan todas las noches por sus cuadros. Hasta el bestiario del siglo XIX del austriaco Alóis Zotl, el cual nos dice fue descubierto por André Breton y Cortázar lo usa de pretexto para relatarnos experiencias biográficas con los animales. Luego pasamos por la pintura abstracta del mexicano Leonardo Niermann, a quien acompaña una apología a las transparencias encontradas en cristales de colores que admiró desde su infancia. Para Hugo Demarco (geometrista también) utiliza poesías permutantes con versos intercambiables. Para el pintor matérico de Uruguay Leopoldo Novoa ensalza las coincidencias de ambos con los “piolines” (pedacitos de hilo o cordeles utilizados para atar paquetes) mencionando como a él y a sus protagonistas de *Rayuela* les gustaba recolectarlos. Este libro nos demuestra que Cortázar usa de pretexto las imágenes para crear literatura con conexiones apenas visibles, conexiones que nosotras usaremos con su literatura para crear nuestras imágenes.

Casa Tomada (1952 y 1969).- Hemos dejado de lado el gran grueso de cuentos fantásticos porque preferimos dar prioridad a libros donde elementos visuales convivan con el texto directa o indirectamente. Mencionaremos el caso del cuento *Casa Tomada* por su edición de 1969 traducida al diseño gráfico por el artista Juan Fresán. *Casa Tomada* apareció originalmente en 1952 en *Bestiario*, su primer libro de cuentos. Es la historia de una pareja de hermanos mayores que viven juntos, de manera incestuosa apenas insinuada, en una vieja mansión que poco a poco es tomada por espíritus que nunca ven pero que los recluyen de una pieza a otra ganando territorio hasta que los expulsan. No se sabe su intención exacta ni si en realidad son producto de la locura o el remordimiento. Podrían ser antepasados indignados por su forma de vida, recuperando lo que es suyo, ya que los hermanos heredan y ninguno trabaja. O podrían ser una metáfora a la situación política argentina en ese entonces, cuando la población burguesa vive con el miedo de algo terrible que se avecina (pobreza, dictadura) y sin embargo no se hace nada para enfrentarlo. Sobre su origen no hay duda: “ fue una pesadilla, yo soñé Casa Tomada ... escuché los ruidos por el lado de la cocina, cerré la puerta y retrocedí, asumí la misma actitud que los hermanos”⁴³. En el diseño de esta edición observamos que la descripción a la casona de Cortázar es asombrosamente perfecta, ya que Juan Fresán lo traduce en una planta arquitectónica donde coloca cada

43 Prego, Omar, “La fascinación de las palabras”, España: Muchnik Editores, 1985, p.57

parte del relato en la habitación que corresponde y el relato viaja y sale como lo hicieron sus habitantes.

Otros libros con imágenes.- *Último Round*, (1969) segundo libro misceláneo que consideramos tenía menos frescura y una menor alusión directa a *Rayuela*. *Prosa del observatorio* (1972) con un texto poético de Cortázar y fotos que el mismo tomó al observatorio del sultán Jai Singh en Jaipur, Delhi, pero en este caso poemas y fotos avanzan de forma independiente ya que las imágenes no alcanzan la misma riqueza que el texto. Y *los aeronautas de la cosmopista* (1983) de composición similar a *Prosa del observatorio* pero con relatos de Cortázar y su esposa Carla Dunlop surgidas a partir de un viaje en autopista con fotos y dibujos de ello, más parecido a una "bitácora de viaje".

2. MAGA

2A ~~estamos buscando algo no sólo los del Club sino a soltura xxx~~
~~xxx cosas de pensar y sentir por el mismo, se sentirá muy poco los del Club~~
~~conforme cada vez más la tensión de la búsqueda, no vamos dando cuenta de~~
~~xxx nada de nombres, vestimenta, etc. que París no ha sido un encuentro xxx~~
~~xxx sino la enredada xxx sin la esfinge, sin presentarse el enigma.~~
 Esto es peor que el camino de Tebas, ~~xxx~~ somos nuestra propia esfinge, ~~xxx~~
 nos que planteamos el enigma para resolverlo después. ~~xxx~~
 ciudad como las espesas: no hay más que ~~xxx~~ ~~xxx~~
 (entre otros como) ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 (Ronald) yo estamos hartos de los dos venezolanos y del estar ~~xxx~~ ~~xxx~~
 que a veces nos abordan en el café y a los dos minutos ~~xxx~~ ~~xxx~~
 la exposición de ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 infinita imbecilidad (lo que ellos llaman "vocación", "dificultades del me-
 dio", "conspiración contra los extranjeros", "atonia del europeo frente a
 la sangre joven, y resistencia hostil a las voces nuevas"). Entre ellos, y
 el becarlo argentino que tenía un apellido y un auto en Buenos Aires, y em-
 pieza a descubrir ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 toma exactamente por lo que es, ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 se no enciende en la ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 para no querer que ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 y suelten todo lo que llevan adentro, cosa que ocurre entre los cinco y los
 ocho primeros minutos de cualquier conversación, ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 palabras.
 Esos tipos ~~xxx~~ han venido a París convencidos de que venían a buscar
 algo, pero en realidad (y Perico ~~xxx~~ como ellos) esperaban que ese algo se les
 presentara humildemente, les hiciera un gran saludo como en una miniatura de
 Fouquet, y se pareciera en un todo a lo que están acostumbrados a buscar y
 encontrar en Bogotá, Caracas, ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 han entrado en una bolsa de gatos que no se habían sospechado, donde a nadie
 que le importa un bledo que un señor sea ecuatoriano (cosa que importa michi-
 suma en el Ecuador), y en cambio tiene ~~xxx~~ importancia que ese señor sea
 capaz de expresar ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 copas de expresar ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 y de meras interjecciones y humores a la manera del
 gallego Perico. En el caso de los compatriotas de Ronald, que es de Tennessee,
 la cosa es más conmovedora, y Ronald no se enoja casi nunca con los ~~xxx~~ ya-
 quis ~~xxx~~ recién desembarcados. Los encuentra brutos, vírgenes, ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~ ~~xxx~~
 convencidos de

3.4 PRESENCIA DE LA IMAGEN EN CORTÁZAR

Cortázar "ve" todo antes de escribirlo, el primer capítulo de *Rayuela* que escribe (Cáp. 41) surge por la visualización de una escena que aun no tenía ni futuro ni pasado, aquel capítulo donde Oliveira desde la ventana de su departamento le pide a Traveler le arroje "unos clavos derechos y un poco de mate", pero ante la posibilidad de que estos caigan entre los edificios, colocan un tablón entre ambas ventanas, entonces su rivalidad inconsciente nos conduce a una farsa dramática en la que obligan a Talita a desplazarse montada en el tablón para alcanzarle el paquete a Oliveira. La visualización de este escena resume el estado anímico de la segunda parte del libro: Talita, mujer obligada a elegir entre dos hombres, no por lo que es ella sino por lo que ellos creen que es ella (Oliveira cree que es la Maga y Traveler cree que es lo único en lo que aventaja a Oliveira), al final debe demostrarles que ella solo es ella. Cada momento cumbre de la novela puede observarse, como en este capítulo, cuando los personajes muestran las evoluciones de su personalidad en escenas cinematográficas por medio de actos representativos de su psicología que, la narración nos plantea como a espectadores de una pantalla.

Sabemos que Cortázar se basaba en imágenes para escribir sus relatos, solo necesitaba una escena mental (o un sueño) para desencadenar un cuento "...mientras sueño el relato se escribe allí adentro"⁴⁴ "...cuando empiezo a escribir, la historia ya ha estado dando vueltas a mi alrededor mucho tiempo... es tan solo una idea... tal vez esa casa que tiene una planta roja en un rincón..."⁴⁵. En sus cuentos las descripciones precisas de "imágenes reales" que forman "hechos fantásticos" provienen de estas "imágenes mentales" y se vale de su sorprendente capacidad narrativa para traducirlas fielmente en palabras. Como ya vimos en los ejemplos del punto anterior conforme evoluciona su literatura estas "imágenes" se vieron acompañadas de ilustraciones como parte inherente al texto, además de los juegos visuales con el formato y que, tipográficamente, apenas insinúa en *Rayuela*, aunque en ninguna otra obra experimentó con el orden de lectura, al final desarrolló sobre todo los libros collage hechos de varias cosas distintas (imagen y texto) donde también es posible una lectura fragmentada.

La paulatina adquisición de "visualidad" se debe a intenciones exclusivamente literarias. Alterar la distribución convencional de las páginas en sus obras solo era para transformar costumbres "de lectura" mas no para ampliar descripciones en un lenguaje escrito que de sobra dominaba, en realidad, introduce las imágenes para lograr los cambios, las sorpresas, los relatos dobles que inicia con éxito en sus cuentos. Los inserta por que Cortázar creía que la literatura, para abarcarlo todo, debía superar sus propias limitaciones y reglas. Aunque no llega a los extremos experimentales de un poeta visual por ejemplo, el total de la obra de Cortázar constituye un punto intermedio para los que desde la literatura quieren integrar imágenes ó para los que desde las imágenes busquen considerar a la literatura.

⁴⁴ Weiss Jasón, *op. cit.* p. 103

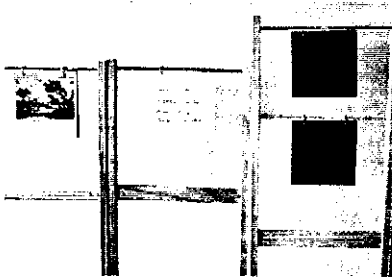
⁴⁵ *ibid.* p. 102

CAPÍTULO IV

Realización de la obra

El libro, expansión total de la letra
debe tomar de ella movilidad y espacios,
instituir un juego que confirme la ficción
Mallarmé

4.1 DEFINICIÓN DE LA FOTOSERIGRAFÍA



Hemos llegado al capítulo final de esta tesis y es donde se integran como ideas los tres primeros con el vehículo que le dará salida a la obra artística resultante. Este vehículo es la fotoserigrafía, quien nos ayudará a llevar a cabo el **nuevo libro** basado en una relación imagen-texto con la novela *Rayuela*.

4.1.1 Características de la fotoserigrafía

La serigrafía solo se puede definir entendiendo su forma de realización. Tiene su origen en la antiquísima técnica de la plantilla de estarcido¹, que fue evolucionando conforme la "seda" utilizada adquirió mayor resistencia. En la serigrafía, a diferencia de otros tipos de grabado, la tinta no imprime por presión de la "placa" sobre el material sino que atraviesa para depositarse en la superficie elegida. En la actualidad esta "placa" es en realidad un finísimo tejido sintético tensado en un marco o bastidor: la pantalla. La pantalla obstruida mediante técnicas manuales o fotoquímicas está abierta solo en las partes que se desea la tinta atravesase el tejido².

Decimos fotoserigrafía cuando se bloquea la pantalla mediante un proceso fotoquímico para obtener una reproducción de calidad fotográfica. Este procedimiento consiste básicamente en el revestimiento de la malla por una emulsión sensible líquida que se deja secar. Una vez hecho esto se coloca la transparencia de una fotografía sobre ella (el elemento transparente debe ser de una imagen en positivo) para exponerse a la luz y ser después lavada: las zonas que quedaron expuestas a la luz se endurecen y se hacen impenetrables a la tinta, las áreas que no fueron expuestas se disuelven dejando la trama abierta con una imagen definida. Como un negativo fotográfico, la malla puede ser reusada y la imagen reproducida cualquier número de veces. El tipo de imagen logrado es de altocontraste cuyos medios tonos se aprecian gracias a la mayor o menor saturación de pequeños puntos y no por algún cambio de tono en el color.

¹ Caza Michel, *La serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, España, 1974, p. 10

² Dawson, John, *Guía completa de grabado e impresión: Técnicas y materiales*, Madrid, H. Blume, 1982, p. 133

4.1.2 Diferencias de la fotoserigrafía

Los valores visuales propios de la fotoserigrafía se obtienen experimentando con las formas de impresión y en la elaboración de distintos tipos de positivos, donde se altera la imagen con facilidad para alejarle de la fotografía propiamente dicha y acercarla a la gráfica. “Evítese utilizarla como puro medio de *reproducción*. Por el contrario, si uno se sirve de ella como imagen gráfica propiamente dicha, con "efectos" de puntos muy gruesos, o tramas lineales o circulares, o bien sí se explota la fotografía muy ampliada, la trama es como documento partícipe de la elaboración de una obra original”³. Sin embargo el proceso de elaboración en la serigrafía es muy diferente al resto de la estampa y debido a las razones enlistadas a continuación es difícil compararlas.⁴

1 El periodo de vida de las pantallas es efímero, ya que estas pueden romperse con facilidad y en muchos casos sería más rápido volver a obstruir la pantalla con determinada imagen que almacenar un bastidor bloqueado por años. Además en la serigrafía lo que es más común es el uso de varios bloqueos distintos (por distintos colores de tinta) que en muchos casos se hacen en el mismo bastidor, en caso de que quisieran guardarse es necesario un bastidor para cada bloqueo.

2 El reuso de una pantalla de serigrafía puede ser casi infinito, comparado con el de una placa de piedra o metal. El desgaste de las pantallas, cuando no se rompen, sucede porque se debilita el tensado o porque para limpiarla es necesario usar fórmulas químicas muy fuertes que le restan años de vida, esto sucede sobre todo cuando se deja la pantalla sucia por mucho tiempo.

3 En las otras técnicas de grabado una placa puede cancelarse para concluir de forma definitiva las reproducciones y garantizar las dimensiones de su tiraje, ó la placa puede guardarse durante años para que cuando así se desee el grabado vuelva a ser impreso en las mismas condiciones. No hay ninguna forma de garantizar esto en una serigrafía, podemos guardar los positivos si hubo fotoemulsión pero nada impide que el mismo pueda volver a hacerse si existe la imagen que le dio origen.

4 Como dijimos al principio, la serigrafía es la única técnica de estampa que no se basa en la presión de una placa sino que la tinta atraviesa la matriz. Por eso la maquinaria requerida en la serigrafía es mínima, siempre y cuando se cuente con una malla tensada y un rasero se puede hacer serigrafía, mientras en las otras técnicas de grabado es estrictamente necesario un tórculo además de que las placas son más caras.

