



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Galope Alazán: un homenaje al caballo

Tesina

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: María Teresa Moreno Orozco

Director de Tesina: Fernando Ramírez Espinoza

México, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: <i>El Caballo y su relación con lo humano</i>	7
Preámbulo: Enero 2012, un refugio de papel, o de la relación personal con el caballo	8
1.1 El caballo: una definición	10
1.2 Del <i>caballo charro</i> y su forma	12
1.3 Sobre bestiarios y otros cuentos: acerca de la identificación con el animal	15
Capítulo 2: <i>De la intimidad en el dibujo y el libro de artista</i>	22
2.1 El caballo en los dibujos de Heinrich Kley, Toulouse-Lautrec, Richard Zela y Jimmy Liao	23
2.2 <i>Reflejo</i> : un análisis	35
2.3 Pincel de crin de caballo o la abstracción del animal	37
2.4 Del dibujo y el libro de artista como medio en <i>Melancolía</i> de Magali Lara y <i>Madamma Butterfly</i> de Benjamín Lacombe	42
2.5 Reflexión y vínculo del libro de artista, el dibujo y el caballo charro para la producción de un libro	50
Capítulo 3: <i>Galope Alazán: un homenaje al caballo</i>	55
3.1 Preámbulo	56
3.2 Antecedentes	58
3.3 De las bitácoras al libro	60
3.4 Apuntes fotográficos	66
3.5 Herramientas y materiales	68
3.6 Proceso de la elaboración	70
Conclusiones	83
Fuentes consultadas	85





Agradecimientos.

Para Alicia, Matisse y Milou, los caballos, mi motor.

De manera especial agradezco al Mtro. Fernando Ramírez Espinosa por enseñarme y apoyarme a lo largo de un año de producción en su taller. Además gracias infinitas por la paciencia y conocimiento brindado en la elaboración de esta tesina.

A Paulina Hernández, por su exquisito trabajo como encuadernadora, sin el cual, este proyecto no sería posible.

A Fernando Solana Olivares por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida y ayudarme con las correcciones de esta tesina.

A mi madre por su sencillez, calidez, apoyo, fortaleza y comprensión a lo largo de mi vida. Por brindarme de manera incondicional su amor y paciencia. Gracias hoy, y siempre.

A mi hermano, Jesús, por acompañarme todas las noches tocando el piano mientras redactaba estas cuartillas.

A mi padre, por acercarme a este fascinante mundo, el de los caballos.

A Francisco Banderas por estar siempre presente durante la elaboración de este proyecto, por todas las correcciones y observaciones. Por la paciencia y solidaridad. Gracias por ser y estar.

Al Mtro. Alfredo Rivera Sandoval y la Mtra. Florida Rojas, por todas las atenciones y observaciones puntuales de esta tesina.

A la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil, por facilitarme el préstamo de varios libros consultados para este proyecto.



Introducción

En esta tesina se presenta un trabajo teórico-práctico que a lo largo de tres años tuvo al caballo cuarto de milla y al caballo charro como tema central, y cuyo resultado fue la elaboración de *Galope Alazán: un homenaje al caballo*, a través de un libro de artista de un solo ejemplar integrado por una caja, una herradura y un texto en forma de acordeón donde este animal legendario y arquetípico se convierte en protagonista. Con ello se buscó, además, generar una reflexión que, a partir del quehacer plástico/visual del dibujo y el libro, estuviera fundada en una serie de experiencias biográficas y personales.

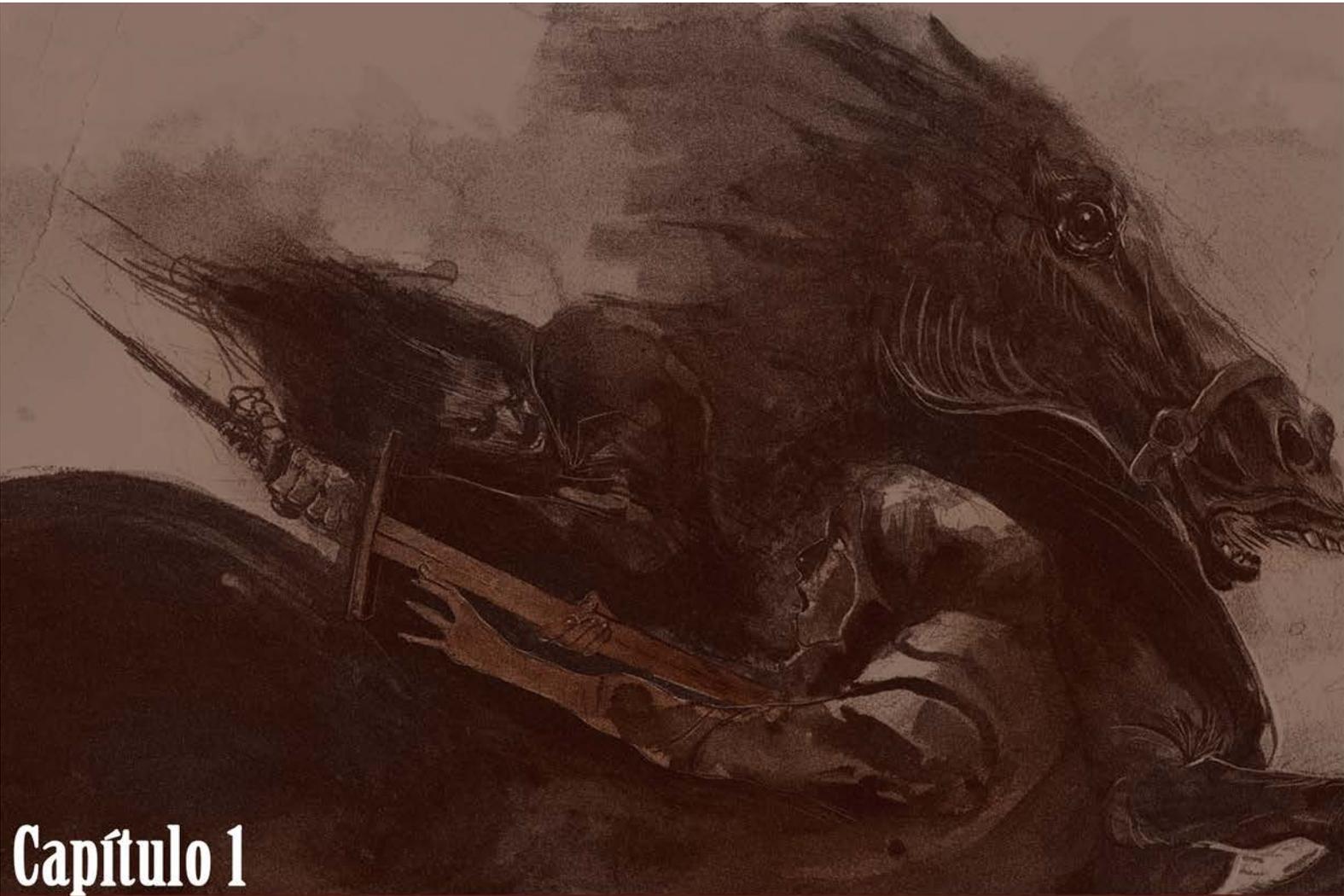
La labor del artista exige rigor en diversos aspectos, bien sea en la investigación teórica o en la experimentación visual, además de la capacidad de elaboración de un objeto artístico a partir del análisis de su proceso de construcción, del marco conceptual y los elementos formales que lo integran. Esta tesina expone una forma de comprender el proceso creativo y su resolución involucrando el mundo interior de su autora, mediante una experiencia individual y una memoria propia que responde a la interrogante sobre la procedencia familiar y la infancia.

El enfoque de esta tesina es de carácter cualitativo, es decir, parte de la subjetividad y de su búsqueda plástica-conceptual para indagar en el origen biográfico utilizando un proceso de construcción creativa que intenta basarse en la observación. Asimismo, considera la expresión de aquello que habita en el interior personal, lo cual es determinante al momento de la investigación y del proceso de producción.

La temática surge de la necesidad de realizar un ejercicio de introspección personal, y es en el caballo donde se encontró un motor detonante debido a la cercanía y familiaridad con dicho animal desde la niñez. En un inicio se pretendió abordar esa temática para obtener perspectivas meramente personales a partir del dibujo, pero con el paso del tiempo se profundizó en el libro de artista, un soporte capaz de vincular y crear un diálogo con el dibujo, intentando alcanzar así un lenguaje visual que contuviera, más allá de ciertas limitantes, una propuesta de índole general originada en lo íntimo y personal.

Los siguientes tres capítulos en los que se estructura el presente texto contienen cada elemento indispensable en la elaboración del documento escrito y el proceso de construcción del libro. El primero aborda la relación con el caballo, la revisión de su forma y funciones y la identificación con el mismo. El segundo se encarga de sustentar todo aquello que incidió a manera de referente visual/dibujístico tanto en el proceso como en el dibujo, la narrativa y el libro. El tercero aborda todos y cada uno de los engranes que formaron parte del proceso de construcción, desde las bitácoras hasta la elaboración manual. Además de dos





Capítulo 1

El Caballo y su relación con lo humano

El observar ese momento, esa acción rutinaria, repetitiva, petrificada, es la suerte del charro que implica la contemplación de lo femenino dentro de mí.

-María Moreno Orozco¹

¹ Tomado de las bitácoras personales realizadas entre 2013-2015

Preámbulo:

Enero 2012, un refugio de papel, o de la relación personal con el caballo



Desperté con la necesidad de resolver un asunto que por años me había determinado, regresar al origen de un vínculo afectuoso que va más allá de una mera relación pasajera, a ese origen siempre misterioso e incomprensible por momentos, que aunque parece aleatorio en el fondo no lo es: la relación con mis padres.

Mi padre, un hombre sencillo, en momentos tranquilo, en momentos chapado a la antigua y sumergido en un pasado que no existe más, en ese México nostálgico de tradiciones y familias conservadoras. Un buen hombre que a veces es un niño, otras más un maestro a caballo y del caballo, un administrador de oficio y un progenitor atento para mi hermano y para mí.

Mi madre, una mujer de gran bondad y de noble fortaleza: mi fortaleza, la que está en mí. Rodeada de un mundo de nostalgia familiar y al mismo tiempo definida por una libertad de pensamiento extraña para ese pequeño pueblo de su genealogía, Unión de San Antonio en los Altos Norte de Jalisco². Arrebatada y a veces nerviosa, dueña de un peculiar estrés atemperado por la dulzura de su abrazo.

Ambos unidos por la sangre y el apellido y sin embargo tan diferentes entre sí, pero es mi madre quien elige al hombre que será mi padre y viceversa. Un hecho que no es del todo aleatorio ni del todo accidental. Es en virtud de esta elección, de este juego de lotería como se presentan ante mí, cada uno de ellos como individuos.

Jamás entenderé del todo el porqué de la particularidad de haber nacido en mi familia, pues vengo de una familia charra, un mundo que para muchos existe sólo en películas de Pedro Infante; para otros, el charro es aquel del bigote espeso y amplio sombrero sosteniendo una guitarra o tomando tequila, siempre en fiestas y algunas veces como mariachi. En ese pequeñísimo mundo la charrería es un deporte

² Unión de San Antonio es un pequeño pueblo de un extenso municipio de los Altos Norte en el estado de Jalisco de donde viene tanto mi familia materna como la paterna. Sus habitantes se saludan en la calle, todos conocen la vida de todos y la relación familiar se reduce a fiestas y cantos desafinados. Región de mentalidad cristera y conservadora, la devoción al Cristo de la Misericordia marca a ambas familias en su ideología tradicional. El vínculo y la unión residen en un sitio común de encuentro con los otros, muchos de ellos conocidos sólo superficialmente, y con los que al paso de los años me he familiarizado.



nacional y una cuestión de tradición y honor. Para mí representa una petrificación anclada en ideas patriarcales, masculinas y conservadoras, donde la sumisión y el maltrato al otro (sea éste un igual, una mujer o un animal) es normalmente aceptado. Anacrónico sector de la población mexicana donde la valentía y la hombría del charro residen en la cola de un toro y en el ondear de una sogá. Lo femenino está en todo lo ajeno al hombre charro, sea propiamente una mujer o una niña, un toro o una vaquilla, un caballo, una yegua bruta³ o un burro.

La relación con el caballo existió desde mi infancia y por mucho tiempo su presencia me resultó habitual, esperada y, por lo mismo, intensamente personal. Un refugio desde la niñez, donde fui cobijada por su larga crin.

El regreso al origen es parte de esta interrogante: ¿por qué? Tan simple y tan compleja al mismo tiempo, tan palpable en su respuesta y tan incomprensible también. Este perenne retorno se refleja en una búsqueda necesaria, en una introspección absolutamente indispensable, en un acto de reflexión constante. Y es en este maravilloso animal en el que encuentro un vehículo para hacerlo, para entender desde mi particularidad experiencias que moldean algo que en el quehacer plástico va más allá de mi misma. Por eso el caballo, por eso esta necesidad de indagar su condición objetual y esencial, alejándome de imágenes prefabricadas y folclóricas para explorarlo más allá de tales estereotipos y descubrir un significado que le sea consustancial.

³ El término yegua bruta resulta ambiguo pues se refiere a un caballo usado en las suertes charras que es destinado a un maltrato constante, al que lazan, tiran o golpean. No necesariamente se trata de una hembra, puede ser un macho, un burro o una mula y en algunos casos hasta un borrego. Lo que resulta evidente es la connotación femenina en relación a lo bestial y salvaje que remite al uso objetual y al sometimiento ejercido sobre el animal y la mujer. *“La debes tumbar cuándo va a levantar las manitas. Además se siente muy bien montar a una yegua peligrosa, pero si te caes por un madrazo, duele”*. (Moreno , 2013.)



1.1 El caballo: una definición

T Con el paso del tiempo, luego de tres años de iniciar esta búsqueda, generé una definición propia para el proceso de construcción de la obra. Por eso es necesario agrupar descriptivamente diversas significaciones. Las primeras fueron tomadas de varias fuentes, mientras las últimas son definiciones elaboradas de forma personal.

ca-ba-llo : (1) Mamífero del orden de los perisodáctilos, solípedo, de cuello y cola poblados de cerdas largas y abundantes, que se domestica fácilmente y es de los más útiles al hombre por su aplicación al tiro de carruajes, a servir de cabalgadura, a las labores agrícolas, etc. (Real Academia Española, 2015.)

(2) *Su simbolismo* es muy complejo, hasta cierto punto no bien determinado. Para Jung el arquetipo del caballo simboliza a la madre que expresa el lado mágico del hombre, y la intuición del inconsciente. (Cirlot, 1992)

Para el *Bestiario Toscano*, de autoría anónima, se trata de un animal que busca redimirse ante Dios después de haber pecado. Está relacionado con el agua de la que no ha bebido antes, y aunque no es capaz de alcanzar la misericordia tiene la esperanza de encontrarla. (Sebastián, 1986)

(3) *Cuarto de Milla*. Es el más versátil del mundo. De baja estatura, pero debido a su constitución muscular se revela un animal hecho para las exigencias atléticas de alta velocidad, resistencia, fuerza y flexibilidad. (Rincón, 1971)

(4) *Caballo charro*. Este ejemplar de caballo se educa fácilmente, pues se adapta a diferentes condiciones. No es espantadizo, ni testarudo, ni vengativo, aprende cuanto se le quiere enseñar, es el caballo de confianza de la familia, de temperamento benévolo y obediente. “En estado de libertad fue imponiéndosele la necesidad de lazar, jinetear, amansar, arrendar, y para coger a las bestias salvajes los charros se volvieron peritos en su manejo. Es de mediana alzada; un metro y cuarenta y cinco centímetros de la cruz al suelo, es el tamaño mejor. Que sea ancho y chaparrón, musculoso, desparrado, ligero y de mucho hueso”. (Rincón, 1971)



(5) *Caballo charro II*. Por un lado representa el poder del dueño, de lo varonil, al hombre muy hombre; por otro lado es el resultado del dominio sobre él, de la sumisión total y de la privación absoluta de la libertad. (Moreno, 2013)

(6) *Yegua bruta*. Sin importar su sexo, el término se refiere a su posición en la charrería y al uso y dominio ejercido sobre ella, que puede ser hembra o macho, pero por su denominación alude a lo femenino que tiene connotaciones con lo salvaje y lo bestial en dicho contexto. (Moreno, 2014)

(7) *De lo femenino*. Al desligarlo de su constitución física, de su estructura atlética, en sus ojos lentamente se desdobra la carga femenina impuesta. La sumisión es lo femenino, lo silencioso y mesurado, el cuerpo frágil. (Moreno, 2014)

(8) *El caballo como infancia*. Juego de vivencias recopiladas en la ya lejana niñez, de escenas petrificadas pero que marcan el reconocimiento con un animal que comparte un carácter similar, un lugar parecido al mismo contexto de la niña. (Moreno, 2015)

(9) *El caballo como espejo*. Es el rompimiento con el límite entre los aspectos físicos y los reales, es el reflejo de la relación de lo propio en lo ajeno, del otro que soy yo. La niña y la mujer en el caballo. La fragilidad y la fuerza se entretajan en lo femenino y visceral del caballo. Como un espejo personal que representa ese desarrollo íntimo donde encuentro aspectos en común. (Moreno, 2015)

(10) *El caballo como dibujo*. Una estructura que en el espacio avanza, galopa con la línea y se expande con la mancha, y cuyo movimiento en estado de libertad es espontáneo pero controlado por la composición, que deja al accidente como una parte medular de la misma al marcar la superficie. Es dibujo porque además de ser vital y espontáneo, cumple con la función de entender(me), explorar(me). Es la traducción de pensamientos, sentimientos y momentos. “Para mí dibujar es parecido a escribir: un intento de participar en el mundo, como hacer un mapeo del adentro”. (Lara, 2007.) Es transitar por el espacio de la mano de residuos íntimos que resultan en algo más allá de lo propio a pesar de sus raíces, es conocer lo interno desde lo otro, el adentro desde el afuera y viceversa. (Moreno, 2015)



Fig 2. María Moreno Orozco, *De las bitácoras: detalle*, 2014.
21 cm x 14.5 cm
Tinta china sobre papel



1.2 Del caballo charro y su forma

Lo primero que se debe hacer al mirar con madurez el caballo que se trata de adquirir, es mandar que lo anden a la vista, y desde luego observar su modo de caminar, su figura, la vista, cómo lleva la cola; después, se le verán los dientes para calcular la edad.

Carlos Rincón Gallardo ⁴.

Generalmente el animal está asociado con lo salvaje, irracional e indomable, pero igualmente está ligado con la necesidad de humanizarlo. Como la propuesta de este trabajo parte de las artes visuales y no de las ciencias naturales, en este primer apartado se busca indagar en la relación de lo físico con lo formal para generar una reflexión a partir de un motivo: el *caballo charro*. Es necesario, aunque derive en lo descriptivo, caracterizar a este animal específico que será el hilo conductor del proyecto.

Se le llama *cuarto de milla* a la raza de este caballo que es sumamente versátil debido a su constitución muscular, y que está hecho para exigencias atléticas de velocidad, fuerza, resistencia y flexibilidad. Es de carácter dócil y noble, de buen genio y rápido aprendizaje, y por lo mismo entabla excelentes relaciones con el hombre. “Es un animal benévolo, algo hiperactivo y juguetón, pero si se es violento con él puede volverse espantadizo, y al contrario, con buen trato es un caballo seguro de sí mismo. La benevolencia del cuarto de milla lo hace único, con actitudes moldeadas por una domesticación que lo vuelve cercano a las conductas humanas”. (Moreno, 2013)

Es indispensable hablar un poco sobre la *charrería* y el *charro*. Éste último se considera a sí mismo como un hombre muy hombre, el mexicano por excelencia, miembro de una familia bien cimentada, muy católica, devota de la Virgen de Guadalupe, y en la cual la mujer es obediente y hacendosa. Se trata de una mentalidad conservadora y de una tradición que se transmite de generación en generación (por eso se explica la particularidad y la pequeñez numérica de dicho grupo). El espectáculo que el charro realiza va de la mano con el caballo, usándolo como un animal de exhibición y a la vez de dominio. La referencia a dicho contexto se liga con el plano íntimo y personal ya mencionado con tal medio, de donde proviene el contacto directo con el animal. Como se ha dicho antes es un retorno al origen, a cuestionar lo que hay de uno en el Otro, pero en ello no existe la intención

⁴ Carlos Rincón Gallardo (Cd. de México, 1874-1950), duque de Regla y marqués de Guadalupe, fue un charro y hacendado que escribió *El Libro del charro mexicano*, donde describe muy puntualmente las características, aptitudes y atributos de un charro, de la charrería y de su caballo.



de indagar en cuestiones de identidad nacional y hábitos culturales, y mucho menos de realizar reflexiones de crítica social.

Para seguir adelante es indispensable regresar al título de este apartado: “Del caballo charro y su forma”, y reconocer tanto la intención personal de considerar la condición animal cuando se le dota de actitudes humanas y entonces las adquiere, como la necesidad de abordarla desde lo visual, factores los dos vitales para la presente investigación.

En el caso de la identificación con lo animal desde lo humano a nivel simbólico, como arquetipo “...representa las capas profundas de lo inconsciente y del instinto. Como determinación más generalizada, los animales, en su grado de complejidad y evolución biológica, desde el insecto y el reptil al mamífero, expresan la jerarquía de los instintos. Los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales.” (Calzada, 2006) Jung decía que el caballo como arquetipo simboliza a la Madre, que expresa el lado mágico del hombre y la intuición del inconsciente. (Cirlot, 1992)

La connotación del caballo es de orden animal y también objetual. En el plano físico se explica a partir de las labores que realiza y desde las cuales es posible llevarlo al terreno de lo visual. Si observamos la estructura del caballo cuarto de milla y la diseccionamos en formas geométricas se vuelve una composición perfecta que puede ser trasladada a otros elementos. La línea recorre la figura compacta y musculosa, configurándola y dándole fuerza; el trazo le otorga vitalidad a la gruesa musculatura para enriquecer sus acciones, lo mismo que el ritmo y el movimiento, en especial el galope; el volumen que integra la forma, la recorre y recompone su estructura haciéndola más liviana. Todo lo anterior integra la síntesis formal que de manera general se puede incorporar a lo dibujístico. Así es como lo funcional, lo conductual y lo formal se unen en esta raza en particular.

Por ejemplo, en *ZeZolla*⁵ la figura del caballo ejemplifica la vitalidad de la estructura física traducida al terreno de lo visual. A través de la mancha configura una totalidad espacial y la línea responde a su fortaleza física. Por otro lado, Alfred Munnings (1878-1959) pintor inglés, dedicó la mayoría de su obra al caballo, en especial al de carreras. Formas puras y yuxtaposición de color configuran cada uno de sus personajes, pero antes de la construcción pictórica, encontramos la descripción dibujística, la compresión de un todo a partir de sus partes. Un estudio de la estructura, no uno de proporción anatómica, sino aquel que parte de la experiencia visual.

⁵ Cuento escrito por Rodolfo Castro e ilustrado por Richard Zela, que reinterpreta la historia de *Cenicienta*, una historia que todos conocemos.





Fig 3. Richard Zela, *Zezolla*, 2010.
Café sobre papel de algodón y edición digital

Para Erwin Panofsky existen tres niveles dentro del modelo iconológico para el análisis de una obra. *La Significación Primaria o Natural*, donde se ubican las formas puras como la línea y el color, además de la representación de objetos naturales, animales, plantas y personas, es decir, un universo visual en el que los elementos constituyen una enumeración de los mismos, la pre-iconografía.

La Significación Secundaria o Convencional, que se refiere a la relación de los motivos artísticos, la composición y el eje temático y/o conceptual. La identificación de estas formas corresponde a la iconografía.

La Significación Intrínseca o de Contenido, que investiga el contexto religioso, histórico, político, social, de época, filosófico, etcétera, de la obra, es decir, la iconología.



Fig 4. Alfred Munnings, *Boceto de caballos*, 1878-1959.
Lápiz sobre papel

La intención de introducir la metodología anterior es únicamente para entender aspectos del dibujo de Munnings, así sea superficialmente. Al acercarnos al nivel primario, pre-iconográfico, entendemos que el caballo, en relación con los elementos puros que éste investiga, se representa de manera visual. La relación de esos mismos elementos en un segundo nivel, iconográfico, se reduce a una búsqueda formal en el animal, un estudio de la estructura. Y en un tercer nivel, el iconológico, es necesario comprender que el autor se vio rodeado de la élite inglesa de su tiempo y, congruente con ello, le dio la espalda a las vanguardias, manteniendo su producción estética a partir de reglas más cercanas al Impresionismo de la segunda mitad del siglo XIX.

La breve reflexión anterior tiene la intención de vincularse con la propuesta de investigación, que busca generar una síntesis propia del animal, de la que ya se ha hablado, en relación con su estructura, que se entiende como el esqueleto que soporta la forma tanto física como visual, otorgando equilibrio y balance. Es aquí donde se refleja la parte objetual y a la vez funcional en la comprensión del todo.