4.1.3 Ventajas de la fotoserigrafía

No se puede hablar de que alguna técnica de grabado sea mejor que las otras, cada una tiene sus valores que la hacen única y diferente. Las ventajas de la fotoserigrafía a las que hacemos alusión son exclusivamente en relación al tipo de **libros de artista** que nosotras deseábamos hacer de forma muy personal.

1 La rapidez de impresión en la serigrafía: una vez obstruida la pantalla el número de impresiones puede contarse en cientos o miles durante un periodo de tiempo significativamente menor (solo el tiempo en el que se desliza

³ Smith, Frank H., *Photographs and the printer*, London, Focal, 1948, p.49

⁴ Incluso son estas mismas características y las del punto siguiente las que hacen de la serigrafía una técnica apta para fines comerciales.

la tinta con el rasero a lo largo de la pantalla, máximo 10 segundos, más el tiempo para cambiar el papel). Esto facilita la elaboración de varios ejemplares de **libros de artista** idénticos.

2 La posibilidad de uso y combinación de cuantos colores se desee, aunque cada color requiere de una impresión propia e incluso una pantalla propia (cuando los colores no se sobreponen se pueden colocar juntos en una pantalla pero cada uno deberá bloquearse mientras le toque el turno de impresión a otro). En realidad no hicimos mucho uso de esta ventaja pero sabemos que en un futuro podemos llegar a explotarla.

3 En la serigrafía se utilizan fotoemulsiones incluso cuando no incluye fotografías, hacer fotoserigrafía no es por lo tanto algo fuera de lo común o demasiado complicado dentro de la técnica. La elegimos porque consideramos que la fotografía es una técnica base de nuestra producción general y la fotoserigrafía era el medio ideal para convertirla en fotograbado.

4 La superficie del papel usado en la serigrafía puede ser lisa, puede incluso imprimirse sin ningún problema en cualquier tipo de papel sin importar su resistencia o su tamaño. Esto es de vital importancia para nuestros libros ya que necesitábamos papeles comunes que dieran la idea de ser de cualquier libro para no alejarnos demasiado de la forma en como es presentada una novela.

5 La serigrafía es versátil, no es una fotografía ni un complicado fotograbado, es una técnica que puede ser barata, además de que te permite jugar y experimentar, no solo con la resolución de las imágenes, sino también con los tamaños y la disposición o combinaciones que haces con ellas, cada imagen elegida puede usarse una y otra vez de formas diferentes. Sobre todo puedes usar o hacer cualquier tipo de imagen y puedes incluir sin ningún problema la tipografía. Si nosotras queríamos hacer libros mas bien baratos, factibles de reproducirse, con un gran número de objetos, con un juego de imágenes que permitiera la narración de una historia por su combinación con palabras y frases, resulta obvio decir porque hemos elegido a la fotoserigrafía.

4.2 EJEMPLOS Y ANTECEDENTES DE LA FOTOSERIGRAFÍA

La serigrafía, antes de los sesentas, solo se usaba en los mass media de la publicidad y la propaganda, en carteles y otros medios comerciales, e incluso solo era vista como un medio apto para la comercialización de ciertas obras de arte. A partir de los sesentas Andy Warhol y Robert Rauschenberg introducen la fotoserigrafía al arte con un lenguaje propio (contrarrestando los efectos característicos de la serigrafía tradicional: planitud y limpieza de su superficie además de la dureza de sus bordes). Es Warhol quien con sus antecedentes de ilustrador publicitario inicia la experimentación de la técnica y le enseña algunos secretos a Rauschenberg, no sin cierto recelo, pero al final no hay rivalidad entre ellos y cada uno logra su estilo.

4.2.1 Robert Rauschenberg

Rauschenberg empezó a utilizar la fotoserigrafía en 1962 mediante mallas comercialmente preparadas, transfiriendo a bastidores de tela, imágenes

provenientes de periódicos, revistas con imágenes (como *National Geographic* y *Life*), además de sus propias fotografías. Rauschenberg descubrió en la fotoserigrafía un medio ideal para adaptar sus métodos de fotocollage a una superficie plana y mayor (antes había experimentado con transferencias pero no quedó completamente satisfecho con el resultado). Sus primeras fotoserigrafías fueron en blanco y negro y, poco a poco, se fue adaptando al uso del color. Tuvo al principio todo tipo de problemas con el proceso de separación de color (se requiere una malla distinta para imprimir cada color), primero trató pegando chinchas entre la malla y la tela para lograr un registro derecho, pero su descontento con controles estrictos le puso fin al método. Después de un tiempo las imágenes borrosas con un registro imperfecto del color dejaron de molestarlo y sus juegos de composición se basaron en lo que podría lograr de ellos. Gradualmente encontró una forma ideal para trabajar depositando los colores rápidamente y fuera de registro, poniendo un color sobre otro que estaba todavía húmedo, limpiando o borrando con solvente fragmentos o la imagen en su totalidad y empezando de nuevo.

Rauschenberg inicia la experimentación de las formas de imprimir serigrafía: a veces al repetir una imagen usaba únicamente los restos de tinta de la impresión precedente dando un efecto de “fantasma”, otras continuaba hasta que solo quedaba tinta en alguna parte de la imagen o entintaba solo una parte sin preocuparse por un borde empastado, “estaba colaborando en un proceso sobre el que él no ejercía un completo control, en donde los resultados podían volverse más sorprendentes e interesantes a cómo hubieran sido de otra forma”. Rauschenberg nos dice “Cuando tengo las mallas ya reveladas, las imágenes en ellas lucen diferente a la forma en que se veían en sus recortes de revista originales debido al cambio de escala, entonces esa es una sorpresa, ellas se ven diferentes nuevamente cuando las transfiero a la tela... y ellas constantemente sugieren cosas diferentes cuando están yuxtapuestas con otras imágenes”. Trabajaba rápidamente, moviéndose de una tela a otra, depositándole a cada bastidor imágenes de seis o siete mallas distintas. A veces usaba la misma imagen en más de una tela pero siempre en un contexto diferente y en otros casos hubo imágenes que fueron utilizadas una sola vez.

Entre 1962 y 1967 produjo en total 79 Serigrafías Pinturas. El trabajo de Rauschenberg era espontáneo, inspirado en las imágenes a la mano y sus intereses del momento, pero altamente autoconsciente, haciendo innumerables decisiones formales e iconográficas al sacar imágenes de su contexto para yuxtaponerlas con otras. No solamente colocó un espejo en la multiplicidad del mundo, también explotó su multiplicidad para revelar algo universal y profundo acerca del inconsciente de una sociedad urbana e industrial.

4.2.2 Andy Warhol

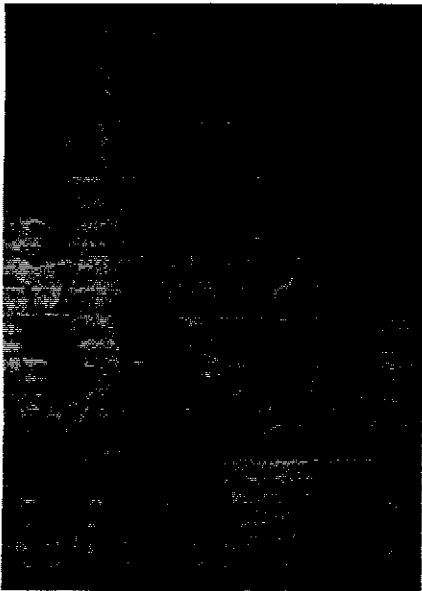
Warhol también realizó fotoserigrafías sobre lienzos, pero a diferencia de Rauschenberg, esta técnica se convirtió en la base de toda su obra. Warhol encargó la impresión de su primera obra con serigrafía: 200 one dollar bills (Doscientos billetes de un dólar, 1962), donde observamos repetidas reproducciones de billetes de un dólar a una escala mayor de la original, con un círculo azul cubriendo el sello del Departamento de Tesorería. Luego el



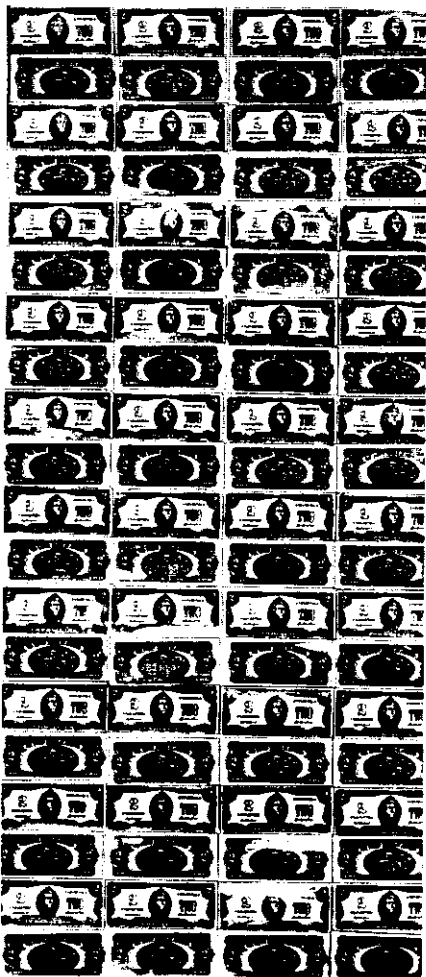
Estate, 1963



A Duddle (Borealis), 1990



Blue Liz as Cleopatra, 1963



80 Two Dollar Bills, Front and Rear, 1962

primer cuadro que hizo personalmente con fotoserigrafía fue *Baseball* donde la imagen de unos beisbolistas es repetida persistentemente sobre el lienzo, pero a diferencia de la anterior, se observan diferencias manuales en cada una de las impresiones.

Técnicamente, la fotoserigrafía significaba para Warhol la posibilidad de imprimir la misma imagen cientos de veces sobre varios lienzos, en distinto colores y escalas, para lo que mandaba ampliar y revelar en grandes pantallas serigráficas las imágenes elegidas. A Warhol le gustaba trabajar rápido y no le daba importancia a detalles como poner marcas en las esquinas para alinear después las mallas y obtener un registro perfecto. Uno de los procedimientos de Warhol para "imprimir" consistía en la colocación de la malla sobre el bastidor de tela y en vez de pasar de forma uniforme la tinta sobre la malla utilizaba rodillos o pinceles para cada color. Para lograr esto es necesaria una tinta de consistencia cremosa (polímero sintético) a la que le agregaba grandes cantidades de pigmento con lo que obtenía colores planos pero muy brillantes. Generalmente pintaba primero el fondo de un color uniforme con el mismo tipo de tinta y luego colocaba una sola imagen en positivo, aunque también exploró el negativo. Otra forma de trabajar era mediante la manipulación del positivo y el negativo formando áreas más grandes y más planas de impresión que se superponían una con la otra y que permitían un cierto margen de error. Esto lo podemos observar claramente en el efecto exagerado de la pintura en ojos y labios en los retratos de Marilyn Monroe. Luego, cuando seguía los métodos tradicionales de impresión serigráfica (varias tintas, cada una con su registro), bajo su supervisión, eran otros quienes hacían el trabajo. Esto lo vemos en los retratos por encargo que hizo de los personajes más importantes y glamorosos de la alta-sociedad, a quienes él mismo fotografaba con una cámara polaroid, ampliando después la foto a la que le agregaba rayones y manchas de un hermoso colorido.

Warhol eligió la serigrafía por ser un vehículo perfecto para llevar a cabo sus ideas: primero, buscaba un arte despersonalizado y desaparecer técnicamente como autor; segundo, buscaba un arte mecánico, en serie, reproducible como en una máquina, por que en eso quería convertirse; y tercero, buscaba un método comercial en el sentido de que rápidamente (mas no fácilmente) pudiera hacer mucho dinero. Por último la fotoserigrafía se acoplaba perfectamente a sus temas, a los motivos visuales que elegía. Ya que estas eran siempre reproducciones, imágenes representativas de la sociedad consumista norteamericana. Warhol no buscaba crear imágenes propias sino reinterpretar las que elegía de una sociedad de televisión, revistas y supermercados para convertirlas en símbolos artísticos y en obras de arte o viceversa, para convertir al arte en un objeto de consumo publicitado en los mass media.

4.3 REALIZACIÓN DE LA OBRA

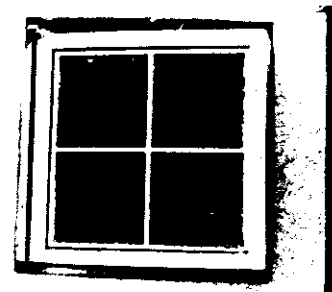
4.3.1 Pasos de la elaboración técnica fotográfica

Elección de imágenes por fotografiar.- El primer paso que llevamos a cabo en la realización de nuestra obra fue la elección del tema en las fotografías. Más adelante explicaremos con detalle las razones por las que elegimos la fotografía de objetos como nuestra idea principal. La siguiente

decisión fue elegir el tipo de fotografía (blanco y negro ó color), y su tamaño, puesto que serían libros elegimos fotos de tamaño 5 x 7 ya que es un formato más cómodo, pequeño, pero con buen alcance de definición. Al principio elaboramos fotos en blanco y negro básicamente porque desconocíamos la opción que brindaría los mejores resultados en el momento de transformarlas en serigrafía y era más práctico iniciar con el tipo de fotos más laborioso. Conforme avanzamos en el trabajo descubrimos que los mejores resultados en la serigrafía se obtenían cuando la fotografía tenía la mejor resolución, sin importar si estas eran a color o en blanco y negro. Por lo tanto fue más importante el tipo de lente que utilizamos para los acercamientos así como definir la cantidad de luz en el momento de la toma. Sobre lo primero obtuvimos mejores resultados con un lente *zoom* 70-210mm para las tomas de objetos pequeños (por ejemplo artes o el terrón de azúcar) y acercamientos y un lente de 50mm. para las tomas de paisaje y objetos más grandes (por ejemplo calles o muebles) Sobre lo segundo concluimos que al objeto debe iluminarlo cierta cantidad de luz que sin hacerle perder definición tampoco produzca sombras (ya que estas aumentan en la serigrafía).