1.3 Sobre bestiarios y otros cuentos: acerca de la identificación con el animal

El término animal describe a una “ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso”(Real Academia Española, 2015), y se le relaciona con el instinto y por eso se asocia con lo salvaje, indomable e irracional. La intención de abordar lo animal en este proyecto es en su relación con lo humano. Arthur Schopenhauer decía que “el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él, o mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia”⁶⁶, y es dicha identificación la que intentará abordarse a continuación.

En este apartado se repasará brevemente lo contenido en algunos bestiarios medievales y otros contemporáneos, obedeciendo a la necesidad de entender otros momentos y maneras de concebir a lo animal como aquello humano, y vincularlo con lo esencial y espiritual (ambos serán revisados en el capítulo siguiente). Por otro lado, los bestiarios conciben específicamente a cada criatura como parte de un todo, y cuentan una historia dentro de un contenedor específico, el libro. Su narrativa cuenta las pequeñas historias que rodean a cada animal, además revela una visión de la mente y del alma humana: son los monstruos deseosos de salir al plano consciente, aquellos en los que habitan los arquetipos universales.

La mentalidad medieval comprendía el mundo a partir de un plano trascendente, pues “el hombre medieval vio todo bajo la perspectiva divina, y así la naturaleza era indicadora del poder de Dios y de sus intenciones insondables”.(Sebastián, 1986)

Los bestiarios medievales fungieron como enseñanzas religiosas visuales que condensaban el conocimiento de lo interno y de la espiritualidad a partir de mamíferos, reptiles, seres fantásticos, aves, peces y piedras. *El Physiologus*⁷ o *Fisiólogo*, un libro atribuido a San Epifanio en el siglo IV, contiene la representación de diversos animales de la simbología cristiana, algunas figuras crísticas como el elefante, el ichneumon y el león, o seres ficticios y otros no tanto que llevan a lo

⁶ Tomado del Prefacio de J.M. Martínez para *El manual de zoología fantástica* de José Luis Borges, en la edición ilustrada por Francisco Toledo.

⁷ La palabra *Fisiólogo* proviene de la griega *Physiologus* o naturalista. Se trata del libro de historia natural más popular de Europa durante la Edad Media.



extrahumano y visceral, como la sirena, la hiena o el fastitocalón. Al mostrar lo visible se accedía a lo invisible, es decir, a lo espiritual, en una especie de manual zoológico-simbólico que contenía la historia natural existente dentro del espíritu.

Demetrio Gazdaru, al hablar de las propiedades atribuidas a los personajes del *Fisiólogo*, y de los bestiarios medievales en general, señala que el alegorismo místico y el religioso dominan su contenido, además de su simbolismo moralizante. El caballo no forma parte de este bestiario, pero sí el unicornio o monótero (animal de un solo cuerno), una singular criatura fantástica que tiene más de un significado, entre otros el ser figura del Salvador, al representar la muerte de Cristo. Por otro lado, cuando aparece en anunciaciones o cerca de alguna doncella representa la virginidad de María. Pero para otras variaciones medievales del *Fisiólogo* tiene connotaciones negativas, una de las bestias más crueles que se asocia con el hombre malvado, atraído por lo mundano y lo carnal, capaz de seducir a cualquier mujer. (Arechavala, 2014)

Estos singulares manuales no necesariamente abordan criaturas fantásticas e híbridos, tal es el caso de figuras como el pavo real, la pantera, el erizo o la comadreja que figuran dentro de sus páginas, las que también contienen una sección sobre piedras y flores. En el caso del *Bestiario Toscano*⁸ el caballo tiene connotaciones negativas y es comparado con los hombres que viven en pecado, no han bebido del agua de Dios y al redimir su alma deberán buscar la misericordia divina. (Sebastián, 1986)



Fig 5. Anónimo, *Caballo*, circa 1225-50. Imagen tomada de un manuscrito medieval de la Librería Bodleian, Inglaterra.



Fig 6. Anónimo, *Unicornio*, circa 1300.

En esta ilustración al unicornio se le representa como imagen del Salvador, que antes de ser asesinado por el guerrero protege a la mujer virgen, haciendo alusión a la Virgen María. Tomada de un manuscrito medieval de la Librería Bodleian, Inglaterra.

⁸ Se trata de una versión italiana del *Fisiólogo* del siglo XIII de autor desconocido, que posteriormente fue traducida al catalán a finales del siglo XIV.



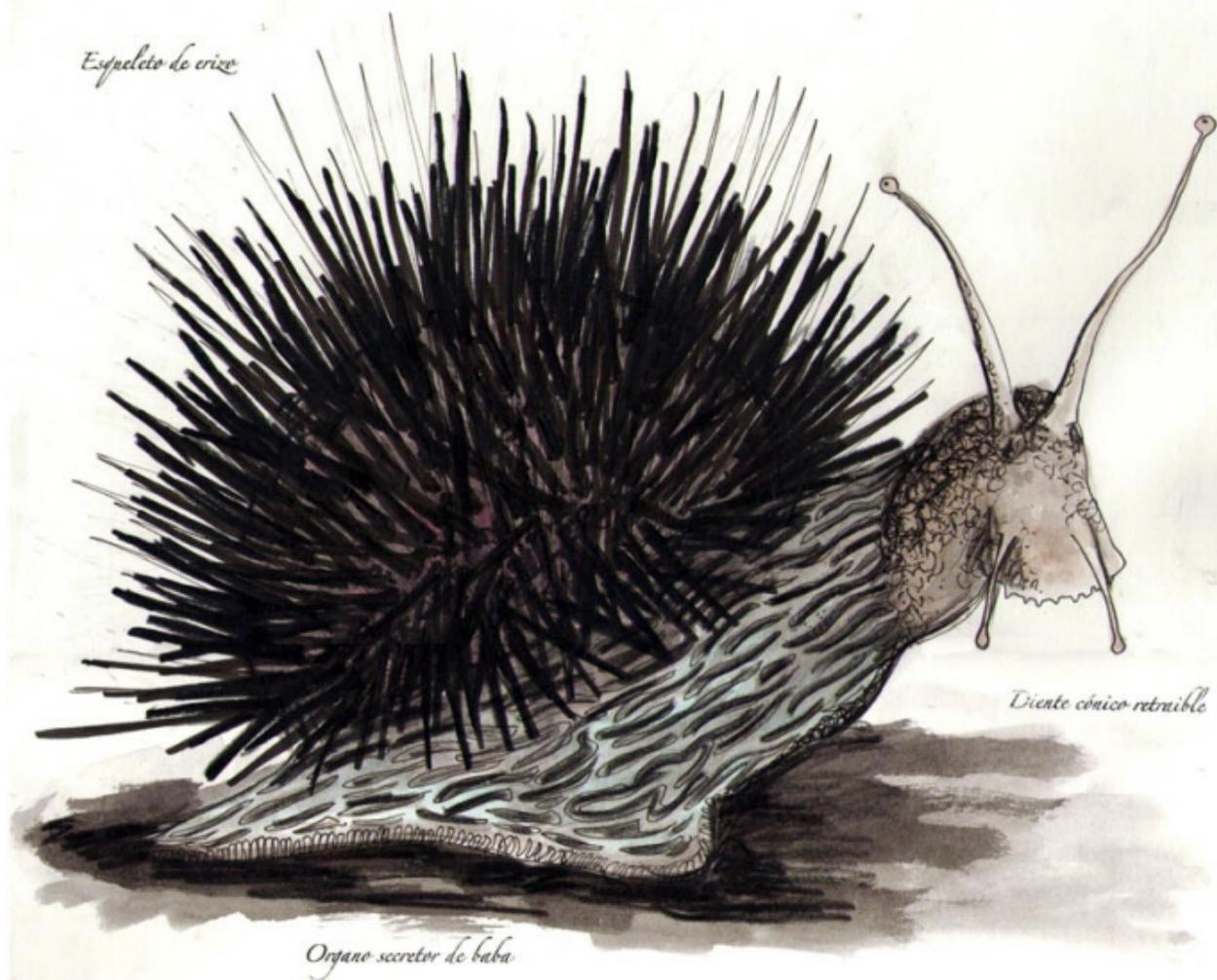
Ambos textos, *El Fisiólogo* y el *Bestiario Toscano*, aluden a los animales en relación a lo divino, atribuyendo cualidades diversas a cada bestia con la intención de entender al hombre y educarlo en la religión católica. El ejemplo del unicornio se asemeja al del caballo medieval, al ser descrito como símbolo del pecado. En el caso de los ejemplos contemporáneos que vendrán a continuación, el reflejo humano en lo animal reside en la intención de atribuirle características antropomórficas en relación a la psique humana, además de contar breves historias sobre cada uno.

Adentrarse en este fascinante mundo animal ayuda al hombre para explicar y darle un sentido a lo interior de la conciencia proyectada en lo natural, de ahí la labor taxonómica tan frecuente. El clasificar y conceptualizar a las diversas criaturas mediante características atribuidas a su apariencia física da origen a diversas interpretaciones, como en el caso del *Bestiario del Mundo Futuro* de Andrés Cota y Ana Bedillo⁹ donde se imaginan seres ficticios en una Tierra que se ha despoblado luego de que la humanidad se ve obligada a dejarla, y a la cual regresa un grupo de científicos varios cientos de años después para encontrar un bestiario fantástico de criaturas como el caracol ermitaño, la floranemona, el plecosangrio, el pangoloro y el ajolote ciempiés. Dicho bestiario cuenta la sobrevivencia de esos animales a diversos cambios, que se reflejan en el dibujo y en su relación con la caligrafía, es decir con lo gráfico. El caracol ermitaño, por ejemplo, depende de la búsqueda de su propia concha pues no tiene la capacidad de producir una propia, y para eso contiene la respiración en el agua en busca de un erizo que lo protegerá.

⁹ Andrés Cota es un escritor mexicano que colabora en diversos medios digitales y no digitales. Ha trabajado en varias ocasiones con Ana Bedillo, (ilustradora, dibujante y artista visual española), elaborando proyectos relacionados principalmente con los animales.



Caracol Ermitaño



El Caracol Ermitaño (*Helix obtusum*) es un molusco terrestre que carece de la capacidad de producir concha propia, por lo que debe de conseguir una al modo de los cangrejos ermitaños; de esto depende su supervivencia. Los integrantes de esta especie han refinado una estrategia particular para suplir su falta de armadura: se sumergen conteniendo la respiración en aguas someras y buscan un erizo, cuando localizan uno de tamaño adecuado lo voltean empleando baba corrosiva, después con un único diente cónico lo abren por la mitad y cagullen, liberando así el exoesqueleto picudo. El caracol utiliza esta protección hasta crecer y requerir una más grande. Llega a medir 40 cm de largo.

Fig 7. Ana Bedillo, Caracol ermitaño, 2012.
Acuarela y tinta sobre papel
Tomado del *Bestiario del Mundo Futuro*.



Por otro lado, como parte de una propuesta diferente de los mismos Cota y Bedillo, en *Animales Reales que podrían ser Inventados* se buscan “aquellos ejemplares que pongan en jaque las conjeturas a las que llegamos. Especímenes que retan a la cordura a un duelo de probabilidades”. (Cota, 2014) En este singular compendio se presentan litografías de personajes como el aye-aye, el tapir malayo, el mono búho y el ciervo de agua oriental entre otros.

En tal intento por adentrarse en especímenes reales que tienen cualidades que parecen un tanto mágicas, el ciervo de agua oriental resulta un híbrido entre un venado con colmillos semejantes a los de un tigre dientes de sable, que además se trata de un buen nadador al que algunas veces se le conoce como ciervo vampiro (Cota, 2014)¹⁰. Es una interesante manera de colocar lo real en los límites de lo fantástico y narrarlo a partir de breves descripciones.

En el caso del *Animalario Universal del Profesor Revillod*, con texto de Miguel Murugarren y las ilustraciones de Javier Sáez Castán¹¹, sucede algo similar al enfrentar la realidad con la fantasía y sus posibilidades, pues contiene 21 animales que pueden convertirse en muchos otros nuevos especímenes al estar dividida la encuadernación del libro en tres partes, resultando así una especie de almanaque que presenta 4096 “fieras” y describe sus modos de vida brevemente a través de juegos de palabras y oraciones cortas. Aquí el papel del libro es esencial porque la encuadernación y sus cortes permiten la multiplicidad de lecturas, además de un juego visual que elabora historias para cada uno de los personajes. Como el amario que no es lo mismo que un armadillo ni un armario, sino que se trata de un “animal desdentado de vida subterránea del continente austral”, o el caronte, que además de llevar “el nombre del barquero que conduce las almas a los infiernos”, es un “singular zancudo de bellísima estampa de remotas florestas”. (Murugarren y Sáez, 2007.

¹⁰ Andrés Cota habla del Ciervo de agua oriental (*Hidropotesinermis*) de manera descriptiva, presentando a este peculiar animal con un conjunto de características imaginarias como los colmillos que sobresalen de su boca, nombrándolo Ciervo vampiro y así otorgándole una cualidad mágica extraña a su condición animal que lo acerca a lo humano.

¹¹ Ilustrador y escritor español que ha dedicado su labor a la producción de libros para niños y álbum ilustrado. Sus libros están llenos de fantasía e ingenuidad, como es el caso del *Animalario Universal del Profesor Revillod*.





Fig 8. Ana Bedillo, *Ciervo de agua oriental*, 2014.
Litografía sobre papel de algodón
Tomado de *Animales reales que podrían ser inventados*



Este creativo y singular libro utiliza la imagen, el contenedor y el texto como parte de un todo (estas características innatas al libro serán abordadas en el siguiente capítulo), y se vuelve referencial al hacer que dicho contenido y su continente permitan la interacción del espectador, generando lecturas múltiples que a su vez propician la búsqueda de lo humano en lo animal, ya sea con cada dibujo o con las diferentes descripciones, al igual que los nombres formados con la combinación entre sí de las tres divisiones.

Cada uno de los ejemplos anteriores resultan referenciales porque indagan en la posibilidad de vincular lo visual con lo animal junto con la narración de pequeñas historias, haciendo de la descripción breve un modo de otorgarle al animal características humanas, en algunos casos relacionadas con lo divino, en otras con lo ficticio o con los límites entre lo fantástico y lo real. Como en este proyecto, donde la identificación con el caballo surge de una relación originada desde la infancia que con el paso de tiempo encuentra un vínculo esencial, es decir, características humanas que lo llevan más allá de su condición de “bestia” para volverlo prácticamente mágico. No se trata entonces de retratar únicamente un conjunto de huesos y músculos cubiertos de pelo y crin, sino de alcanzar en cada dibujo una historia específica que busca trasponer lo real en lo visual, jugar con una condición física que se traslada a un lenguaje plástico. Es entonces, al trabajar con este motivo equino durante el proceso de elaboración del libro y al finalizar su producción, cuando se le concibe como una entidad que deambula entre los límites de lo real y lo fantástico.

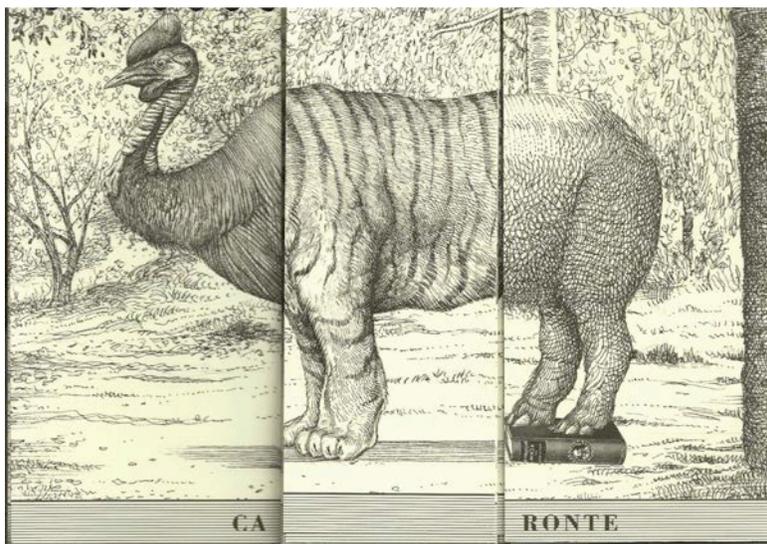


Fig 9. Javier Sáez Castán, *Caronte*, 2007.
Tinta sobre papel de algodón
Tomado del *Animalario Universal del Profesor Revillod*.





Capítulo 2

De la intimidad en el dibujo y el libro de artista

Me gusta dibujar. Dibujo para divertirme, entender lo que sucede; entenderme y también para desquitarme. Para poder mirar mejor, describir un objeto o traducir un pensamiento. Dibujo para acordarme y también como exorcismo de lo que no quisiera recordar. A veces me reto para que los dibujos se parezcan a lo que estoy viendo; para dibujar bonito. Puedo hacerlo por horas. Lo mismo me sucede con las emociones que experimento: las traduzco en dibujos. Unas veces hago letras; otras, rayones y garabatos. En ocasiones dibujo mecánicamente para distraerme y no pensar. Muchas veces pienso dibujando: he dibujado feliz y triste; durante el día y durante la noche; con insomnio, mientras viajo, converso o hablo por teléfono. He dibujado solo y acompañado. Dibujo desde lo que recuerdo; desde muy pequeño. Dibujo con líneas claras, gruesas o peludas. Con lápices, plumas, pinceles o el dedo. Dibujo en hojas sueltas, pedazos de papel, cartulinas elegantes, pizarrones, sobre la arena o en la pantalla del teléfono. Disfruto hacerlo en cuadernos que se convierten en diarios, secuencias de momentos. Estos cuadernos me dibujan: exhiben y revelan lo que estaba oculto. En ellos está lo que me alegra, me gusta, pero también lo que me acompleja y lo que me hiere. Al ver mis cuadernos, recuerdo momentos, personas, lugares, formas y estados de ánimo. Unas veces me dan risa y otras me causan malestar. A veces me dan vergüenza. Acompaño estos dibujos con letras, palabras y textos, que también son dibujos. Me gusta mostrar mis cuadernos a personas cercanas. A diferencia de otros dibujos que hago para mi oficio (cuyo resultado es para los demás), estos no son bocetos. No los hago para que después sirvan, se transformen en diseños, carteles o ilustraciones. No eran, hasta ahora, dibujos para publicarse.

-Alejandro Magallanes ¹².

¹² Tomado de *Dibujar es mirar, mirar es poseer* del libro *Siempre te Amaré* de Alejandro Magallanes.

2.1 El caballo en los dibujos de Heinrich Kley, Toulouse-Lautrec, Richard Zela, y Jimmy Liao

3 de JULIO DESPEJADO

Está cansado.
Su caballo también lo está.
Incluso sus perseguidores están cansados.
Sólo una inmensa catarata,
prosigue aún con su galope

-Jimmy Liao

La manera de ver y definir al caballo resulta polisémica. Por ello es necesario elegir la perspectiva referencial que este proyecto requiere. Mirar a esta criatura desde elementos formales como la estructura y el movimiento, analizarla a partir de la línea, el trazo y el color, observar su comportamiento en el espacio. Y posteriormente utilizar el motor personal mismo que ha generado esta investigación para estudiarlo como una reminiscencia infantil a la manera de un reflejo personal. Tales intenciones derivan de un interés específico que va más allá de un mero capricho visual, pues se busca un discurso desde el dibujo, dónde la forma de dicho animal sea explotada a partir de cualidades que le son propias al lenguaje dibujístico en sí mismo.

Como se ha señalado, el hacer un ejercicio de introspección, además de resultar liberador y enriquecedor, es el detonante mismo del proyecto a través de un acercamiento constante con el caballo, desde sesiones de dibujo *insitu* partiendo del modelo real hasta la interacción permanente con sus actitudes y acciones que se vinculan con lo humano. Circunstancias presentes en el trabajo de otros artistas e ilustradores que han logrado una manera personal de trabajar diversas temáticas, entre ellas la del caballo.

Antes de profundizar en ellos es necesario anotar que el proceso creativo ha transitado por diversos caminos en cuanto a la representación se refiere: desde una búsqueda de la estructura física como elemento dibujístico hasta un tratamiento casi ritual, desde el caballo considerado como un ser mágico encarnado en el inconsciente hasta su abstracción. La naturaleza de este recorrido plástico-visual se ha encontrado con el dibujo, del cual se han utilizado su cualidad espontánea, íntima, de autoconocimiento y narrativa. De ahí entonces la decisión de utilizar al dibujo como medio, pues en este caso particular genera la posibilidad de contar historias a partir del trazo, de la línea y el espacio. Antes de indagar en el aspecto narrativo del dibujo, se revisará al animal en términos de forma y estructura.



Para estudiar la estructura y su relación con lo dibujístico se revisó el trabajo de Heinrich Kley¹³, quien exploró y explotó la multiplicidad de los usos de la línea como un elemento vital que habita un espacio determinado. Así logró plasmar en el movimiento y en la fuerza de la forma las posibilidades de la estructura y de la composición.



Fig 10. María Moreno Orozco, *Alicia*, 2014.
Fotografía digital

¹³ Dibujante e ilustrador alemán nacido en 1863. Su trabajo se caracteriza por hacer de la sátira un medio para mostrar el contexto de entreguerras, la desilusión y la inestabilidad que vivió su país. Animales, monstruos y seres humanos protagonizan escenas eróticas e irónicas sobre el caos, los vicios y la locura, reflejando así la condición humana. Su trazo es de gran fortaleza y generalmente usaba la pluma y la plumilla como material y herramienta. En casos menores la acuarela. No se sabe la fecha de su muerte pues desapareció durante la Segunda Guerra Mundial y gran parte de sus catálogos y de la información sobre su obra fueron eliminados por el nazismo. Su trabajo influyó fuertemente a varios colaboradores del estudio de Walt Disney en cuanto a la humanización de los animales, como en el caso de la Danza de las Horas de la película *Fantasia* de 1940. (Muro, J., 2015)





Fig 11. Heinrich Kley, *Dibujo de caballos* 1863-1945.
Bolígrafo sobre papel



Fig 12. Heinrich Kley, *Dibujo de caballos* 1863-1945.
Bolígrafo sobre papel

En ambos dibujos es la fuerza y gestualidad de la línea la que recorre la forma y mediante el uso del bolígrafo plantea la estructura de las imágenes. Pareciera que ambas son de carácter secuencial y que forman parte de una escena en la que el caballo tumba al jinete.



Fig 13. Heinrich Kley, *The Jealousy of Man*. 1910-1920.
Tinta, lápices de colores y gouache sobre papel
17.7 cm x 27.9 cm.

En este caso la ironía de la imagen la contextualiza haciendo burla al derroche y la envidia, y el caballo funciona como un vehículo sumergido en este mundo de excesos.

Por otro lado, la fuerza de la línea y la espontaneidad del trazo insinúan las formas y a la vez dan vida al dibujo. El color es participe en la escena, utilizado para darle tensión y apoyar en la composición de la imagen.

Fig 14. Heinrich S/T. 1863-1945.
Bolígrafo sobre papel

El trazo y la línea de Kley son sumamente expresivos y llenos de vitalidad, además funcionan como parte de su discurso satírico e irónico al humanizar a los animales y algunos seres fantásticos como el fauno de esta escena. En este caso el color es aplicado de tal manera que se integra con las formas, el espacio y la soltura de la línea.





Fig 15. Heinrich Kley, S/T. 1863-19245.

Bolígrafo sobre papel

En este dibujo se observa la fuerza del trazo y la línea hecha con bolígrafo. Se vuelve evidente la intención satírica pues se burla de lo caótico del hombre y su relación con lo animal, donde el caballo es partícipe y sufre las consecuencias de las acciones de los humanos.

Kley no dedica su obra exclusivamente al retrato del caballo. Analiza a la sociedad creando personajes humanos, animales y algunos híbridos. Una especie de abecedario que forma parte de su trabajo en el cual indaga en la comprensión de su contexto y la condición humana a través de lo visual, aprovechando las cualidades propias del dibujo como la gestualidad de la línea que se acerca a lo excesivo. Por otro lado, en algunos ejemplos que se mostraron en la página anterior (Fig. 11- Fig.12), el aspecto narrativo es vital y de índole secuencial, estudiando la estructura y el movimiento del caballo a partir del dibujo. Esos aspectos narrativos son de particular interés para la presente tesina y la producción del libro de artista *Galope Alazán*, y de ellos se hablará en los capítulos posteriores.

En términos de estructuración y forma, el dibujo de Kley se vuelve referencial al estudiar al animal desde lo gráfico y las posibilidades que el motivo tiene en función de un lenguaje dibujístico que, como se intenta lograrlo en este proyecto, hace de la comprensión y configuración del equino parte del trabajo *insitu*, junto con el trato directo y el constante bocetaje.