Elección del color de fondo para las fotografías.- Otro aspecto importante en la toma fotográfica fue la experimentación con el color del fondo, puesto que la mayoría de la fotos tomadas fueron en blanco y negro el fondo solo podía ser blanco, negro o un equivalente al gris neutro. Una vez hechas nuestras impresiones descubrimos que el color blanco del fondo era el más propicio para la impresión de serigrafía porque así se lograba la mejor definición en el contorno de los objetos, la desventaja del fondo blanco se presentaba en las imágenes claras de las que queríamos usar el negativo por que en este se perdía un poco el principio de la imagen. El uso de fondos gris o negro era propicio solo para las imágenes que imprimiríamos en más de un color, encontrando más posibilidades con el fondo gris que con el negro. En general era muy importante lograr un fondo liso ya que debido a la cercanía de la toma, la textura de telas en el fondo por ejemplo, provocaba registro en la serigrafía, por eso concluimos que el mejor fondo era el de papel formando un pequeño ciclorama, para lograr un gris tenue nosotras utilizamos papel rosa, azul claro pero el mejor es el amarillo.

- Revelado fotográfico.- El siguiente paso fue el revelado de las fotos en blanco y negro (las fotos a color se enviaron a un laboratorio). En este momento nuestro objetivo era lograr el tipo de revelado que más favoreciera su transformación a serigrafía y en un primer grupo de fotos optamos por revelarlas con un alto contraste. Después de una primera impresión descubrimos que había sido un error puesto que conforme la fotografía se convierte en impresión serigráfica va perdiendo detalles y aumentando su contraste por lo que no es necesario iniciar el proceso desde antes porque pueden perderse detalles. Entonces concluimos que la fotografía óptima para la serigrafía era aquella lograda con muchos detalles, con un gran número de grises pero de preferencia grises oscuros que se traducen en mayor cantidad de tinta en el papel al contrario de los grises claros donde las variables de la impresión serigráfica disminuyen sus posibilidades de éxito. Para controlar el tipo de revelado debimos tomar en cuenta los siguientes aspectos durante la impresión fotográfica:



Negativo

1 Definición: Esta era lograda manteniendo enfocados la mayor cantidad de planos en una fotografía. Nosotras lo logramos usando el principio básico del tercio es decir, calculamos la distancia entre la cámara y el objeto a fotografiar, enfocamos en ese lugar para obtener una mayor profundidad de campo y así lograr una mayor cantidad de planos enfocados en la fotografía.

2 Detalle: Puesto que la cantidad de detalle fotográficamente captado que es otra vez reproducido para imprimir, puede variar en límites muy amplios, es necesario saber que la iluminación es uno de los factores más importantes antes del revelado, así como la elección de la película a utilizar, nosotras elegimos una película de ASA 100 y en nuestro revelado cuidamos minuciosamente la temperatura, y utilizamos revelador Microdol en una mezcla de 1:7, para obtener una mejor definición fotográfica.

3 Contraste y tono: Por contraste se entiende el rango de densidad entre los tonos más blancos y más negros de una impresión. Una impresión de buena calidad que tiene contraste normal en un tono normal tendrá idealmente el tono más oscuro como el negro más denso obtenible en el papel, mientras que el tono más claro será impreso casi como blanco. El rango los dos debe de estar graduado uniformemente. Las fotografías de tonos altos son aquellas donde los tonos de la imagen están principalmente del lado más claro de la escala de la impresión, generalmente con pocos negros definidos. El contraste fue una de los elementos con el cual más experimentamos, tratando de conseguir el mejor resultado para luego utilizar las fotografías en la serigrafía. Una vez estipuladas nuestras necesidades en cuanto a contraste y tonos, escogimos un papel de impresión multigrado y adecuamos a través de filtros en la ampliadora el contraste medio, consiguiendo una tonalidad muy amplia de grises.

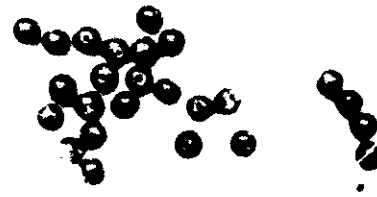
4.3.2 Pasos de la elaboración técnica serigráfica



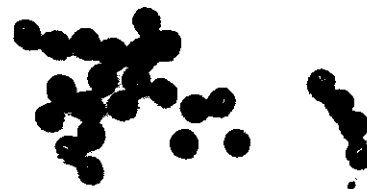
Positivo fotomecánico de una fotografía a color

Elaboración del positivo fotomecánico.- El primer paso para esta segunda fase del trabajo es la realización del positivo fotomecánico, este tiene semitonos parecidos al de las fotos en los periódicos, donde los “grises” son representados por puntos más grandes en las partes oscuras y puntos más pequeños en las claras. Para realizar fotográficamente un positivo fotomecánico es necesario contar con una cámara fotomecánica que fotografíe la imagen a través de una retícula de semitonos. Puesto que para la realización del acetato es necesario contar con un laboratorio especializado este trabajo no es realizado por nosotras sino por quien se dedica exclusivamente a eso. La ventaja de estos positivos fotomecánicos es que se cuenta también con el negativo que es del mismo tamaño y al unirse con el positivo forma un área negra. Aunque la saturación de la tinta en el negativo es menor a la del positivo, mediante correcciones y tiempos menores de exposición en la malla, pueden utilizarse también para obtener impresiones con más detalles. Si bien la realización de un acetato en fotomecánica es el de mayor calidad también es el más costoso por lo que también recurrimos a la impresión de acetatos por computadora.

Elaboración de positivos por computadora⁵.- La tecnología moderna facilita la elaboración de positivos al imprimir sobre diversas superficies (como el acetato o el papel albanene). Utilizando el programa Photoshop hemos podido elaborar positivos de una manera sencilla. El proceso se logra de la siguiente manera: las fotos se escanean a una resolución media, se importan al programa, dónde además se pueden hacer ajustes, tales como cambio de tamaño y contraste. Luego se aplica un filtro llamado "Halftone" (tono medio), que convierte la imagen en puntos y se puede manipular dependiendo de la definición deseada. Si se quiere mayor definición, los puntos serán más chicos y si se desea menos, los puntos serán de un mayor tamaño (simulando algunos de los resultados obtenidos con el positivo fotomecánico). Aplicado este filtro, se imprime la imagen en la superficie transparente. La ventaja de realizar los positivos por computadora es que podemos jugar con el tamaño de la imagen y con la trama, en cuyo caso tiene que ser valorada puesto que no es nuestra pretensión repetir de forma exacta en un medio gráfico la resolución que más rápidamente se alcanza con la fotografía. Otra ventaja es el poder realizar positivos de otro tipo de imágenes que no necesitan tanta resolución como algunos dibujos o para imágenes en libros que era difícil fotografiar.⁶



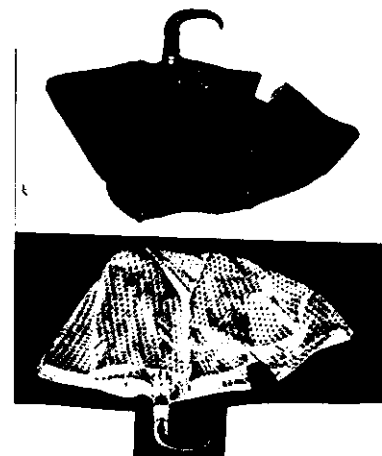
Fotografía en Blanco y negro



Positivo por computadora en albanene

Preparación de la pantalla de serigrafía.- Aunque siempre es mejor tensar uno mismo las mallas en el bastidor, nosotras las compramos ya hechas para experimentar con distintos tipos de trama y con distintos tamaños. Compramos mallas de 120t, 140t, y 160t,⁷ en bastidores de 20x30 cm, 30x40 cm, 40x50 cm. La malla que mejor se adaptó a nuestras necesidades (y al tamaño de las fotos) fue la de 30x40 cm de 140t. Es necesario impermeabilizar el bastidor de madera porque si es mojado con frecuencia se pandeará muy pronto, por eso cubrimos algunos de nuestros bastidores con tela adhesiva y barniz o con cinta canela y barniz pero la forma más práctica es cubriéndolo con sellador para madera, el problema de este es que no se pueden reutilizar la tela en otro bastidor, pero como la mayoría de nuestros bastidores son pequeños es poco probable que se reuse la malla.

Revelado del positivo en la pantalla.- Como ya dijimos los positivos están hechos a base de tramas de puntos que deben compaginar con la trama de la malla, es necesario que antes que nada se mire el bastidor con el positivo a contraluz y se mueva hasta que la combinación de ambas tramas produzca el menor número de cuadrículas, esto se conoce como efecto moaré y de ello depende que positivo e impresión sean idénticos. Una vez marcado el lugar donde deberemos poner el positivo procedemos a recubrir la malla con la emulsión fotoquímica. Una vez seca exponemos al bastidor con el positivo a la luz de una lámpara de halógeno de 1000 watts dispuesta a 20 centímetros. El tiempo de exposición depende del tipo de positivo y de diversas variables propias de cada lugar. En nuestro caso el tiempo para los positivos fotomecánicos por ejemplo fue de tres minutos y medio. Cuando hay exceso de luz la emulsión se seca demasiado y es imposible despejarla en todos lados, cuando hay poca la luz la emulsión se caerá por completo ante la presión del agua. Una vez expuesto se procede a enjuagarse con un atomizador de agua. Cabe mencionar que todo el tiempo en que trabajemos con la emulsión debemos hacerlo en un cuarto semiobscuro.



Positivo y negativo

⁵ También pueden hacerse positivos con fotocopias en acetato, pero pierden demasiados detalles, ó positivos manuales pitando con tinta china especial o marcadores para plásticos, pero no recurrimos a estas opciones. Es necesario que cualquiera que sea la forma en que el positivo se realice debe ser sobre una superficie transparente, ya sea acetato o papel albanene.

⁶ El tamaño del punto debe ser más grande que el espacio entre la trama que tenga nuestra pantalla, es por eso que en dibujos lineales, el grosor de la línea no puede ser muy delgado.

⁷ Número de tramas o hilos por centímetro cuadrado, a mayor número de tramas menor el tamaño del orificio y mayor posibilidad de detalle.

Elección de la superficie para imprimir.- La serigrafía puede imprimirse sobre cualquier superficie: madera, plástico, vidrio, tela; y esta superficie puede ser redonda como la de un vaso o rugosa como un papel texturizado, por supuesto en cada caso es necesario un proceso de impresión distinto. Debido a que en la fotoserigrafía se crean espacios muy pequeños por donde pasara la tinta, lo mejor es usar una superficie lisa por lo que elegimos papeles sin textura. El grosor era importante porque el papel delgado (como el de una novela) se arrugó al recibir las tintas que eran más bien aguadas. También debimos considerar la constante manipulación que tendrían las serigrafías, puesto que eran para libros que abriría y cerraría el espectador, por lo que el papel tipo cartón sin ninguna textura fue el mejor. Nosotras desde un principio deseábamos que el color de nuestras imágenes fuera negro solamente, es por eso que decidimos experimentar con todos los colores posibles del papel, conforme avanzamos en el trabajo nos dimos cuenta que el color de unos papeles funcionaba y el de otros no, sobre todo los oscuros porque la saturación de nuestra tinta, si bien era negra, no podía ser mucha.

Elección de la tinta para imprimir.- Usamos dos tipos de tinta: tinta de selección de color para papel y tinta para cartel o tipo Kartel. Empezamos nuestras impresiones con la tinta Kartel, puesto que esta tinta es de secado rápido es necesario usarla lo más diluida posible sin que pierda cuerpo, al principio fue común que se secase y tapara nuestra malla pero la práctica nos dio rapidez en la impresión y logramos hacer tirajes de 10 sin ningún problema, aunque la mayoría de las impresiones con Kartel eran con positivos hechos en computadora, sobre la trama de la malla en la de 160t definitivamente fue imposible usar esta tinta, en la de 140t solo presentó algunos problemas pero el tipo ideal para trabajar con ella era la malla de 120t.

La siguiente tinta que utilizamos fue la tinta para selección de color mate para papel. Esta tinta es transparente y cremosa y está hecha para impresiones en base a selección de color por lo que solo existen el azul, el magenta, el amarillo y el negro. Aunque por el momento no lo utilizamos, nosotras deseábamos saber que sucedía con la tinta Kartel ya que esta existe en todos los colores pero sobre todo estos son sólidos (la tinta Kartel siempre es mate). Por supuesto que con práctica y un entendimiento del proceso de selección de color podrían realizarse todos los colores con su tinta pero estos siempre serían transparentes, lo que no era practico para nosotras porque usábamos papeles de color. La forma de darle saturación a los colores en la selección de color es ir repitiendo la misma impresión pero debes contar con una superficie donde esto sea posible, debido a que nuestro papel era de dimensiones mas bien pequeñas recibía tinta en la mayor parte de su superficie por lo que podía llegar a pandearse con demasiadas impresiones. La combinación de colores se supone que debe hacerse de la misma forma: se imprime un azul y un amarillo de forma independiente y nos da un verde, pero nosotras no hicimos nada de esto. Lo que nosotras hicimos fue combinar la tinta desde antes de la impresión y para darle saturación le agregamos pigmento. El caso del color negro para selección de color es distinto ya que su saturación es igual a la que se obtiene con la Kartel negra diluida, por lo que no tuvimos ningún problema. La tinta de selección de color se usa más bien espesa y cuando lleva pigmento seca más rápido, es por eso que en una

malla de 160t tampoco podía usarse esta variable, pero no presentó ningún problema en las de 140t y 120t para hacer tirajes hasta de 15.

Proceso de impresión.- Una impresión exitosa es aquella donde, sin interrupciones por tapado de la malla, se puedan imprimir todas las hojas que se tenga pensado. Para lograr esto es necesario aprender a imprimir con rapidez y eficacia, teniendo todo lo necesario a mano, preparando bien la tinta y el papel antes de colocarla en la malla, y sobre todo experimentando con distintos tipos de presión con el rasero y colocando bien los registros. Para nosotras lo más fácil fue pegar todas nuestras hojas en fibracel para protegerlas y aumentar nuestra rapidez al imprimir, debido a esto debimos colocar los bastidores más altos y esto nos obligaba a hacer siempre una impresión de prueba para determinar el registro aunque nuestros registros hayan sido más bien sencillos.

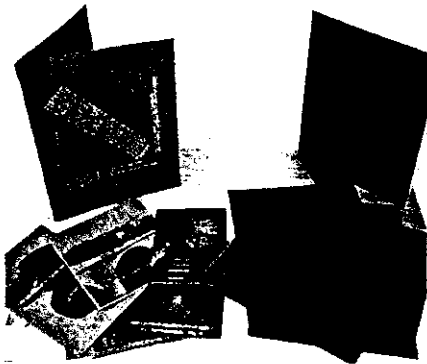
Dado el carácter conjunto de la obra, en primera instancia fue preciso definir un orden en la manera del trabajo práctico. Diseñamos cada quien sus libros en boceto y algunos en conjunto, teniendo como idea el complementar las distintas habilidades de cada una. Al crear cada quien sus propios libros no nos limitamos la una a la otra. Así que ya hechos los diseños empezamos con las fotos, que tomamos entre las dos. Marlene aprendió de esta manera el manejo de la cámara, exposición, revelado e impresión. Ya con una buena cantidad de fotos (puesto que esta actividad fue siempre continua durante la realización de los libros) lo siguiente fue la impresión en serigrafía. Fue así que Katia aprendió acerca de esta técnica. Al final resultó para ambas muy instructivo este proceso en cuanto a técnica se refiere y en cuestión al concepto logramos una retroalimentación comprendiendo las interpretaciones que cada una encontró en *Rayuela*

4.3.3 Descripción de los libros de Katia

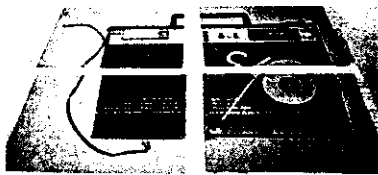
Para mí la realización de estos libros ha significado un experimento muy didáctico, primero por la experiencia del trabajo formal en conjunto, el desarrollo de un proyecto más en forma, documentado y razonado así como la aplicación de una nueva técnica para mí, la serigrafía además de la experiencia de compartir conocimientos (fotografía). Desde que entré en contacto con la fotografía he experimentado con diferentes técnicas y conceptos y a lo largo de los años la fotografía ha llegado a significar para mí un medio de documentación muy valioso, dejando aparte un poco el concepto muy gastado de la fotografía artística per se. En este proyecto pude constatar una vez más este acercamiento, ya que los objetos y paisajes que utilicé son una documentación de los que aparecen en la novela o que me imagino que podrían aparecer, por esto la simpleza de la imagen, es el objeto y ya. La serigrafía extendió las posibilidades de esta documentación por la capacidad de reproducción, la opción de diferentes tamaños, colores y formatos.

Dado a mí acercamiento a *Rayuela* y tomando en cuenta que me enfrentaba a una nueva técnica, decidí que el diseño de mis libros debía ser sencillo visualmente, y en concordancia con mi idea. Una de las características que

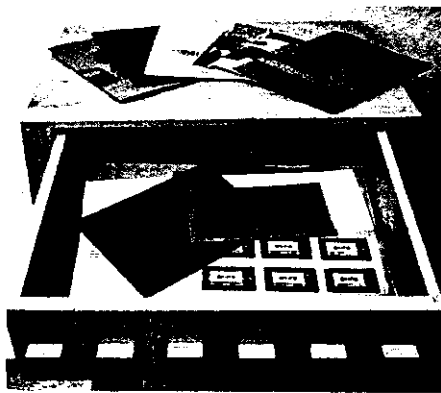
más me interesó de la *Rayuela* es su estructura por lo tanto mis libros fueron concebidos de la siguiente manera: el diseño al igual que la novela debía poder recorrerse siguiendo múltiples direcciones, dejando al lector, en este caso lector-espectador la elección de su propia ruta logrando la intervención directa del mismo. Aquí entra la influencia de Mallarmé que al igual que Cortázar busca hacer más vivaz la lectura de una obra. En *Rayuela* Cortázar analiza profundamente la relación entre el escritor y el lector, cómo debe ser esta relación y las posibilidades de dar más poder al lector haciéndolo partícipe en la creación de la literatura. Mi intención ha sido traducir esta relación a artista-espectador, que en este caso es un *espectador-lector* ya que la obra contiene texto. Siguiendo esta idea surgieron varios formatos posibles:



Le Livre de Mallarmé



Fragmentación a la Morelli



Participación del lector-espectador

1 *Le Livre* de Mallarmé.- Basado en la idea de un libro que consta de una hoja doblada a la mitad dentro de la cual son colocadas hojas sueltas, simples, móviles e intercambiables, de tal manera que en cualquier orden posean un sentido completo. De esta manera el espectadorlector no es limitado en su forma de interpretar la obra y es invitado a moverse dentro de ella libremente. El texto está a su vez colocado en las páginas obedeciendo un orden aleatorio en cuanto a su posición en la hoja, esto refuerza la idea de independencia que ambiciono en esta obra y así mismo crea un paralelismo con el formato de lectura libre que ofrece Cortázar en *Rayuela*.

2 *Fragmentación* a la Morelli.- En el capítulo 109, Morelli habla de la manera en la cual percibimos la vida de los demás. Para él, reconocemos la vida de los demás en fragmentos, no en una secuencia. Estos fragmentos los escogemos de una manera eleática es decir en unidades inmutables, infinitas en tiempo y espacio. "... la apariencia del movimiento y la existencia en el mundo de objetos distintos son mera ilusión: sólo parecen existir"⁸. De esta manera concluye que estos fragmentos son fotografía y no cine. Por lo tanto decidí que este formato debía ser una imagen completa recortada en fragmentos y que el texto a su vez fueran fragmentos que a mí me parecieran simbólicos sobre el tema del libro a realizar.

3 *Participación del lector-espectador*.- Para reforzar la idea del lectormacho, un lector que participa activamente en la lectura del libro, la utilización de formatos en los cuales el espectador tenga posibilidad de manipular las partes constituyentes de la obra, por esto que los libros no estén encuadernados.

El texto utilizado en todos los casos, como anteriormente mencioné surge de la propia novela, mi intervención consiste en la elección y disposición del mismo en concordancia con las imágenes seleccionadas. El texto debe insinuar, por debajo de su desarrollo aparente otros valores, es decir que en mis libros deja de ser el texto de *Rayuela* para convertirse en fragmento, adjetivo o simplemente texto de la novela sin que éste necesariamente contenga algún sentido.

El texto aparece de la siguiente manera:

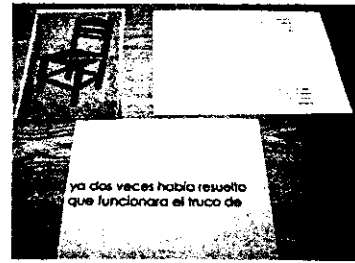
- A) Sobre la imagen, la idea en este caso es que el texto en conjunción con la imagen se unifiquen en una solo forma.
- B) Junto a la imagen, de esta manera se complementan tanto el texto como la imagen, se refuerzan y adquieren un nuevo valor diferente al que podrían

⁸ Breve Historia de filosofía griega, <http://www.filosofia.net/materiales/rec/griega.htm>, 13 de enero de 2000.

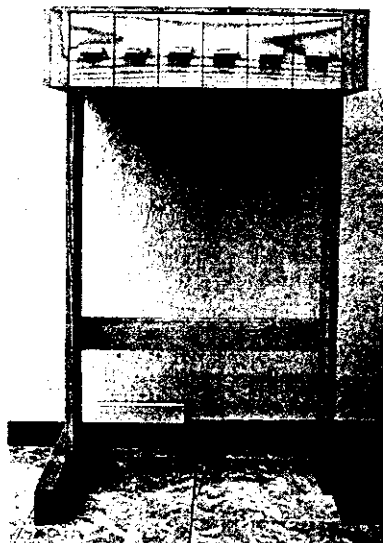
tener estando aisladas.

C) Detrás de la imagen, es decir al otro lado del papel, esto para conseguir una mayor proximidad a lo que es un libro real que consta de dos vistas.

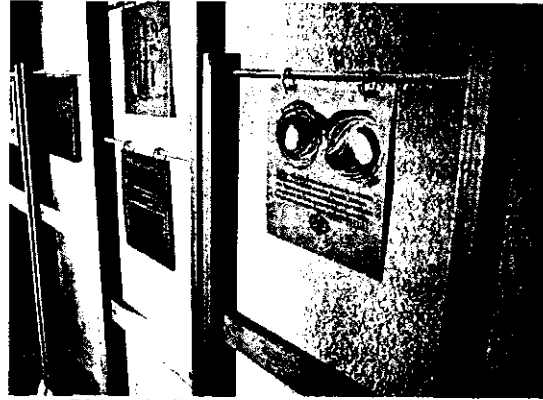
Algunos libros contienen una sola de estas características y otros dos o hasta las tres. En algunos casos las frases son aisladas, representando una situación o personaje. En otras ocasiones se trata de una sola frase fragmentada cuyo orden al unir las imágenes sueltas se relacionan. Y finalmente, en ciertos casos, es una misma frase o palabra repetida varias veces. Decidí el tema de los libros basándome en la impresión que distintas partes de la novela me provocaron, así como personajes que me causaron alguna sensación en especial, ya sea identificación, rechazo o admiración. Ya que Rayuela es una novela tan dinámica en cuanto a formato y tema, hacer de mi interpretación algo personal me pareció lo más adecuado para la realización de mi obra. Las imágenes fueron elegidas de igual manera, siendo empleadas aquellas que me representaban algún personaje o situación, así por ejemplo en el libro de la Maga aparece una calle de París, por dónde ella solía encontrarse con Horacio, una silla que me trae a la memoria la el día de la muerte de Rocamadour, junto al conejo de felpa que le regala Horacio a Rocamadour. En el caso del Club de la serpiente es obvia la relación entre la imagen y el tema, como el tocadiscos con el Jazz. El libro de Talita y Traveler contiene imágenes como un avión (Traveler = Viajero) que representa la paradoja del nombre de este y que nunca había viajado y la grabadora que representa a Talita y su necesidad de reconocimiento propio. El libro sobre el Hospital contiene sólo imágenes, el texto que aparece es el predeterminado por la imagen misma, en este caso las imágenes interactúan por medio de líneas que las conectan y que al mismo tiempo representan los hilos que Horacio coloca en el cuarto del hospital al final de la segunda parte de la novela.



Relaciones imagen-texto utilizadas



4.3.4 Descripción de los libros de Marlene



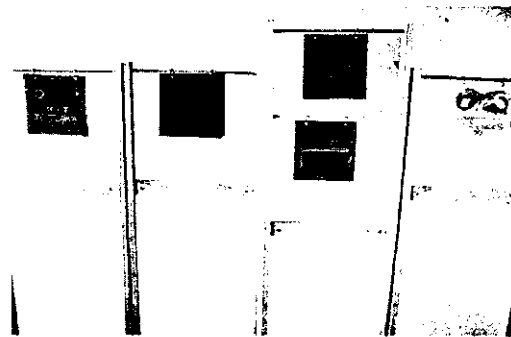
Objeto Talita, simbología infinito (detalle)

Yo he buscado, principalmente, reproducir en mis libros la organización multitemática de Rayuela, para lograr varias opciones de lectura y por eso he elegido algunos de sus temas y subtemas para combinarlos formando infinitas relaciones. Primero he considerado una característica especial para cada uno de los cuatro personajes principales: para Horacio, el viaje visto como una catástrofe, puesto que en realidad no desea trasladarse o cambiar de sitio sino que desea un exilio de sí mismo; para Traveler, el deseo del viaje material nunca realizado como una fuerza que le produce dolor y tristeza; para La Maga, la falta de prejuicios en su pensamiento demostrado en su libre elección de fenómenos naturales y religiosos; para Talita, una vida doméstica dentro de la que ella ha sabido encontrar su libertad sin tantos cuestionamientos. Estas características las he interpretado de acuerdo a la búsqueda de un centro y la relación del personaje con su espacio. A su vez, todo lo he subdividido en cuatro enfoques correspondientes a los cuatro elementos (aire, agua, aire y fuego), con una imagen preponderante en los cuatro casos: para el aire he elegido un bosque azotado por el viento, para el agua la imagen del mar abierto, para el fuego un volcán y el incendio en un bosque y para la tierra la imagen del planeta, partiendo de ahí para hacer referencias simbólicas a la psicología de los personajes. Así en un caso del elemento agua para Horacio he colocado un barco en zozobra, para Traveler un diagrama de distintos tipos de barcos, para La Maga una madre pez con sus crías y para Talita una pecera. En el elemento aire tenemos para Horacio un ave atascada por petróleo, para Traveler un diagrama de cómo funciona el timón de un avión, para la Maga una hoja que ha caído de un árbol y para Talita unos pájaros de porcelana.

Luego hay otro grupo de imágenes que corresponden a los objetos de los personajes (en su mayoría domésticos) colocados indistintamente sin describir una característica individual o determinado elemento, que corresponden a la presencia general de objetos a lo largo de la novela. Por ejemplo, la silla puede relacionarse con los cuatro personajes como puede no relacionarse con ninguno y su imagen la he colocado a lo largo de todos los libros sin distinguir al colocarla entre imágenes de fuego o de tierra. Los personajes comparten elementos en el siguiente orden: Traveler-Horacio y La Maga-Talita para representar su parte desdoblada y su género y en los pares Horacio-La Maga y Traveler-Talita representan al amor y su relación de pareja, por último aunque la pareja Traveler-La Maga sucede menos que la de

Talita-Horacio estas representan sus transformaciones logradas mientras buscan que se cumplan sus deseos. Si bien la relación de los personajes siempre es en trío o en triángulos he querido crear una metaestructura que incluya a los cuatro personajes principales aunque ellos nunca convivan como tal (como cuarteto) en la novela. Por ejemplo en el elemento aire el pavo simboliza la condición de Traveler frente a la de patos emigrando y para Talita simboliza su dependencia doméstica y matrimonial frente a sus instrumentos de farmacéutica. Hay imágenes que se repiten en más de un personajes pero adquieren significados distintos y otras veces se combinan los elementos, por ejemplo para aire y fuego hago alusiones al bosque, al centro de los árboles y a los pájaros.