Otro factor importante de la obra revisada es el vínculo perenne de lo humano con lo animal, el cual concierne a esta tesina. En el trabajo de Kley dicho vínculo se obtiene a partir de lo satírico y mundano dónde se plasma la condición humana en un contexto determinado (la Alemania de la Primera y Segunda Guerra) a partir del dibujo.

Para este proyecto el trabajo de dicho dibujante alemán resulta referencial por la identificación con lo animal y la humanización del mismo desde la espontaneidad de la línea y el trazo, es decir, en términos de dibujo. Además del estudio de las formas y estructuras como posibilidades narrativas dónde el movimiento y la secuencia son fundamentales al momento de contar una historia o plasmar una escena breve.

Los dibujos de Henri de Toulouse-Lautrec¹⁴, también son indispensables para entender la condición equina, en particular una de las obras estudiadas en esta investigación, *En el circo: a pelo*, de 1899, un dibujo que forma parte de la serie de caballos de circo hecha por ese autor.

Se puede observar una totalidad en la estructuración, es decir, una comprensión formal que establece un todo dispuesto con la intención de generar un discurso a partir de lo gráfico y de la fuerza del medio usado. En el caso de Toulouse-Lautrec la pintura y el dibujo se vuelven parte indispensable uno del otro y a la vez funcionan como dispositivos independientes. En el dibujo explora posibilidades visuales y compositivas dónde el animal es un personaje vital en el contexto del circo que retrata. Con base en su forma y musculatura se puede tratar de un caballo percherón, pero es mucho más probable que sea un caballo *appaloosa*, una raza y/o un color emblemáticos de este mundo circense que, si no sirve particularmente para hablar de ella en cuanto a su función o su pureza, sí para analizar su estructura física como un modelo real, en su relación con lo visual y las posibilidades que ofrece al dibujo ya que se trata de un caballo fuerte y musculoso, del cual estudia con el lápiz su galopar en el escenario.

¹⁴ Pintor, dibujante y cartelista francés (1864-1901). Su trabajo se caracteriza principalmente por retratar escenas circenses, de cabaret, cafés y burdeles. Sus pinturas son las más conocidas dentro de su producción, pero su trabajo como dibujante es de suma importancia pues en él, a partir del estudio que sólo la observación permite y enriquece, estructuraba la forma siempre en rápidos trazos que le servía para ubicar y analizar los volúmenes que deseaba dibujar y posteriormente pintar.





Fig 16. Henri de Toulouse-Lautrec, *En el circo: A pelo*, 1899.
Crayón, tinta y pastel sobre papel



A partir de la narrativa y secuencialidad que en el producto final se presenta, el libro *Galope Alazán* lo utiliza para contar una historia formada por historias, una especie de *stills* que se vuelven interminables.

La narrativa a la que hago referencia nace del interés por desarrollar este proyecto como parte de un libro que mantenga una secuencialidad. De ahí que sea indispensable explotar la cualidad dibujística al contar una historia desde los elementos visuales, además de revisar ejemplos del animal a partir de este lenguaje gráfico en particular. Por ello también se ha estudiado dicha posibilidad en el trabajo de los ilustradores Richard Zela y Jimmy Liao.

Para elaborar el análisis de la forma y su relación narrativa, además de llevar a cabo una búsqueda propia a partir del proceso mismo, *ZeZolla*, un libro ilustrado por Richard Zela¹⁴, permite observar la manera en la que el caballo es visto y trabajado, de tal modo que ello lo vuelve un referente importante para este proyecto. La historia es una nueva versión del cuento de *Cenicienta*, y el equino es un símbolo de fortaleza y libertad que crece con ella, con la protagonista. Para Zela es muy importante abordar la forma desde su estructura y al motivo como un hilo conductor dentro de la narrativa. Desde una observación profunda y un estudio del modelo en el cual los recursos son múltiples y todo se liga al proceso de construcción, Zela juega con lo real y lo gráfico utilizando el café por las propiedades que al material le otorga, de además un dinamismo y una plasticidad que sirven para recrear atmósferas dar vitalidad a la forma. Así, el autor parte del animal y se vale de cualidades que le son innatas a los materiales para generar una interpretación de su tema. Y aunque el caballo es un personaje secundario de la historia ilustrada, es importante estudiarlo visualmente debido al proceso de construcción.

¹⁴Ilustrador mexicano. Ha trabajado para diversas editoriales como FCE, CIDCLI, Océano Travesía, Caja de Cerillos, entre otras. Sus libros más conocidos son *ZeZolla* y *Ahí te comerán las Turicatas*. Su trabajo se caracteriza por la fuerte influencia del comic y la ciencia ficción, generalmente trabaja con acuarela, tinta china, café y lápiz.





Fig 17. Richard Zela, *Zezolla*, 2010.
Café sobre papel de algodón y edición digital

“A todo galope entró a la casa. Los cascos retumbaron sobre las tablas del suelo como órdenes y, antes de que nadie pudiera comprender lo que ocurría, desenvainó su espada y la hundió en el pecho de la madrastra”. (Castro, 2011) La cita anterior forma parte de *Zezolla* y acompaña a la imagen de arriba. Ello no significa que el dibujo se limite a representar lo que el texto dice, pues la parte visual es una entidad que trabaja con el texto escrito en un plano de igualdad y ofrece una información que va más allá de las palabras cuando se cuenta una historia.

Otro aspecto que resulta de interés en el trabajo de Zela es la manera en la que concibe el dibujo como disciplina, es decir, dibuja de manera continua como parte del proceso de investigación visual que requiere de un riguroso hacer. No busca lograr composiciones perfectas en función de un resultado específico, sino como un espacio ideal para la experimentación, por eso la importancia de la bitácora, un elemento vital dentro del proceso (sobre bitácoras se hablará en el siguiente capítulo) .



Una tras otra, las bellas hermanastras intentaron calzar su pie sin lograrlo. Faltando sólo dos de ellas, la madrastra vio que se le escapaba la oportunidad de casar a una de sus hijas con el príncipe.



Fig 18- 20. Richard Zela, *ZeZolla*, 2010.

Café sobre papel de algodón y edición digital

Zela utilizó el café para estructurar el espacio y la forma, pues las cualidades de este material funcionan para crear varias capas de color y, a diferencia de la acuarela, el café tiene cierta plasticidad que permite integrar zonas transparentes con otras totalmente oscuras. Posteriormente se integra lo logrado en el dibujo a mano con la edición digital, por lo mismo el resultado no es de color café y utiliza tonos grises.



Se ha estudiado la propuesta de Zela por la fuerza en su estructura visual que se relaciona con la riqueza del proceso de construcción y aborda al equino como un animal poderoso: en lugar de verse como un conjunto de huesos y músculos, resulta el estudio de la mancha, el trazo y el movimiento. Una exploración permanente con el dibujo que se entiende como el medio y el mecanismo capaz de configurar y comprender una totalidad que va de lo interior y subjetivo a lo externo y general.



Este análisis referencial finalmente, como ya se mencionó, revisa *Hermosa soledad*, el resultado de un diario personal de Jimmy Liao, a manera de un libro ilustrado hecho a lo largo de tres años después de haber sido hospitalizado por leucemia, en el cual hace una cartografía climatológica de su estado emocional y juega con el dibujo visualmente y como concepto. En él hace partícipe al caballo de esos momentos personales y catárticos, como un símbolo un tanto surreal, ligado con lo inconsciente y lo intuitivo. Y aunque tal realización parezca visualmente opuesta a este proyecto, se vuelve un referente en el observar aquello interno que configura un afuera, esa pulsión constante con un enlace de la niñez.

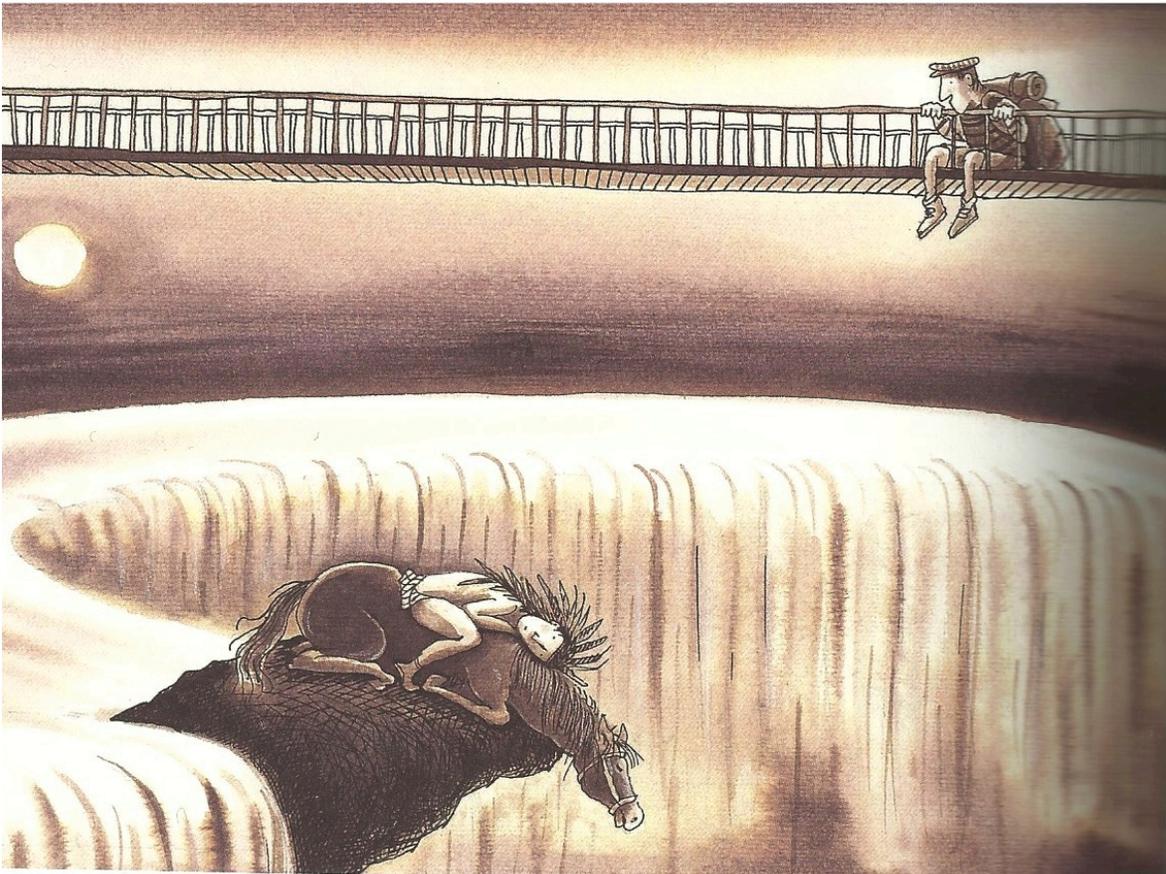


Fig 21. Jimmy Liao, *Hermosa Soledad*, 2004.
Técnica mixta

¹⁶ Jimmy Liao es un ilustrador taiwanés que durante muchos años se dedicó a la publicidad, pero después de ser diagnosticado con leucemia en 1995 y pasar un año aislado durante el tratamiento, a su salida decidió dedicar su labor a la ilustración infantil y para adultos. Su trabajo juega con la poesía y el dibujo, el cual en algunos casos es colorido y lleno de vitalidad, y en otros como *Hermosa Soledad* es de aire melancólico y evocador. Liao utiliza el formato de álbum ilustrado para narrar emociones y así explorar su propio interior.



Representa a este singular equino como un personaje participe de una especie de diario personal repleto de poemas, pensamientos, y reflexiones a manera de dibujos. En el caso particular del animal al que esta tesina estudia esos dibujos construyen una figura sintética en un modo particular de ver y entender el dibujo: un caballo que va más allá de su condición animal y se convierte en vehículo e intuición. Esto se obtiene mediante el profundizar a partir de la línea, del espacio, de la mancha, del movimiento y del ritmo. Factores que van más allá de lo racional e inmediato y mediante el dibujo se sumergen en lo irracional. A pesar que Liao no aborda al caballo como motivo único, lo emplea para referirse a una búsqueda personal, a una creación de personajes propios que viven en su interior y crean historias dentro de una historia, como en el caso de *Hermosa soledad*, bitácora íntima pensada desde un lenguaje gráfico y que hace del espacio dibujístico un medio narrativo. Para este proyecto de investigación, la obra de Liao es un referente de la exploración a partir del dibujo, de la búsqueda propia en relación con una plástica-visual, además del concepto del animal como aquello intuitivo que va más allá de una estructura física, esa la relación con lo esencial como es el caso del *Physiologus* y el *Animalario del doctor Revillod* de los que se habló en el capítulo anterior.