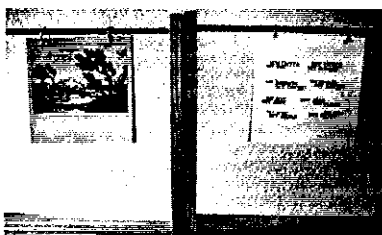
El texto que he colocado en las imágenes corresponde a tres situaciones, la primera corresponde a una transformación de una frase de la Maga en el Cuaderno de Bitácora que dice "sentirse flor, sentirse aire", y la he transformado para todos los elementos desde lo que quiero partir como el "ser" o "quisiera ser" de cada personaje: ser tierra, ser flor, ser ave, ser viento, ser pez, ser mar, ser fósforo, ser incendio... Otras frases refuerzan mi idea como "la boca llena de flores o de peces" en el capítulo 7, "peces como lentos pájaros fríos" en el capítulo 8. La segunda situación corresponde a algunas frases extraídas directamente de la novela como "y suspendidos en el aire cientos de peces rosa y negro" también del capítulo 8 o llamarle al vino "jugo vegetal" en el capítulo 41. La tercera situación corresponde a definiciones que he extraído del Diccionario Enciclopédico Quillet (que le gusta consultar a Talita) de las mismas cosas a las que hago alusión en mi consecución de frases como "ser tiempo, ser infinito" y la definición matemática o cualquier otra de los mismos. En cuanto a las impresiones, he acompañado a las hechas en serigrafía que corresponden sobre todo a las fotos en conjunto, de algunas otras impresiones por computadora que corresponden a las imágenes extraídas de libros de texto, enciclopedias y diccionarios, de las cuales he impreso con colores la base de cada uno de los elementos. He considerado a cada página-imagen como a un capítulo independiente (más relacionado con la segunda parte de capítulos complementarios), estos son nuevos capítulos que no corresponden de forma exacta a algún capítulo de la novela sino corresponden a ciertas ideas o sensaciones, independientes dentro del todo. En cuanto a la estructura he pensado que mi libro debía contar con su propia estructura de montaje, esto es, que no necesitara ni de una mesa o de una columna para ser visto, y que pudiera observarse de alguna forma cómodamente cuando estuviera el público de pie. Por eso he diseñado 4 percheros, que unidos forman una rayuela con cinco casillas, en las que he repetido en distintos ordenes las combinaciones de páginas, para que no sea necesario "leerlo todo", osea no es preciso ver todas las imágenes que cuelgan del perchero sino que al ver cierto número puede cada quien evocar lo que más desee, ya que tampoco me interesa que la estructura de los temas y subtemas sea interpretada literalmente. Hay algunas diferencias en las imágenes de cada perchero: en la primera casilla predominan imágenes de Horacio, en la segunda de Traveler, en la tercera de Talita, en la cuarta de la Maga y en la quinta otra vez de Horacio, pero todas tienen de todos. Por último al colgar las imágenes con argollas, se crea una extensión infinita puesto que carecen de portadas. Cada libro colgado no tiene ni un principio ni un final y puede combinarse o leerse el número de páginas que el lector desee y la lectura se



Serie objetos-definiciones diccionario (casilla 1 con objeto general, casillas 2 y 5 con objetos de Talita, casilla 3 y 4 con objeto de Morelli y autoalusión a mi libro)



Simbología lugares, combinación Horacio- Traveler



Elemento aire-Traveler con texto
general de los elementos

forma por las múltiples combinaciones de las páginas puestas y que deberán relacionarse con la de la casilla de al lado. Con esta estructura intento reproducir lo que explicamos en un inciso del capítulo III: la novela tiene cierto movimiento y a unas partes se les intercalan partes de otros lados.

Lo más importante de haber dispuesto los cinco libros uno junto al otro es que visualmente representan la unidad del mándala, cuando una casilla adquiere significado debido a lo que sucede en la otra. Una vez que un espectador decida terminar uno de los libros con determinada página deberá pensar si esta es correcta con la página del conjunto que esté a su lado, deberá decidir si toma decisiones independientes o si las considera la parte de un todo, además deberá considerar al nuevo espectador que llega y comienza a hacer su propia versión del libro, lo que podría convertir mi obra en un acto colectivo que trascienda la lectura individual, cada cambio hecho repercutirá en lo que observen hasta aquellos espectadores que decidan participar solo observando.

4.3.5 Imágenes de la obra

Imágenes Katia.-



portada libro la Maga

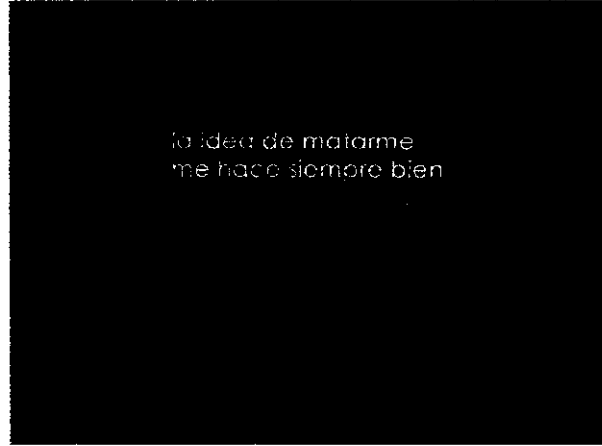


imagen libro la Maga



portada libro club de la serpiente

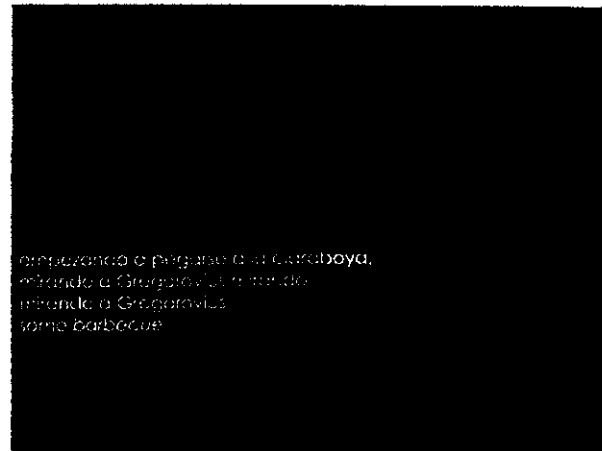


imagen libro club



portada libro Talita-Traveler

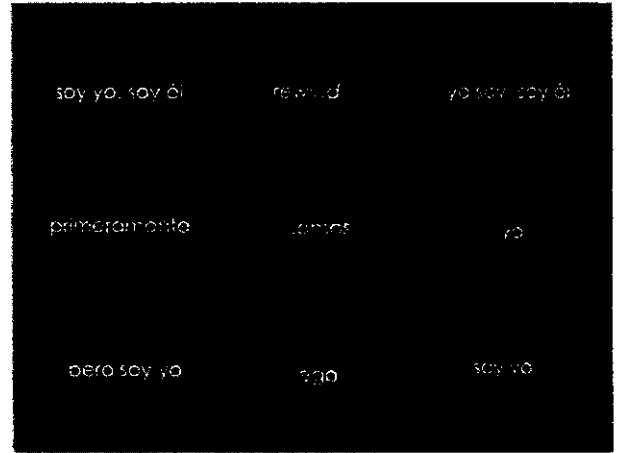


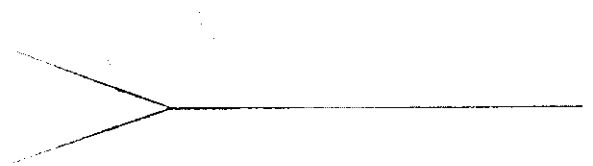
imagen libro Talita-Traveler

103

"También quisiera haberlo comprendido por qué de noche él revisa el silencio para escucharse dormido", es cuando los ruidos de su cuerpo, boca arriba, colmada, decaen pesadamente y apenas si alguna vez, desde algún sueño oscuro, agarra una mano o sopla al ahogado el labio inferior y proyectando el alce contra la nariz. Harvato se materializa cuando, la cabeza en punto levantada o apoyada en el pulso, al respirarla colgando. A las tres de la mañana la voz Desplumada cae, la respiración de Pola lisa y venia, entonces había como un leve corrimiento, en modo subterráneo instantáneo, un agitarse interior como de segunda vida. Oliveira se enderezaba lentamente y sacudida la oreja a la piel desnuda, se apoyaba contra el cuerpo temblando y afloja, enciclopedia. Fuertes, descreídas y cédulas, lindos y marmeladas, andar de amargos y labios, un mundo negro y apagado desfilándose sobre todo, apaciguándose y quieto, y desapareciendo: era vez (Pola respiraba, se movía un punto) la primera vez que ella, en un silencio nocturno, plantado solitario y lejano, temblaba y se movía como un mundo o un mundo, y de pronto un ruidito, una carrera silenciosa y ligera, un ruidito y un gorgoteo de conexión o de fibra, el viento de PEGAR el libro por "libro", un gorgoteo y pasadas, con un

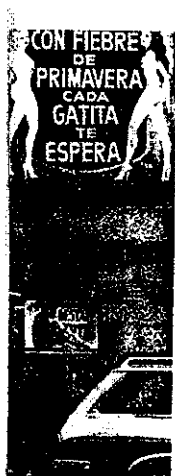
portada libro Pola

con una mano lejarísima
y libre le acariciaba el
vientre, iba y venía por
los muslos



jugaba con el velo,
enredaba los dedos
y tiraba un poco,
suavemente

imagen libro Pola



portada Circo-Buenos Aires



imagen libro Circo-Buenos Aires

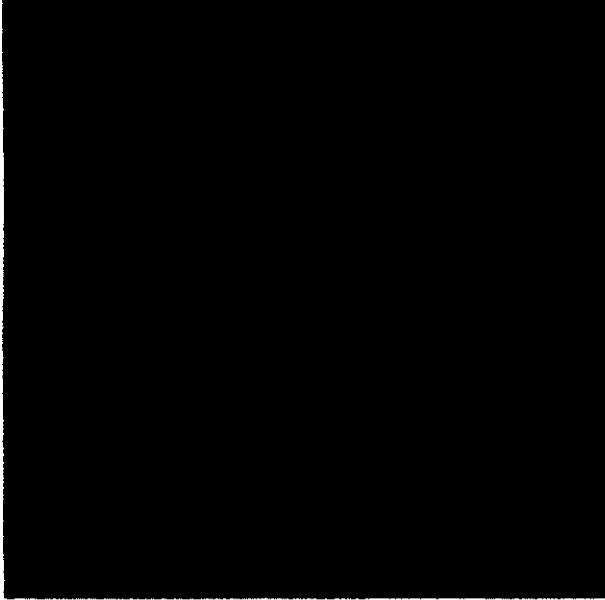


portada hospital-Buenos Aires

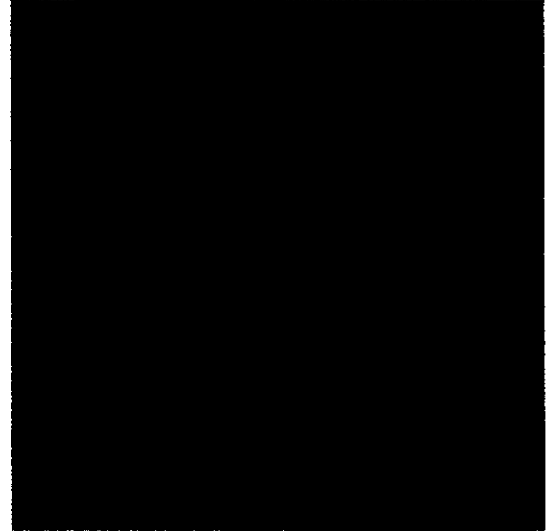


imagen libro hospital-Buenos Aires

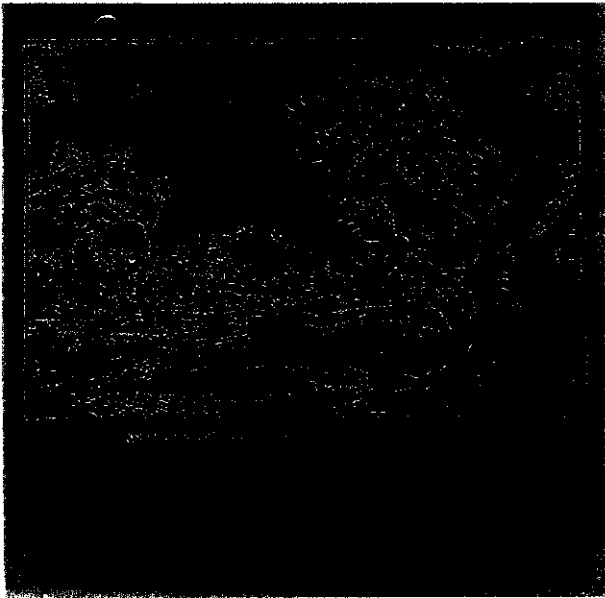
Imágenes Marlene.-



piedra (objetoTraveler) definición girar



tocadiscos (objeto general) definición girar



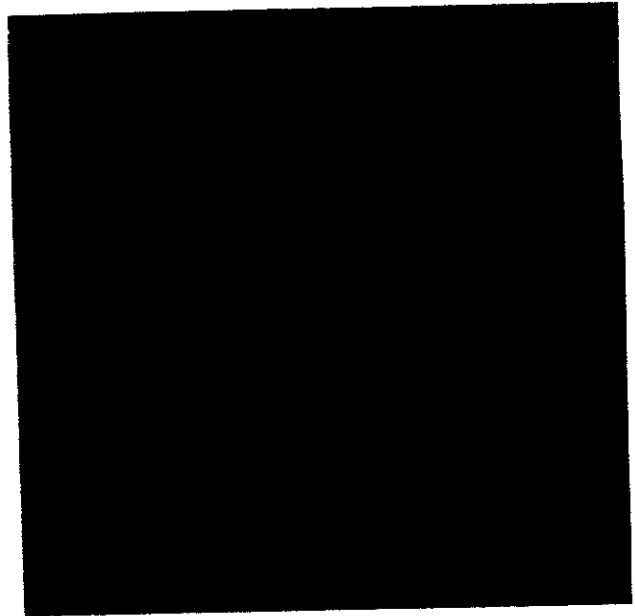
bosque (lugar, elemento aire) y avión (elemento traveler)



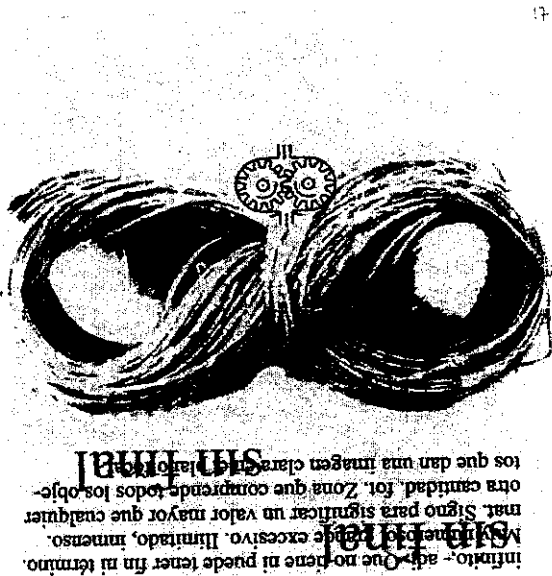
centro del árbol (elemento tierra y búsqueda del centro)



madresporas (elemento natural Maga, imagen de libro)

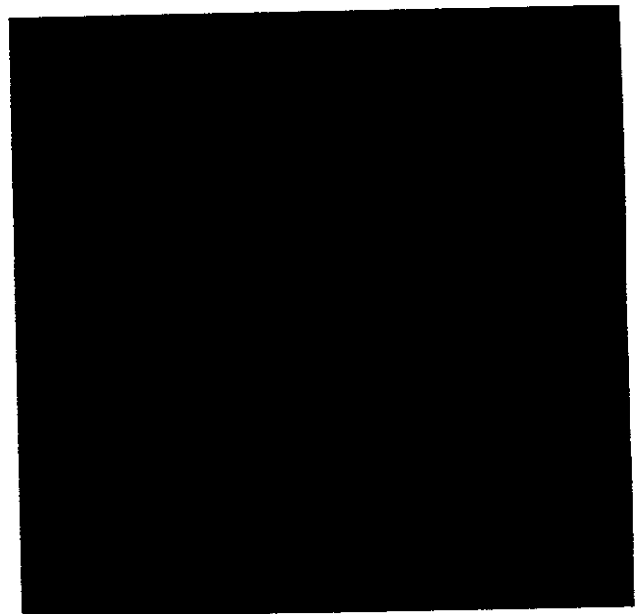


mandale peces (objeto Maga, elemento agua)

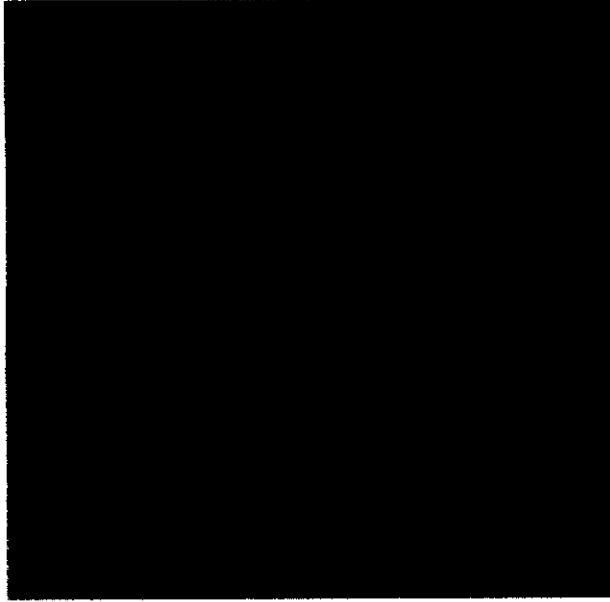


infinito. adp. Que no tiene ni puede tener fin ni término.
Sigue para significar un valor mayor que cualquier
otra cantidad. for. Zona que comprende todos los obje-
tos que dan una imagen clara en la foto.

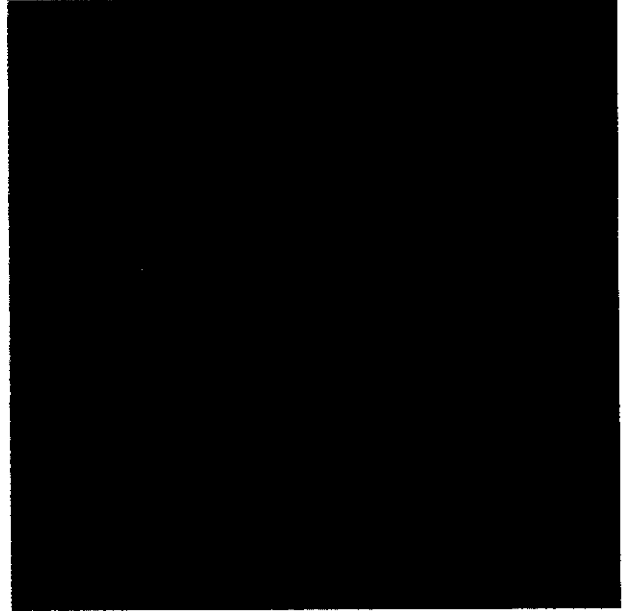
cuerda (objeto Talita) y definición infinito



tejido (objeto Talita) definición encrucijada



estructura de mi libro (autoalusión, elemento Morelli)



periódico (elemento Morelli)

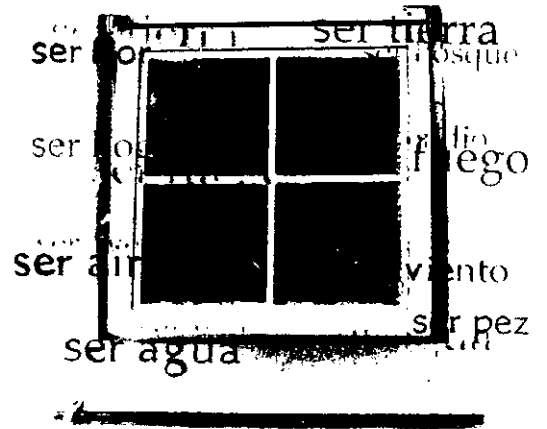


escalera(elemento lugar) y puntos cardinales

SER SUR

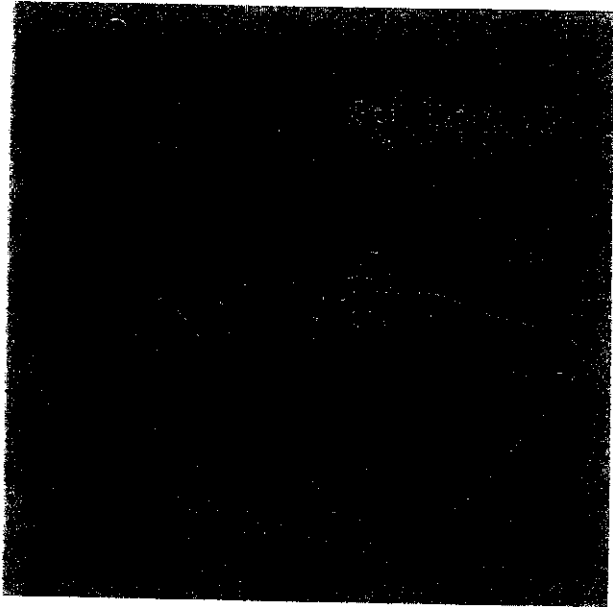
SER MAR
SER TIERRA

SER NORTE

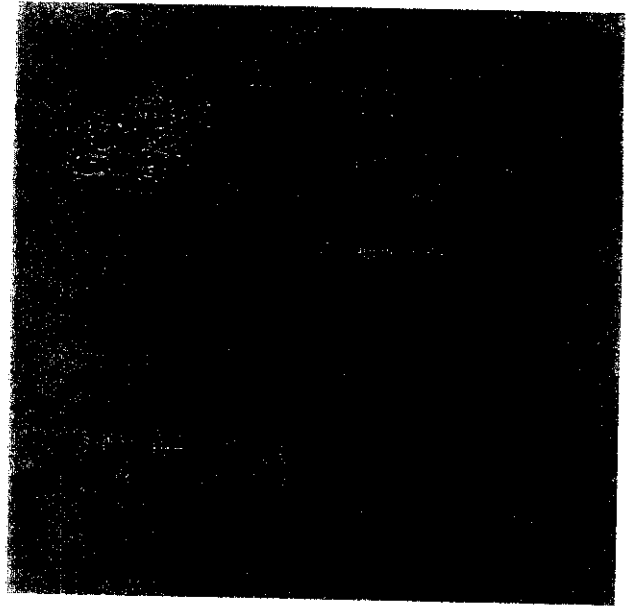


ventana con texto cuatro elementos (objeto general)

ser tierra
ser fuego
ser viento
ser agua
ser pez



paraguas (objeto Horacio Maga elemento aire y agua)



pez (objeto Horacio elemento agua)

CONCLUSIONES

Como explicamos en la Introducción, toda la documentación de esta tesis ha sido necesaria para crear las condiciones óptimas para elaborar nuestra obra. Las reflexiones que a continuación exponemos forman parte de los nexos que descubrimos entre un capítulo y otro y originan al **libro de artista** que decidimos hacer.

*Puntos en común entre **Rayuela** y un libro de artista*

Primero tomamos en cuenta los puntos en común que tienen el **libro de artista** y **Rayuela** en su estructura, considerando a **Rayuela** como un equivalente en la literatura a los libros de artista por las siguientes razones:

a) Ambos necesitan un lector-activo. La ampliamente discutida relación lector-texto en la novela podemos considerarla también relación objeto-sujeto. En ambas obras para lograr la lectura correcta es necesario, por medio de la manipulación, una familiaridad del sujeto con el objeto, esta manipulación puede ser tanto manual como mental ya que deben sucederse varias lecturas simultáneas para que el espectador sea capaz de aprehender el todo. Ambas obras existen gracias a la intervención del espectador en la gestación de la obra, por medio de una lectura crítica y/o lúdica.

b) Ambas obras aportan nuevas formas de lectura (no lineal sino aleatoria), sus elementos pueden ser vistos tanto como la parte de un todo como extractos con una existencia individual. Ambos favorecen la "multi-lectura", sabemos que Cortázar escribió **Rayuela** en un orden distinto a la numeración final que tuvo cada capítulo, él llegó a declarar

que muchos de sus *capítulos complementarios* pertenecen a sus primeras notas cuando llegó a París, también sabemos que omitió intencionalmente detalles en la historia para dejar siempre opciones abiertas con lo cual logra un texto que puede ser interpretado de muchas formas siendo varias cosas a la vez.

c) Ambos reúnen elementos de diversas fuentes externas, no temen al demostrar sus influencias. Esta novela y el **libro de artista** son obras basadas en "otra cosa". Ambos privilegian al *ready-made*, a la obra hecha de sobras y deshechos de otros lados y otras épocas colocados en un nuevo espacio para ampliar su significado. En el caso de **Rayuela** las "sobras y deshechos" son todos los libros y discos que atemporalmente se mezclan en cualquier conversación. En el caso de nuestros libros el carácter de *ready-made* lo constituyen tanto imágenes de objetos fuera de uso (tornamesa) como objetos demasiado cotidianos para ser tomados en cuenta (cubiertos). Por otro lado están los fragmentos insertados de otras lecturas, práctica presente en los libros de Marlene. En el caso de los libros de Katia se reproducen frases de la novela, vistas como un objeto más extraído del texto.

d) El último punto en común entre el **libro de artista** y **Rayuela** es que ninguno de los dos puede ser "leído en voz alta", ambos necesitan ser "vistos". En **Rayuela** existen algunos capítulos cuya importancia radica en que al verlos nuestra lectura se confunde, acostumbrada a pensar solo con un lenguaje perfectamente ordenado y es la vista la que nos ayuda a captar su mensaje. Aunque los capítulos escritos así son pocos, nuestra vista también es importante cuando pasamos las páginas siguiendo una numeración confusa que puede agobiar al lector en su primer enfrentamiento con la novela (no es fácil notar que lo que parece una lectura desordenada en realidad solo consiste en los capítulos sin orden de una tercera parte intercalados en dos primeras que no se alteran). Gracias a esto equiparamos a **Rayuela** con un **libro de artista** para quien el sentido de la vista y el tacto es su eje de existencia y no imaginamos que ninguno de los dos pueda ser leído, o digamos descrito, sin un contacto visual o táctil con su forma.

Lectura personal de Rayuela

La narración de **Rayuela** consta de tres elementos: primero la descripción de un sitio (en base a los objetos que lo for-

man), luego están las acciones y por último su contraste con los diálogos llenos de citas y comentarios culturales que nunca dejan de hacerse. Como ya dijimos, son pocas las acciones y son pocos los lugares importantes (en París son predominantemente lugares cerrados y en Buenos Aires lugares abiertos, mientras en París se habla predominantemente de elementos muertos, en Buenos Aires nos topamos con elementos vivos), la atmósfera característica de **Rayuela** surge mas bien por las ideas presentes en larguísimas conversaciones y por la relación de los personajes con los objetos del lugar, lo que indica su estado de ánimo y genera diversas tensiones poéticas.

Para traducir en imágenes la novela, básicamente, hemos elegido fotografiar equivalentes a los objetos que forman parte de esta dinámica, cuando un momento importante es representado con una escena-imagen del personaje y cierto objeto, por ejemplo: la obsesión de búsqueda en Oliveira la "vemos" cuando busca desesperadamente un terrón de azúcar entre las mesas de un restaurante; el asombro-zen de la Maga ante las cosas simples y por ende trascendentes lo vemos cuando toma la hoja que ha caído de un árbol y juega con ella; el peso de la vida sedentaria que lleva Traveler podemos identificarlo por el ladrillo o la piedra negra que siente que le crece en el estómago; y la lucha de Talita por defenderse de las alucinaciones de su esposo y la paranoia de Oliveira deja su testimonio en un audio-grabador. Otros ejemplos son la descripción con objetos que hace la Maga de su hijo Rocamadour, especialmente cuando lo ve como a un conejito de terciopelo, luego el pato que no se atreve a degollar Talita y la navaja de Traveler que él usa sin problema.