Antes de dar paso al siguiente apartado es necesario anotar algunos aspectos en que los referentes empleados se relacionan y por qué logran vincularse y generar una misma línea de investigación. Kley, Toulouse-Lautrec y Zela explotan la forma, estructurando cada parte del caballo usando la línea como un elemento visual que sustenta y le da vitalidad a la figura del animal. Liao no se aleja por completo de los otros tres, pues existe en él una necesidad narrativa evidente, la de contar una historia, circunstancia común a todos y que en el caso del artista francés se expresa en sus dibujos a través de la sátira, usando pocos elementos de modo contundente. Y el tercero de ellos utiliza en *Zezolla* la secuencialidad de la imagen para narrar un cuento. En el caso de los cuatro artistas es esta necesidad de introspección en el proceso la que sobresale y es sumamente poderosa: en ella el dibujo permite explorar el mundo interior.

Después de revisar el trabajo de Heinrich Kley, Henri de Toulouse-Lautrec, Richard Zela y Jimmy Liao, las intenciones del proyecto se vuelven más claras: estudiar al caballo como una estructura orgánica a partir de la línea, de lo humano y lo secuencial, de la forma como una fuerza partiendo de lo real ubicado en un contexto y una raza (circo/appaloosa/charrería/cuarto de milla). Así, el proceso de construcción como una faceta vital y primordial de la conceptualización desde el dibujo incorporándolo a la narrativa, termina por contar una historia desde lo interior relacionándola con la infancia y utilizando para lograrlo cualidades como la espontaneidad y el autoconocimiento que le son propias al dibujo.

Finalmente, el trabajo de cada uno de los artistas estudiados se vinculará en el siguiente apartado con base en la propuesta del libro como objeto, y la posibilidad que permite de explorar la intimidad y la narrativa, que al igual que las cualidades



gráficas ya mencionadas (la espontaneidad y el autoconocimiento) son parte innata del libro.

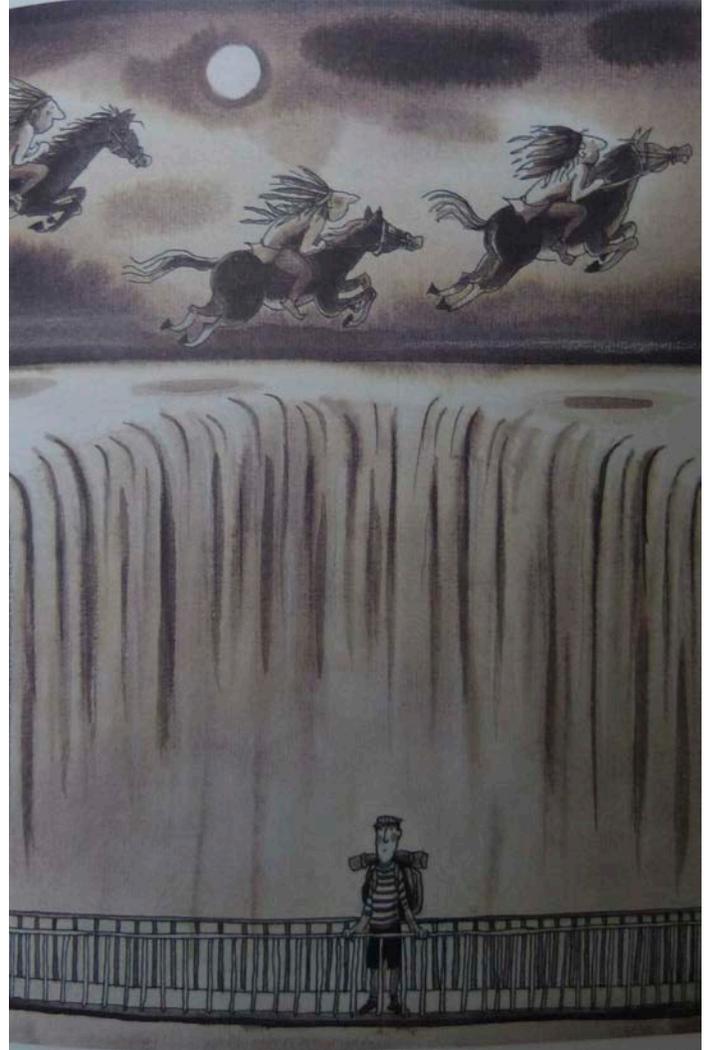


Fig 22-23. Jimmy Liao, *Hermosa Soledad*, 2004.
Técnica mixta.



2.2 Reflejo: un análisis

En este breve apartado se analizarán ciertos aspectos formales de *Reflejo*, un corto hecho sobre el *story board* de la película *Mulan* de 1998. Podría parecer extraño utilizar una película de Disney para esta propuesta de investigación, pero ha sido parte vital de su conceptualización. Se trata del *story board* hecho para una secuencia que no aparece en su totalidad en la película, por eso se muestra la etapa inicial sin demasiada elaboración, en la cual se dibujaron a lápiz los momentos clave para posteriormente darles movimiento. Se decidió utilizarlo como referente por la expresividad del trazo y la soltura en el movimiento del caballo, también por la necesaria vinculación entre los límites de la narrativa en el cine, el dibujo y el libro.

Como se puede observar a partir del medio (dibujo) una serie de momentos son trabajados para poder ser unidos. La intención que tienen es presentar un concepto a partir de etapas clave cuya información posteriormente se reunirá en la película para formar parte así de una historia coherente. Este corto muestra a Mulan deseando escapar de su cotidianidad, y es en el caballo en el que encuentra la posibilidad de ir más allá de lo conocido para explorar su interior, el vehículo personal que le permite conocer por encima de sus límites.

Reflejo resulta un corto referencial para esta tesina en diversos aspectos. Primero está en la parte narrativa que en este caso se vincula intrínsecamente con el cine y la animación y que a la vez deambula en su contacto con el dibujo entendido como un dispositivo capaz de contar una historia. Con ello se refiere al acto de dibujar desde su aspecto procesual, dónde la conceptualización y la planeación son vitales para hacer una obra con un fin específico: pensar el rumbo que seguirá el proyecto, sus posibilidades analizadas y la constante experimentación con lo formal que le permite explotar una temática. Es también emplear el dibujo como un dispositivo que proviene de un diálogo perenne con lo interior para fungir como medio espontáneo en el que se construye una narrativa. Es así como se habitan los límites entre el dibujo y el cine, por eso la vitalidad de la línea y la estructuración a partir de la forma y su relación espacial que se plantea como un *still* capaz de contar una serie de momentos secuenciales. Resulta entonces de sumo interés el tipo de dibujo usado en *Reflejo*, pues tiene un sentido y una función específicos, de ahí el trazo suelto y espontáneo, esquematizando la ubicación, la perspectiva, la forma y la composición.



Este corto fue elegido para *Galope Alazán* como antecedente referencial por dos razones específicas. La primera por los límites entre dibujo y cine a partir del proceso de construcción usando el *still* como un espacio configurado por un serie de instantes dispuestos en una secuencia. La segunda por el trazo y la línea que soportan una narrativa, el cómo se accede a una escena específica desde elementos formales que para esta tesina representa la manera ideal de contar una historia a partir del dibujo gestual.



Fig 24. *Reflejo, Mulan, 1998.*

Las imágenes resultan sumamente expresivas y llenas de vitalidad; el uso del caballo se vuelve aquí partícipe de la historia, como un vehículo que galopa al unísono de los sentimientos y pensamientos de Mulan. Asimismo, la manera de configurar la secuencia a partir de una serie de momentos se vuelve referencial para esta propuesta.

Lo anterior se relaciona con los referentes ya mencionados: el trabajo de Kley, Toulouse-Lautrec, Zela y Liao, porque de manera concisa narran diversos momentos, en especial los dos últimos. Zela quizá sea el más cercano a esta manera de conceptualizar y planificar una historia ya sea en comic, novela o cuento, pues mediante viñetas él configura un discurso coherente para sustentar una propuesta a partir de los elementos visuales, utilizando el trazo expresivo y la versatilidad espacial, además de su relación con el lenguaje cinematográfico mediante el uso del *still*. En la obra de Kley es en aspectos formales como el uso de la línea gestual, que en sí misma narra un hecho específico de una manera espontánea y usando la sátira como la manera perfecta para cohesionar una idea clara y precisa. En cambio Toulouse-Lautrec emplea la forma con el grafito desde el trazo y así estructura un momento específico. Finalmente, Liao deambula entre los límites del dibujo y el cine de la mano del álbum ilustrado, donde los dos primeros presentan varios paralelismos entre sí al momento de narrar una historia personal como es el caso de *Hermosa soledad*.



2.3 Pincel de crin de caballo o la abstracción del animal

Debido a la naturaleza de este presente proyecto, su soporte, el libro en forma de acordeón, permite configurar dos visiones distintas, aunque parezcan ser diametralmente opuestas, unificando ambas mediante imágenes diferentes. En este caso la primera la narración es una escena de galope que muestra una secuencia de momentos unidos a través del caballo en movimiento. Al dar la vuelta al libro puede observarse la misma escena vista desde un punto diferente a partir de la abstracción. Para llegar a dicha síntesis se revisó, en un ámbito conceptual y plástico, la caligrafía japonesa o *shodo*, al igual que la serie de *Ensos* de la artista mexicana Carmina Hernández, que será relacionada en el siguiente apartado con la propuesta de Magali Lara.

Es indispensable aclarar que aunque no se trata de la figura del caballo en su forma física se decidió introducir la gestualidad y lo abstracto de la caligrafía japonesa por su vigorosa relación con la interioridad y la acción, es decir, los motores mismos durante el proceso para la producción de esta tesina. Además, observar al caballo desde un enfoque distinto permitió enriquecerla.

Teniendo sus orígenes en la tradición hindú, y posteriormente en la china, el budismo Zen articuló lo más profundo del espíritu creador y cultural de Japón, que busca la unidad de la conciencia, la vinculación con la naturaleza y la espontaneidad creativa (el accidente controlado) mediante la experiencia de la meditación y la contemplación, que eventualmente llevarán al practicante a la iluminación. Dichas experiencias son manifiestas en actividades de la vida cotidiana como en las artes adyacentes al Zen, en este caso la caligrafía.

El calígrafo deja en el papel un trazo espontáneo, pero al mismo tiempo piensa en un concepto específico cargando de vitalidad la línea y el espacio, donde el poder y la libertad van de la mano con de la responsabilidad de tomar decisiones de manera deliberada y precisa y, al mismo tiempo, simple y en algunos caso hasta inacabada. Se trata de un trazo reducido a la abstracción monocromática que va del blanco al negro, tomando en cuenta el papel como espacio. La caligrafía busca hacer “una obra que le permita el contacto directo con el universo en su andadura personal, y para ello se sirve de unas técnicas bien aprendidas y ejercitadas que le permiten ser olvidadas cuando, convertido en maestro, acaricia con el pincel el vacío de la hoja”. (Lazada, 2007)



La importancia en el trazo radica en la unión del espacio personal con la contemplación del universo, pues se trata de un proceso de introspección y autoconocimiento en el cual la energía depositada en el pincel explota en lo blanco del papel. Por eso se decidió explorar el trabajo de Carmina Hernández¹⁷, que realizó una serie de *Ensos* expuestos en la exposición *Cuando el amor es gesto del amor y queda...*, presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil del 9 de enero al 15 de marzo de 2015. Estos *Ensos* son círculos que se dibujan con un solo trazo, una especie de meditación que realizan los maestros Zen y que significa “el todo y el vacío.”(Hernández, 2015). Se trata de la acción misma de dibujar, y cada trazo se origina en el mundo interno para derivar hacia el mundo exterior y volver al mismo punto cerrando el círculo, ya sea de manera perfecta o no. Significa también usar el cuerpo como un vehículo que genera un movimiento proveniente de la vitalidad del mundo interior: se trata “de hacernos uno con el otro, con el universo; de unificarnos y ver las cosas tal como son.” (Hernández, 2015) Estos *Ensos* no tienen que ser perfectos y no necesariamente deben concluirse en su circularidad, lo que importa es realizarlos mediante un movimiento sencillo pero a la vez reflexionado, completo, que “te une a ti con el todo.” (Hernández, 2015)

El interés por la obra de Carmina Hernández lo ofrece la relación constante con el mundo interior y el exterior, de manera similar a la caligrafía japonesa, aquella que en Hernández actúa como un antecedente debido a su relación con el pensamiento Zen. La necesidad de introspección en la que deriva su obra es la misma que intentó ser utilizada durante el proceso de dibujo de este proyecto y no únicamente para el libro en forma de acordeón. Así, ambos elementos y momentos del proceso parten de un sentido de autoconocimiento que de manera formal y metódica busca dialogar tanto con el mundo personal como con el colectivo, a partir de los principios de la caligrafía japonesa enfatizados en la segunda etapa, cuando se abstrae la forma del caballo a partir del negro y el blanco del papel.