Cada objeto elegido aparece dentro de la novela en cualquier instante pero ahora se encuentran en un nuevo orden y en una nueva unión, esa es nuestra lectura de *Rayuela*. Los objetos que ambas elegimos no los elegimos pensando que eran realmente importantes dentro del texto sino que descubríamos en ellos poderosas cargas evocativas, no buscábamos los objetos que repitieran con imágenes la novela sino buscábamos descubrir aquellos que podían ser revalorados a partir de una nueva mezcla.

Otro tipo de imágenes que valoramos como a los objetos son aquellos lugares cuya descripción contiene innumerables metáforas, por ejemplo: los personajes de un circo que aluden a las situaciones mágicas que suceden cuando se vive en uno, las camas del manicomnio donde Talita podrá usar por

fin sus conocimientos de farmacéutica, el obelisco representativo de Buenos Aires cuyo centro y contorno equivalen al de los mándalas considerados, la foto antigua de alguna calle o algún puente de París que no es necesario identificar con precisión. Otros casos son los objetos que evocan lugares: las puertas, ventanas o muebles que incluimos buscan evocar cada departamento que habitan los personajes, y contrastar su vocación doméstica con la viajera aun cuando solo viajan por las calles de cierta ciudad.

Por último, para entender los subtemas y las sublecturas de *Rayuela*, fue de gran importancia la cantidad de información que Cortázar menciona a través de sus personajes, de forma indirecta, son estos comentarios los que nos hacen ver a la novela como a un collage de muchas cosas. Esta información la da un contexto extra a los objetos elegidos. Por ejemplo, no es fortuito que en el momento de la muerte de Rocamadour el *Club* discuta sobre el *Bardo*, libro budista que describe etapas de la mente al morir. Tampoco es fortuito que haya una cita directa de *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, donde el antropólogo francés describe sus viajes por tierras no europeas y confronta una visión del mundo con otra. Como ya dijimos las frases tomadas de la novela son para nosotras un elemento más que evoca sensaciones sin hacer referencia a situaciones exactas. Estas frases en realidad solo son fragmentos que buscamos que junto al objeto se conviertan en un poema visual parecido a **Rayuela** pero nunca idéntico, nuestra lectura da preferencia a la metáfora y a la evocación.

Conformación de nuestros libros en base a la estructura y el texto de Rayuela

Al hacer los nuestros libros debíamos tomar en cuenta dos aspectos, en primer lugar debían considerar la lectura libre y aleatoria y su estructura ser consecuente a eso. Descubrimos que, a diferencia de Cortázar, nosotras por estar tratando con imágenes podíamos jugar con muchas más opciones, nos agradó descubrir que Cortázar hubiera preferido que la novela se editara sin encuadernación y hojas sueltas, pero no lo hizo por que significaba demasiado problema para el editor y la imprenta. Ninguna de nosotras optó por la encuadernación definitiva en sus libros sino por páginas infinitamente intercambiables. La segunda similitud con la estructura de **Rayuela** es la ausencia de "final", al tener varios libros o varias páginas con imágenes no hemos considerado ningún orden entre ellas. Luego, como elemen-

to conjunto de nuestra obra, colocamos nuestros muebles entre 12 cuadros y dos círculos dispuestos en el piso, que simulan las casillas y el destino de una rayuela, al poner un círculo en cada extremo indicamos que la exposición de nuestros libros no tiene ni un principio ni un "final".

Observamos tres tipos de capítulos en **Rayuela**: el primero sería aquel donde la historia es narrada de forma casi convencional, casi siempre en tercera persona; el segundo serían aquellos capítulos donde se dejan de lado las acciones y leemos mas bien acerca de las sensaciones de los personajes, aunque a veces no sabemos de quien se trata; por último, el tercer tipo de capítulos son aquellos en donde se hace una reflexión ajena a las acciones inmediatas de los personajes, son capítulos de comentarios intelectuales y filosóficos, crítico literarios ó humorísticos, mediante variadas vías: tenemos las *Morellianas* (reflexiones de Morelli), tenemos citas directas y tenemos extraños capítulos sin ninguna referencia (la mayoría corresponde a recortes de periódico que acumuló Cortázar mientras escribió la novela).

Cada imagen elegida en nuestros libros corresponde a un capítulo de la novela y cada grupo de imágenes similares corresponde a uno de los distintos tipos de capítulos que antes mencionamos. Por ejemplo, para Katia las "imágenes" del texto tomado directamente de la novela y que usa en sus libros representan a las primeras dos partes de la novela donde se dá preferencia a las acciones de los personajes por supuesto en una alusión metafórica. En el caso de Marlene las "imágenes" de los textos elegidos, por ser externas a la novela corresponden a los *capítulos complementarios* de citas y recortes. La lectura que cada una realizó llegó a complementarse, mientras que Katia le dió preferencia a la primera parte de la novela donde los personajes están mas claramente delineados y a cada uno le corresponde una frase y un objeto, Marlene prefirió dar énfasis en la segunda parte donde sobresalen las influencias externas de Cortázar y donde las características de los personajes también se perciben, pero de una forma no tan definida, donde no es necesario saber a quien pertenecen los objetos ó los "textos" y predomina la alusión simbólica. Por eso nuevamente afirmamos que la lectura independiente o "multi-lectura" que hicimos y su consiguiente "multi-interpretación" nos brindó una mayor riqueza que si, de alguna forma más estricta, hubiéramos hecho juntas los libros.

Presencia de combinaciones imagen-texto en nuestros libros

a) El texto es de igual importancia significativa que la imagen. A pesar de que hay en nuestros libros una mayor presencia de imágenes que de texto, como ya hemos dicho, cada frase se encuentra al mismo nivel significativo a las fotografías de objetos, tienen una jerarquía idéntica en cada página y unidos forman el todo de sensaciones equivalentes a los capítulos.

b) El texto complementa a la imagen. Esto es que tiene un significado parecido o relacionado al de la imagen, en el sentido de que su origen es el mismo, el cuerpo del texto de la novela, lo que no significa que sean idénticos, puesto que tratan de formar partes independientes de un todo, ni tampoco significa que uno ilustre al otro.

c) El texto y la imagen forman una secuencia narrativa donde cada uno brinda información de forma alternada. Por el tipo de frases que hemos elegido, no se trata de información precisa acerca de acciones relevantes en la novela, ambas elegimos que nuestra combinación de imagen-texto "narrara" la personalidad o forma de ser de los personajes.

d) El texto es una reproducción de un escrito previo.

e) El texto es cohabitante de la imagen, las dos hemos colocado las frases flotando en el mismo espacio de la imágenes y no hemos diseñado un espacio específico para ninguna.

f) En algunos casos el texto está sobrepuesto a la imagen

g) En la mayoría de los casos el texto es valorado como una imagen neutra, sin información visual extra en cuanto a la tipografía, por eso usamos tipografías sencillas y tradicionales, lo que además centra la atención en lo que la frase nos esté diciendo.

Vigencia de Rayuela

Mucho se nos dijo que elegir Rayuela, como novela moderna, poco podría hacer por una cuestión estética contemporánea para las artes plásticas, sabíamos que al final tendríamos que defenderla y nuestra conclusión fue la siguiente: mas allá de la vida bohemia que pudiera pensarse es la base de Rayuela, Cortázar esboza problemas ideológicos que hoy siguen vigentes. La falta de oportunidades económicas e intelectuales en el tercer mundo empuja a sus habitantes a emigrar

al primero como lo hizo Oliveira o el mismo Cortázar hace cincuenta años. En toda la novela Cortázar plantea la relación intelectual del resto del mundo (Asia, África y Latinoamérica) hacia el centro europeo, principalmente en el caso latinoamericano cuya relación se basa en una franca dependencia. Cortázar habla de las consecuencias ideológicas de estas relaciones poco correspondientes (producto de su mestizaje con Europa, mayor en el caso de Argentina, formada sólo por descendientes de europeos que a su vez emigraron antes).

El ejemplo más obvio es el *Club de la Serpiente*. Que diríamos hoy de un grupo de emigrantes intelectuales en París formado por un argentino, una uruguaya, un japonés, un español, un europeo oriental de algún país incierto, un fracasado pintor francés y dos americanos, que además admiran a un escritor italiano también residente en París, que tienen trabajos extraños, que solo conocen a franceses mas bien "locos", que celebran destruyendo los mejores argumentos de la filosofía occidental, que intentan comprender una religión oriental como el zen, que su música favorita es aquella inventada por los esclavos negros en Estados Unidos, que prefieren a Picasso o a cualquier pintor primitivo, que son vistos con rechazo y que pertenecen a la periferia de la cultura de la vida francesa. Diríamos que hoy ese grupo existe, pero a diferencia de aquellos años, hoy no existe solo en París, también existe en Londres, Berlín, Los Angeles, Nueva York, etc., en cualquier ciudad que, a pesar de medidas arancelarias más estrictas, disfruta de la riqueza y las oportunidades que le brinda el oprimir económicamente a los mismos países de los que no puede controlar su flujo de emigrantes.

Cortázar busca denunciar la tendencia al aislamiento y el complejo de superioridad que tiene Europa Occidental, lo que le ha provocado neurosis y errores que no es capaz de reconocer y cuya confusión se contagia nuestro continente, la angustia de Oliveira "porque no puede despojarse de golpe de toda la tradición judeocristiana" es un tema central. La diferencia y a su vez la importancia de cualquier manifestación *moderna* es que todavía brinda opciones y salidas para el hombre comparado con cualquier manifestación *post-moderna*. Nosotras creemos que sí el postmodernismo en su momento lo negó todo, ahora debemos reencontrar y revalorizar aquellos planteamientos modernos que pretendían un futuro. Sabemos por ejemplo que Cortázar era afecto al budismo, y en las alusiones que del mismo hace en toda la novela se desprende el mensaje de que muchas cosas en occi-

dente, espiritualmente hablando, estaban entonces decadentes, Cortázar brinda una opción, una salida, al abrirse a otras ideologías y comprendiendo lo que somos, sin negar tampoco todo lo que culturalmente nos forma. Si el postmodernismo termina podemos volver a buscar opciones, sin embargo en nuestra obra nos quedamos en la primera parte: revalorizar las opciones, leer **Rayuela** es una opción ya que no niega, sino incluye.

Perspectivas del libro de artista y de nuestros libros

Como ya dijimos en el primer capítulo, el **libro de artista** puede ser visto tanto como una obra de arte como un libro. Cuando lo vemos como un libro podríamos incluirlo dentro de las perspectivas que tiene un **libro-libro** de ser realizado o difundido, pero en nuestro país el **libro de artista** sólo puede ser comparado con las revistas o fanzines literarios o incluso **libros-libros** que son elaborados por pequeñas editoras independientes o grupos subterráneos que editan con sus propios recursos. Este tipo de publicaciones y los libros de artista saben que no pueden acceder al apoyo de una editora importante o comercial que pueda reproducir un número mayor de ejemplares y también distribuirlo. Sin embargo hay diferencias, el autor de un poema en una revista aún puede aspirar a que su obra aparezca algún día en un libro-libro, pero un **libro de artista** tal vez sea siempre la misma edición limitada de pocos ejemplares (cuyo costo se equipara en precio no al de un grabado sino al de una carpeta completa de estos), esto es porque no habrá reproducciones siquiera de las editoras especializadas en arte, estas deben primero publicar **libros-libros** sobre artistas, sobre historia del arte, sobre teoría del arte y catálogos de exposición, ninguno de los cuales, tampoco, es abundante.

Nosotras hemos imaginado lo importante que sería si hubiera reediciones de aquellos libros de artista que iniciaron la práctica a un costo accesible (no existen en nuestro país tampoco los **libros-libros** baratos) al menos para artistas plásticos y público conocedor, poder acceder al contenido de cada una de sus páginas aunque no contaran con la sensación manual o técnica original sería una perspectiva más esperanzadora a la de verlos sólo detrás de una vitrina. Aunque las características primordiales de los libros de artista en nuestro país seguirán siendo los manuales, el **libro de artista** tendría mejores perspectivas y un mayor público si se consideraran a la par ejemplares editados como los fanzines literarios que resultaría en mayor difusión y mayor público para los libros de

artista, y eso también se traduce en más recursos para los mismos.

Como una obra de arte el **libro de artista** es apreciado visualmente y comparte el problema de verse relegado frente a la televisión o la computadora. Las perspectivas en un futuro para cualquier obra artística que esté fuera de los medios electrónicos es la misma, siendo sus características manuales las que se enfrentan a las formas de comunicación masiva. Ya hemos visto que en nuestro país predominan los libros de artista de pocos o un solo ejemplar, es por eso que consideramos de gran importancia que sigan desarrollándose como se ha hecho hasta ahora, el juego manual en su realización. Entre los valores manuales consideramos que el de mayor importancia es el de la exploración del formato en combinación con la experimentación de nuevas técnicas que aporten otros recursos visuales. La obra de arte visual, el **libro de artista** y el **libro-libro** parece que pueden desaparecer ante el avance de los medios electrónicos, pero si el **libro de artista** es tanto una obra de arte como un libro cuenta con las ventajas de ambos, por un lado tiene imágenes y juegos visuales que resultan más atractivos que una lectura y por el otro lado cuenta con opciones de edición que si bien no son masivas si son más accesibles a la de una pintura o a la de la reproducción de una pintura.