¹⁷ Artista mexicana que ha hecho de su producción un vehículo personal para desarrollar intereses y necesidades propias, como es el caso del budismo Zen que se ve reflejado en su serie de *Ensos*. Nació con parálisis cerebral, que en su caso ha sido una oportunidad para reafirmarse como artista. “Yo no hago arte para vender, sino para estar viva”, ha dicho. El trabajo de Carmina contiene una evocación a la sensibilidad y a la conciencia del individuo desde la poesía, la gráfica y el dibujo. Explora los sentimientos y emociones de las relaciones humanas a través del cuerpo, la sensibilidad, la sexualidad, y la necesidad de integración de la pareja. (Museo Carrillo Gil, 2015)





Fig 25-29. Carmina Hernández, *Ensos*, 2015.

Tinta china sobre papel de algodón

Estos *Ensos* fueron expuestos en el Museo de Arte Carrillo Gil, en el gabinete de gráfica y papel durante la exposición *Cuando el amor es gesto del amor y queda...*



Habiendo explicado ya la intención de observar al caballo desde un enfoque distinto y específico a partir de la gestualidad, de lo esencial y lo espiritual como un motor interior, ahora se hablará brevemente de aquello que le da nombre a este apartado, una herramienta de vital importancia para la producción de un libro de artista. El título *Pincel de crin de caballo o la abstracción del animal* se debe a la elaboración de un pincel especial para *Galope Alazán* hecho con las crines de dos caballos, que no fueron arrancadas ni cortadas sino obtenidas por el desprendimiento de pelo que produce el movimiento habitual de los animales (la elaboración del pincel y otras consideraciones al respecto serán abordadas en el tercer capítulo, y aquí se mencionan de manera resumida).

El primer planteamiento de este proyecto fue dibujar con el animal, permitirle manchar el papel con la pesadez de las herraduras o con el movimiento errático y accidental de la cola y las orejas empapadas en tinta china o en acrílico diluido en agua, pero tal intención derivó en el maltrato y rompimiento del papel. Por eso se decidió elaborar un pincel especial vinculado con el tema y que hiciera partícipe al animal pero al mismo tiempo formara parte del proceso de dibujo, fungiendo como medio de autoconocimiento. Fueron entonces las cerdas del pincel unidas a una vara de carrizo las que invitaron a elaborar una abstracción formal. De tal manera que sintetizar al caballo desde la herramienta, la forma y el color, puede proporcionar una lectura distinta a la primera y así generar un discurso que, aunque parte de la misma escena, se transforma en un discurso propio.



Fig 30. María Moreno Orozco, *Pincel de Crin de Cabello*, 2015.
Crín de caballo unida a una vara de carrizo con micropor



Finalmente resulta indispensable mencionar que esta exploración del interior continuará de manera constante en el soporte elegido, el libro. En el siguiente apartado se reflexionará sobre la obra de Magali Lara (específicamente en la que tiene que ver con el dibujo y el libro de artista), una autora que habla de la construcción formal que proviene de adentro y su relación con el afuera, el microcosmos y el macrocosmos, y que además tiene una profunda reflexión sobre el cuerpo, entendido como el espacio habitado para acceder a la intimidad con la intención de contemplar y comprender lo universal, relaciona también con la concepción del interior y el cuerpo que propone Carmina Hernández. En el siguiente apartado nos adentraremos más en este componente tan poderoso.



2.4 Del dibujo y el libro de artista como medio en *Melancolía* de Magali Lara y *Madamma Butterfly* de Benjamín Lacombe

Si una determinada forma de arte “puede contener una historia íntima, accesible, directa, portátil, asequible, que puede repetirse, fabricarse de forma masiva y es universal, ¿es que hay algo mejor que eso?” No son más que las cualidades intrínsecas de un “libro impreso”.

Ahora contemplo la forma física del libro más de cerca. ¿Qué hace que un libro sea un libro?

Cuatro esquinas, una tapa más gruesa, una encuadernación cosida... Un libro tiene u características muy definidas en tanto que objeto como para que sea concebido simplemente como una pantalla que proyecta una historia.

El lector también toca el libro físico cuando lo lee.

-Suzy Lee ¹⁸

Lo planteado en el capítulo anterior sobre el caballo charro y su vínculo con los bestiarios como medios narrativos y la identificación con lo animal, además de cualidades que le son propias al dibujo como el autoconocimiento, la espontaneidad, la visceralidad y la intimidad que parten de la inmediatez, y de aspectos formales como la estructura y las posibilidades de dicha disciplina en un espacio determinado, son conceptos propios del libro que es tema de este apartado. Primero a partir de la universalidad del mismo, de abordar características que le son innatas y que permiten generar un discurso desde la narrativa. Después se explorará este soporte singular como un contenedor de pensamientos, una especie de alhajero personal dónde residuos de la memoria permanecen y crean algo más allá del productor, y para ello se revisará *Melancolía* de Magali Lara. También se estudiará la relación entre el contenido y el continente y las posibilidades que brinda. Utilizando *Madamma Butterfly* de Benjamín Lacombe se profundizará en el libro de artista como el soporte idóneo para *Galope Alazán*, ya que ese medio permite la reflexión a partir de lo formal, el contenedor, y lo que en él habita, el continente, tomando en cuenta lo visceral e íntimo en su relación con el trabajo visual y su desarrollo a partir de una propuesta específica.

De acuerdo con la Real Academia Española, un libro es un “conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen”. (Real Academia Española, 2015), delimitando así la multiplicidad de

¹⁸ Tomado de la Trilogía del Límite de la ilustradora coreana Suzy Lee. Su trabajo se caracteriza por el trazo libre y sencillo, generalmente usa el álbum ilustrado como soporte.



características y funciones que este soporte tan singular puede desempeñar, pero que al paso del tiempo, además de fungir como contenedor, ha dado lugar a una permanente búsqueda en el quehacer artesanal que ha logrado la producción de objetos que en sí mismos son hermosas obras de arte conocidas como **libro objeto** o **libro de artista**, y los cuales sostienen un diálogo entre el continente y el contenido.

Pero antes de hablar sobre ellos es necesario mencionar algunas características propias de la narrativa, concepto que se abordó en el apartado 2.1 a partir del dibujo y sus posibilidades. Ahora se propone relacionar la capacidad de contar una historia o escena mediante el medio (dibujo) y el soporte (libro), que no necesariamente debe ser algo lineal pero que en su sentido acostumbrado se trata de una sucesión de información y en éste caso de índole gráfica. Tanto medio como soporte se pueden vincular cohesionando la narrativa en términos del libro y el lenguaje dibujístico.

Otro elemento vital del libro es la universalidad que permite que sea de carácter portátil e indiscriminadamente accesible: un objeto que se puede leer de diversas maneras, desde la vista, el tacto, el olor, y aprovechar su contenido como información o conocimiento. Cada ejemplar es una memoria, un archivo que puede viajar del estante de la biblioteca hasta la facilidad de una bolsa, que puede trasladarse en avión, en barco, en bicicleta o hasta en las manos. Lo que existe dentro de él se vuelve público y algunas veces es generado en el límite de lo personal. Asimismo debe tomarse en cuenta la multiplicidad de lecturas que el libro propicia, por eso se alude a su totalidad.



Fig 31-32. Magali Lara, *Melancolía*, 2014.
Acuarela sobre papel
Tomada del libro *Melancolía*, Ediciones Acapulco.





Fig 33- 35. Magali Lara, *Melancolía*, 2014.
Acuarela sobre papel
El uso del interior personal como motor creador se relaciona con la manera de ver y usar el dibujo como dispositivo.



La totalidad del libro mencionada se refleja en la versatilidad de ese soporte que puede emplearse como contenedor de pensamientos y memorias íntimas, una caja de recuerdos personales dónde puede experimentarse con la posibilidad de configurar una o más lecturas desde lo subjetivo personal o somático, contemplarse desde el desorden para descifrar un orden, o crear un cosmos a manera de abecedario propio. Aprovechar lo sensorial que provee y así leerse de diferentes formas. Para adentrarse en ello se propone revisar *Melancolía* de Magali Lara.

Lara ha trabajado desde hace tiempo con el libro de artista, y se refiere a él como un objeto que permite explorar las propuestas viscerales que parten de la experiencia, donde el soporte es una posibilidad de la búsqueda íntima a partir de la memoria, un universo que va más allá de quien lo produce. Vincula el quehacer plástico con el continente, es decir, se trata de un todo que genera un discurso tomando en cuenta el proceso. En este sentido conduce a la construcción dónde cada elemento se va hilvanando, ya sea la temática, la manera de representarla (medio/dibujo) y el contenedor (soporte/libro). El hacedor de un libro empieza a conceptualizarlo desde su cotidianidad. Para Lara esto le permite examinar residuos muy poderosos que habitan dentro del soporte mismo.

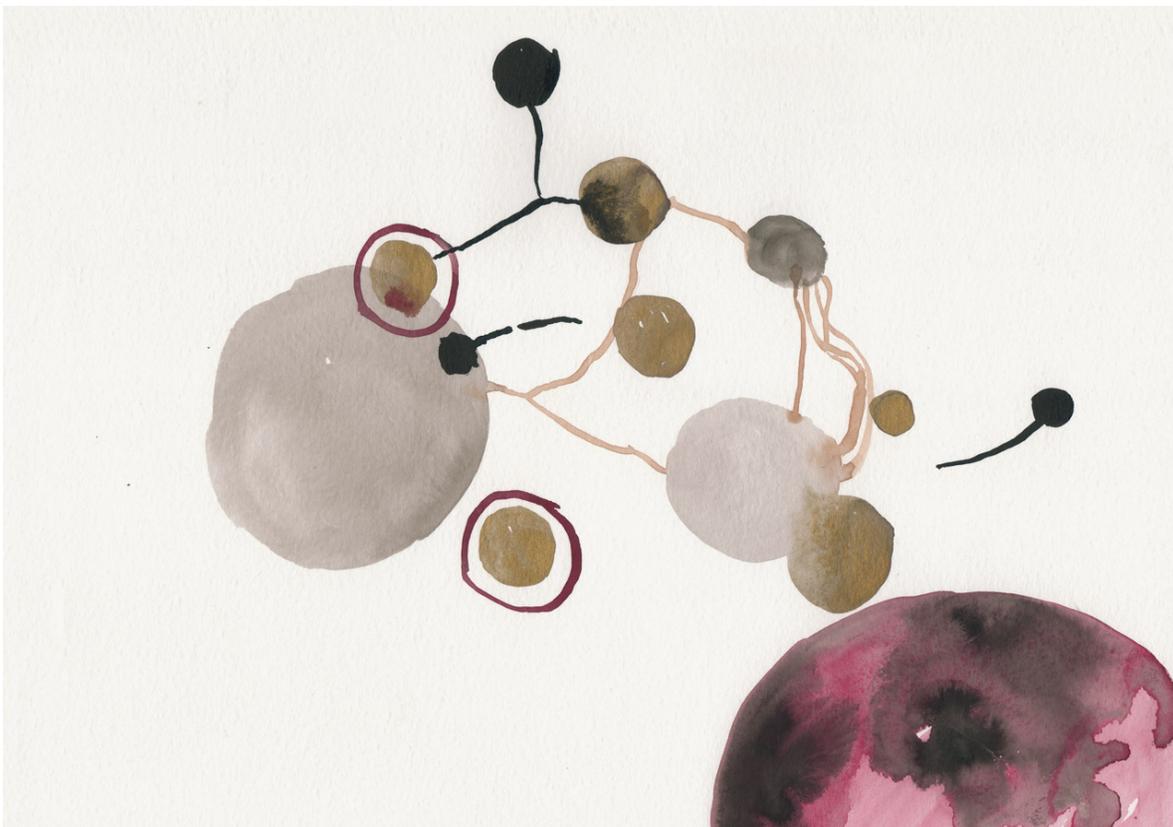


Fig 36. Magali Lara, *Melancolía*, 2014.

Acuarela sobre papel



Melancolía es producto de la colaboración entre Magali Lara y Ediciones Acapulco¹⁹, contiene un encuadernado un tanto tradicional y dentro de él aparecen dos ensayos que cuentan la misma historia de dos maneras distintas. Uno aparece en forma de texto y el otro en dibujos. El primero es un texto personal que explica la relación de la autora con el mundo interior y exterior. El segundo aparece de forma visual y “es un ensayo personal que parte de la relación entre el fin del mundo y la melancolía” (Gerber, 2015), basado en la película de Lars Von Trier del mismo nombre.