Conclusiones finales

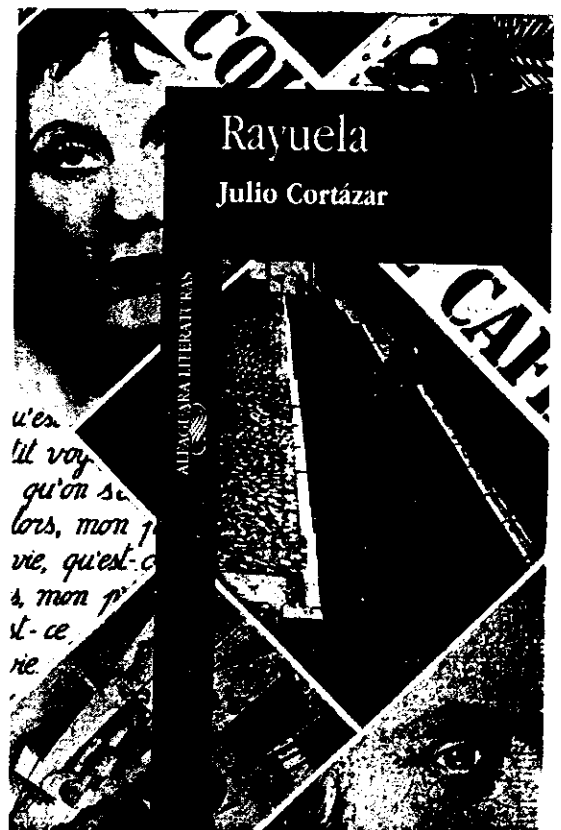
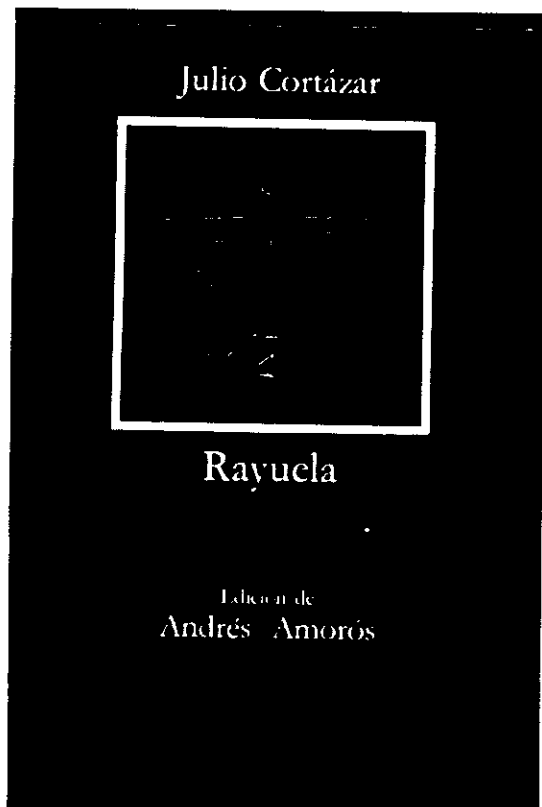
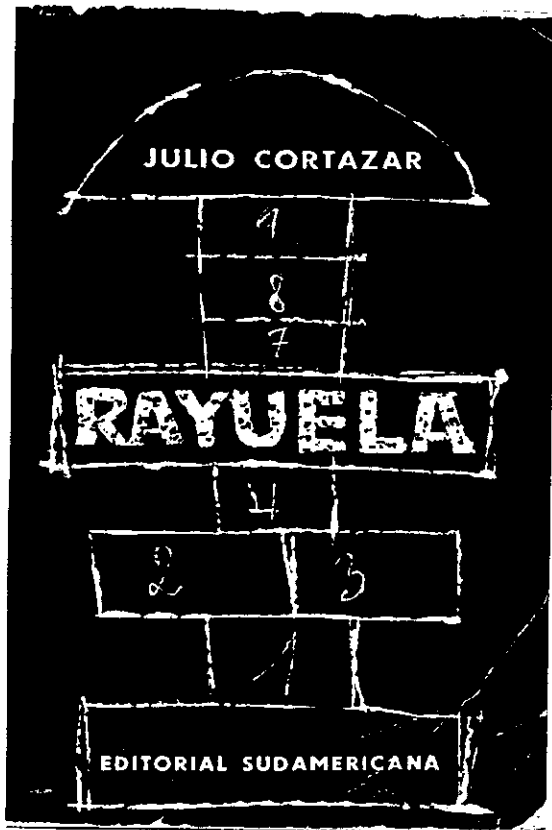
No buscamos repetir todos los mensajes ni todos los temas planteados por Cortázar, nuestros libros buscaban sobre todo retomar esa visualidad estructural de **Rayuela** que determina la forma de percibir o leer sus elementos. Consideramos que de ninguna forma la experiencia de leer **Rayuela** sería la misma si se editara con el orden de los capítulos del *Tablero de dirección*, es necesario romper con el orden de lectura no solo por el juego manual sino porque mentalmente somos obligados a cambiar los puntos de vista. Como hemos aprendido, los **libro de artista** también buscan, mediante la experimentación y la libertad creativa, hablar sobre distintos puntos de vista en el arte. En el caso de nuestros libros intentamos aprender acerca de la libertad creativa tanto de **Rayuela** como en general de los libros de artista y ese aprendizaje originó nuestra obra.

De acuerdo a nuestra propia clasificación no existe ningún término que englobe a nuestros libros pero pueden ser un **libro móvil** porque es necesario que el espectador pase las

páginas de forma distinta al modo convencional, pero no son estrictamente un **libro móvil** porque lo único que se manipula son las páginas; pueden ser un **libro montaje** cuyo espacio al que se adhieren son los muebles donde los colocamos, pero no son estrictamente un **libro montaje** porque el espacio sobre el que son dispuestos lo determinamos nosotras, es independiente y no requiere de elementos extra; puede ser un **libro instalación** porque es necesario transitar por el espacio pero en realidad consideramos que el espacio es un equivalente a las portadas y solo las imágenes son el texto. Tal vez nuestros libros sólo sean una obra basada en un **libro-libro** porque aprendimos de Cortázar que no deben existir restricciones.

El único mensaje que esperamos transmitir en este trabajo es la importancia de un proceso. Hemos considerado a la novela y su historia sólo un pretexto temático para nuestros libros. Pero debemos recalcar que elegir esta novela fue mas enriquecedor que limitante, al descubrir similitudes con nuestras ideas. Hemos imitado sin saberlo el proceso de creación en Cortázar sin establecer límites y considerando primero una gran cantidad de información. Cortázar, antes de escribir, leía todo tipo de cosas y era considerado un gran lector, nuestro proceso de documentación, análisis y experimentación técnica fue similar al de Cortázar. Nos hizo, no solo conocer a fondo a ese autor y su obra, sino a muchos de los otros artistas que mencionamos aquí, en el capítulo III enlistamos todos los nombre que se mencionan en Rayuela, sabemos que en nuestra tesis también han sido mencionados muchos nombres y son todos esos nombres el bagaje de nuestros libros.

La génesis de una obra siempre es a partir de cierta investigación. La diferencia está en qué tan consciente es el artista de su proceso. El proceso no consiste sólo de la información estrictamente investigada sino que también contempla sucesos, accidentes, coincidencias, lo que vive diariamente, y su éxito depende de cómo logra integrarlo en una obra, comprobarlo, sólo sucede en la lectura.



BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO I

ANTÓN, José Emilio, "AEIOU",
<http://www.abaforum.es/users/2010/aeiou.htm>, 23 de septiembre de 1998.

ANTÓN, José Emilio, "El libro de artista",
<http://www.abaforum.es/users/2010/libroa.htm>, 23 de septiembre de 1998.

ATKINS, Robert, *Art spoke*, New York: Abbeville Press Publishers, 1993, p. 4851.

CARRION, Ulises, "El Nuevo arte de hacer libros" en Revista *Plural*, Vol. 41, 1975

DRUCKER, Johanna, *The Century of Artists's Books*, New York: Granary Books, 1995, 377p.

FREROT, Christine, "Vivian Scheihing",
<http://www.ruf.unifreiburg.de/bildkunst/AUSTELL/GALLERIEN/CORREA/scheihing.html>, 11 de abril de 1999.

GOMEZ, Antonio, "Del lenguaje visual al libroobjeto", <http://www.abaforum.es/users/2010/libroa.htm>, 11 de abril de 1998.

HIGGINS, CLAY, DRUCKER, *et. al.*, *Talking the boundless book: art, language and the book arts*, ed. Charles Alexander, Minnesota: Minnesota Center for Book Arts, 1995, 149 p.

HOFFBERG, Judith, "Libros de artistas mexicanos en Artwork" en *Revista de Artes Visuales*, vol. XXVIII, enero-marzo, 1981, p.4266.

KARTOFEL, Graciela, MARIN, Manuel, *Ediciones de y en artes visuales, lo for-*

mal y lo alternativo, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, 102p.

KLIMA, Stephen, *Artists's books*, a critical survey of the literature, New York: Granary Books, 1998, 109 p.

LYONS, Joan, *Artists's Books: A Critical Anthology and Source Book*, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985

MALLARME, Stéphane, "En cuanto al fibro" en *Variaciones sobre un tema*, México: Verdehalago, 1998, 199 p.

MEDINA, Cuauthemoc, Felipe Ehrenberg, *Pretérito Imperfecto*, Catálogo de exposición, México: Museo de Alvaro Carrillo y Carmen T. Carrillo Gil, 1992_

PHILLIPS, Tom, *A Humument*, 3ra Ed., Inglaterra: Thames & Hudson, 1997

RENAN, Raúl, *Los otros libros: distintas opciones en el trabajo editorial*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 96p.

ROSENBLUM, CELANT, RENTON, et. al. *New Art International*, ed. Dr. A. C. Papadakis, New York: Academy Editions, 1990, 96p.

SAGASTI, Luis, "Claudia del Río",
www.geocities.com/SoHo/Gallery/6664/delrio.html, 10 de abril de 1999.

SERRANO, Francisco, "El facistol poliédrico" en *Revista de la Biblioteca de México*, septiembre-octubre, 1998

CAPÍTULO II

Ad Reinhardt, J Kosuth, F. GonzálezTorres, "Symptoms of interference, conditions of possibility", Londres: *Art and Design*, vol. 9.5, 1994, 96 p.

Así está la cosa, Instalación y arte objeto en América Latina, Catálogo de exposición, México: Fundación Cultural Televisa, 1997, 95p.

CHARRE, MACDONALD, PERELMAN, *Dan Graham*, Francia: Éditions Dis Voir, 1995, 92p.

COMBALLA, Victoria, *La poética de lo neutro*

DRUCKER, Johanna, *Figuring the Word: Essays on Books, Writings and Visual Poetics*, New York: Granary Books, 1998, 312p.

ELIZONDO, Salvador, *Revista Artes Visuales*, México, D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno, vol. 6, 1981, p.

Foto Text Foto, Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst, Catálogo de exposición, Alemania: Edition Sternmle, 1996, 144p.

GODFREY, Tony, *Arte Conceptual*, Londres: Phaidon Press, 1998, 447p.

GONZÁLEZ, Miguel, "Fernando Arias" en *Poliéster*, México, D.F.: Eduardo Cemaj, vol.7 #23, otoño/invierno, 1998, p.

GRAHAM, Dan, "Homes for America", en *Rock my Religion*, E.U.A.: Massachusetts Institute of Technology, 1993, p.

KAMBER, André, *Daniel Spoerri from A to Z*, Milán: Fondazione Mudima, 1991, p.

LIVINGSTONE, Marco, *Arte Pop*, España: Museo Nacional Reina Sofia, 1992, 346p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía francesa*, Mallarmé, Rimbaud y Valéry, México: Ed. El caballito, 1973, p.

Marcel Broodthaers, *Katalog der Editionen*, Alemania: Ed. Kantz, 1996, 99 p.

"New Art from Latin America, expanding the Continent", Londres: Art and Design, vol. 37, 1994,96p.

PALAU, Marta, coord. , *Cinco Continentes y una Ciudad*, México: Gobierno del Distrito Federal, 1998, 360p.

PANZA, Giuseppe, "1000 Words for Kosuth en Art & Design", Londres: Vol. 9 1/2, 1994, p. 7475

Politics-Poetics, das Buch zur Documenta, Catálogo de exposición, Alemania: Cantz Verlag, 1997, 830p

POPPER, Frank, Art, "Action and Participation" en *New Art International*, New York: University Press, 1975, p.

Revistas *Curare*, México: ed. Curare, D.F., num. 14, enero-junio, 1999, 127p. Y num. 15, julio-diciembre, 1999, 119p.

The 20th Century Art Book, Londres: Phaidon, 1996, 503p.

CAPÍTULO III

CORTÁZAR, Julio, *Historias de cronopios y de famas*, México: Alfaguara, 1992, p. 117

CORTÁZAR, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Ed. Siglo XXI,

1967, p.41.

CORTÁZAR, Julio, *62, Modelo para armar*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1987, p.7

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, México: Alfaguara, 1990, p.13 (todas las citas al texto de la novela pertenecen a esta edición, para distinguirlas pondremos el número del capítulo y la página.)

“Cuaderno de bitácora”, en *Rayuela*, Ed. crítica, Cita 117, p.501

CORTÁZAR, Julio, *La isla a mediodía y otros relatos*, España: Salvat ed., 1971, p. 173

FUENTES, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990, p.284

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México: Joaquín Mortiz, 1976, p.73

GONZALEZ BERMEJO, Ernesto, "Conversaciones con Cortázar", México: Hermes 1978, p.17

HAROLDO DE CAMPOS, "Para llegar a Julio Cortázar", en Introducción a: Cortázar, Julio; *Rayuela*, Ed. crítica a cargo de Julio Ortega y Saúl Yurkievich, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p XVI y XXI

HARSS, Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1977, p.

JITRIK, Noé (coord.), *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires: ed. Carlos Pérez, 1969, p.8182

MONTALDO, Graciela, *Contextos de Producción*, en *Rayuela*, Ed. crítica, p.594

PREGO, Omar, *La fascinación de las palabras*, España: Muchnik Editores, 1985, p.57

SCHOLZ, Lázlo, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977, p. 106

WEISS, Jason, "Confesiones de escritores latinoamericanos, Reportajes de The Paris Revire", Buenos Aires: Ed. El Ateneo, 1996, P.100

XIRAU, Ramón, "Crisis del realismo", en Fernández Moreno, César (coord.), *América latina en su literatura*, México: Ed. Siglo XXI, 1978, p.197

CAPÍTULO IV

CAZA, Michel, *La serigrafía*, Ediciones Rufino Torres, España, 1974

DAWSON, John, *Guía completa de grabado e impresión: Técnicas y materiales*, Madrid, H. Blume, 1982

GILMOUR, Pat, *Artists in print, an introduccion to prints and printmaking*, London, British Broadcasting Corporation, 1981, 144p.

ROSENTHAL, Mark, *Artists at Gemini*, G.E.L. Celebrating the 25th year, Los Angeles: Gemini,

SMITH, Frank H., *Photographs and the printer*, London, Focal, 1948