“Las dos voces de este libro terminan por señalar bordes: el fin del mundo, pero también el cuerpo que habitamos (porque media entre la amenaza de un adentro microscópico y un afuera macroscópico). Y es que es en los límites, podríamos decir, donde se arraiga la melancolía”. (Gerber, 2015) Es dicha posibilidad de lectura la que decidió adentrarse en este libro, pues en ella se entabla un diálogo entre lo interno y lo externo, lo particular y lo universal, lo privado y lo público. Además, posibilita enriquecer un mismo discurso desde dos diferentes puntos de vista. Así el concepto se expande, crece y se transforma en algo mayor a su hacedor, lo que habla de una experimentación reflexiva y enriquecedora en *Melancolía*. Se trata de un mundo amenazado por un final inminente a partir del color, de la expresividad de las acuarelas y las formas, del traslado entre los límites del cine y el dibujo, que a manera de texto aluden al cuerpo y sus cambios. Son dos lecturas de un mismo caos, una doble interpretación que interesa emplear en *Galope Alazán*: una que parte de la figuración y otra de la abstracción.

En cuanto al dibujo como un medio dentro del soporte elegido, Lara habla de la espontaneidad que ofrece, una cualidad cuasi ritual que propicia una exploración desde el interior y representa “un intento de participar en el mundo, como un mapeo del adentro”. (Lara, 2007) De tal manera se entrelazan ambos, el medio y el soporte, convergiendo en dicha jerarquización que deambula entre los límites del individuo y su universalidad. Y, como ya se ha dicho, que busca aprovechar el soporte como una caja de recuerdos, como el depósito íntimo de remembranzas archivadas que el medio elegido, el dibujo, propicia y vincula de manera natural.

La expresividad del color y la relación dibujística/espacial/corporal que utiliza Lara, poderosa y rica en su reflexión, permite generar un contundente discurso empleando pocos elementos. Y dentro de su proceso configura, al mismo tiempo, una estructura coherente que entrelaza el concepto, la manera de abordarlo en relación a la disciplina y el soporte elegido (libro).

¹⁹ Editorial mexicana independiente dedicada a la elaboración de libros que buscan relacionar la forma, la producción, el diseño, el contenido y los materiales. Ha editado diversos títulos como *Siempre te Amaré* de Alejandro Magallanes, *Lo que ya sabía* y *Blues* de Magali Lara, y *Otro yo* del Doctor Alderete.



Habiendo hablado ya del libro como un contenedor del mundo interior y el mundo exterior, y de su relación con el dibujo, es pertinente hablar sobre *Madamma Butterfly* de Benjamín Lacombe, dando paso al libro como un soporte que llega a los límites de lo objetual con la intención de comprender la función del contenedor como objeto.

Basado en la ópera del mismo nombre de Giacomo Puccini y en el libro *Madamme Chrysanthème* de Pierre Loti, se trata de un teatro hecho libro, mediante tres lecturas en forma de acordeón. Las dos primeras cuentan de manera simultánea, en la cara principal, una versión escrita desde el punto de vista de Pinkerton, uno de los personajes principales de la ópera, una serie de recuerdos y remordimientos. La segunda interpretación es la misma historia contada por Butterfly con imágenes metafóricas hechas en óleo que retratan sus emociones profundas y sus demonios personales. La tercera es una ilustración de diez metros que conjuga las dos primeras de forma expresiva utilizando el azul y el rojo de la acuarela, y la cual, debido a la naturaleza del encuadernado, se recompone en cada hoja al mezclarlas creando así una multiplicidad de lecturas.



Fig 37. Benjamin Lacombe, *Madamma Butterfly*, 2014.

Editado por Edelvives

Libro objeto en forma de acordeón, cuya primera lectura fue elaborada con óleo sobre tela y la segunda con acuarela sobre papel.



Lacombe cuenta que la elección de la forma del contenedor no es aleatoria, ya que está basada en los biombos japoneses que a su vez se relacionan con el contexto en el que se desenvuelve la historia que narran. El dibujo es trabajado de manera similar a las estampas de Hiroshige y Hokusai. De tal modo que Lacombe se vuelve referencial para el presente proyecto por la manera en la que aborda una misma historia a partir de distintos puntos de vista, enriqueciendo de esa forma el resultado final. Igualmente son interesantes las posibilidades que el encuadernado ofrece, pues se trata de una decisión no arbitraria que multiplica la posibilidad de entretejer historias dentro de una misma narración.

El proceso de construcción de *Madamma Butterfly* se relaciona con lo que cuenta en su interior. Lacombe pensó en el libro como un todo que narra una historia, la cual se trabaja coherentemente utilizando elementos que permitan profundizar en ella. Por ello el dibujo se relaciona con el texto aunque parta de voces distintas, y así la tercera propuesta que reside en la segunda cara del acordeón se vuelve eficazmente expresiva al sintetizar lo antes contando y acceder a una multiplicidad de interpretaciones cuando se mezclan las páginas del libro.

Los trabajos plásticos de Lara y de Lacombe proponen las cualidades del dibujo y su relación con el libro. Es necesario entonces valorarlas a partir del **libro de artista** y del **libro objeto** para comprender el medio elegido. Es difícil ofrecer una definición precisa sobre el libro de artista, pero de manera genérica puede decirse que se refiere a “una especie de escultura construida con trabajos de los artistas visuales que asumen formas de libro”. (Juárez, 2009) Se trata además de una creación de carácter artesanal en la que interactúan varias disciplinas (pintura, dibujo, grabado, tipos móviles, encuadernación, fotografía, escultura, etcétera). Teniendo uno de sus antecedentes al arte correo, el libro de artista es concebido como un soporte de orden interdisciplinario y por lo mismo múltiple. Además propicia un acercamiento sensorial, permitiendo su lectura desde el tacto, la vista, y el olfato. Debido a su cercanía y accesibilidad, se convierte en un soporte idóneo para plasmar pensamientos, recuerdos y sentimientos desde la experiencia personal, como un estuche de memorias o un archivo íntimo. (Lara, 2013)

El libro objeto contiene aspectos personales de su autor y sensoriales para su lector, además de ofrecer una interacción con diversas disciplinas. Su condición objetual potencia las cualidades de este soporte donde se juega con la estructura, y todos sus elementos forman parte de una lectura integral. De igual manera explota la forma y el potencial sensitivo, generando así una experiencia particular en el espectador. En ocasiones experimenta con objetos cotidianos que se alejan de las formas tradicionales del libro, puede ser cualquier cosa que mantenga un diálogo constante con el contenido porque se busca un todo. En este caso la narrativa reside en una lectura global.

El libro de artista se ha elegido como el soporte idóneo para *Galope Alazán* pues se busca generar un discurso a partir de lo íntimo, un contenedor dónde se vierten



recuerdos, pensamientos, esa suerte de archivo personal tan mencionado, donde además interviene el aspecto sensorial del mismo contenedor. Se trata de una variación de caja almeja que en una de sus tapas contiene una herradura lijada y pulida y que en la otra resguarda un libro en forma de acordeón que cuenta el galopar de un caballo a manera de secuencia en la lectura inicial y en su reverso muestra la abstracción de la misma a partir de una serie de dibujos hechos en acrílico negro.

Del proceso y el resultado final se hablará en el tercer capítulo, por ahora la intención es abordar cada concepto y reflexionar sobre dos ejemplos de interés específicos para la propuesta actual, que además de sustentar el proyecto permiten abordar diversos aspectos teóricos que darán origen al siguiente apartado donde se relaciona al motivo (el caballo), el medio para trabajarlo (el dibujo) y el soporte donde se cohesiona el discurso (libro de artista).



2.5 Reflexión y vínculo del libro de artista, el dibujo y el caballo charro para la producción de un libro

Por muy paradójico que parezca, es a menudo esta inmensidad interior la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista.

- Gastón Bachelard

El concepto del caballo puede ser sometido a distintas interpretaciones. Mientras en un nivel primario es un conjunto de músculos, órganos y huesos que conforman a una especie específica, para Carl Gustav Jung simboliza la relación madre/hijo a partir de impulsos intuitivos del inconsciente. Para el charro es un noble bruto que realiza actividades específicas que le significan valentía y hombría, y en las tradiciones chamánicas de Asia Central la imagen del caballo es símbolo de vida y muerte. (Cirlot, 1992) En *Galope Alazán* se trata del caballo como el reflejo de una parte psíquica interior, una síntesis de su forma estética y de su estructura. Ya se ha contextualizado el tema en relación con su origen (el mundo charro), y además de conceptualizarlo como un motivo dibujístico se ha profundizado en el soporte que se presenta en este proyecto. Ahora es momento de adentrarse en el cómo se vinculan las tres partes.

Aunque el proceso de construcción del libro se explorará más en el siguiente capítulo donde se narra en su totalidad la producción, requiere explicarse ahora la cohesión de las partes que desde su gestación lo integran.

Es cuando en el proceso se investiga que surge una larga serie de cuestionamientos sobre por qué se elige un motivo, cómo y con qué desarrollarlo. Entonces se decide, se experimenta y se reflexiona el proyecto, que puede llegar hasta a negarse para abordarlo de manera diferente. Es ahí que puede vislumbrarse aquello interno que complementa la obra y la manera en que se relaciona con ella. Pareciera que el mundo interior emerge para ser partícipe en la configuración y estructuración de todo el trabajo. Así se mantiene un diálogo entre lo teórico/conceptual, la disciplina y el quehacer dibujístico. Es cuando se logra vincular el motivo, el medio y el soporte, y se desarrollan al máximo posible para construir una propuesta concreta.





Fig 38. María Moreno Orozco, *Appaloosa*, 2013.

7 cm. x 10.5 cm.

Pastel sobre papel de algodón

En este caso se trata de un proceso cuya duración abarca tres años prácticamente, durante los cuales la experimentación dibujística fue depurando paulatinamente la información visual, vivencial y teórica investigada. No se trata únicamente del caballo en sí, sino sobre la forma como éste arroja un vínculo afectivo y vivencial a través de un medio gráfico, el dibujo. Se parte de él para alcanzar una postura interior, el camino de lo íntimo y de lo propio en el que la acción espontánea propia del dibujo permite llevar a cabo un dialogo de introspección, de autoconocimiento. Existe en ello un vínculo con lo inmediato de la espontaneidad, explorando de manera paralela aspectos formales de los que son partícipes tanto la observación como la memoria. La infancia se vuelve palpable y la familia propia sustenta la relación directa con el caballo, pero ¿por qué verlo desde una postura intimista y no dirigir la reflexión al terreno de la crítica sobre un supuesto símbolo nacional?

Lo que este trabajo busca, como se ha señalado en páginas anteriores, es reflexionar desde un motivo que remite a lo vivencial y que tiene un impacto determinante en su propia producción. Dicho motivo, el caballo, no interesa como un emblema nacionalista dispuesto para criticar y cuestionar los esquemas del imaginario colectivo mexicano. Se ha decidido, en cambio, prestar atención sobre



todo al motor interior que genera una propuesta entre los límites de lo particular y lo universal: ella permite realizar un ejercicio de introspección dónde se vislumbra el interior de la conciencia, pero también su relación con el mundo exterior.

¿Cómo entonces se relacionan el medio, el motivo y el soporte? Los dos primeros convergen en una necesidad de autoconocimiento sobre aquello interior en principio inexplicable, y es la cualidad inmediata y espontánea del dibujo la que logra adentrarse en ello, en el tema o motivo, y encontrándose en el libro de artista el soporte idóneo para archivar ese mundo interior mencionado, el estuche o alhajero personal de la memoria. Además los tres elementos se relacionan desde la intencionalidad misma del proyecto, pues ninguno de ellos existe de manera aislada: confluyen como refugio subjetivo y memorístico, formal, visual y dibujístico.

Dibujo como una experiencia del pasado en el presente, como parte de una narrativa vinculado desde lo formal con el caballo. Este acto mágico/ritual que el dibujar contiene representa una espontaneidad vivencial en la cual el animal se encuentra sobre lo blanco del soporte. El caballo es línea y también mancha, una imagen capturada e inmóvil a la que el trazo dota de vitalidad y que habita en un contenedor de lecturas multiplicadas y propicias para un continente capaz de resguardar tanto un mundo interior como uno exterior. Esta condición integral inherente al dibujo desde el terreno de lo formal, cuenta con una narrativa que desde lo espontáneo genera una secuencialidad que en el caso de *Galope Alazán* se vuelve parte de la totalidad del proyecto.

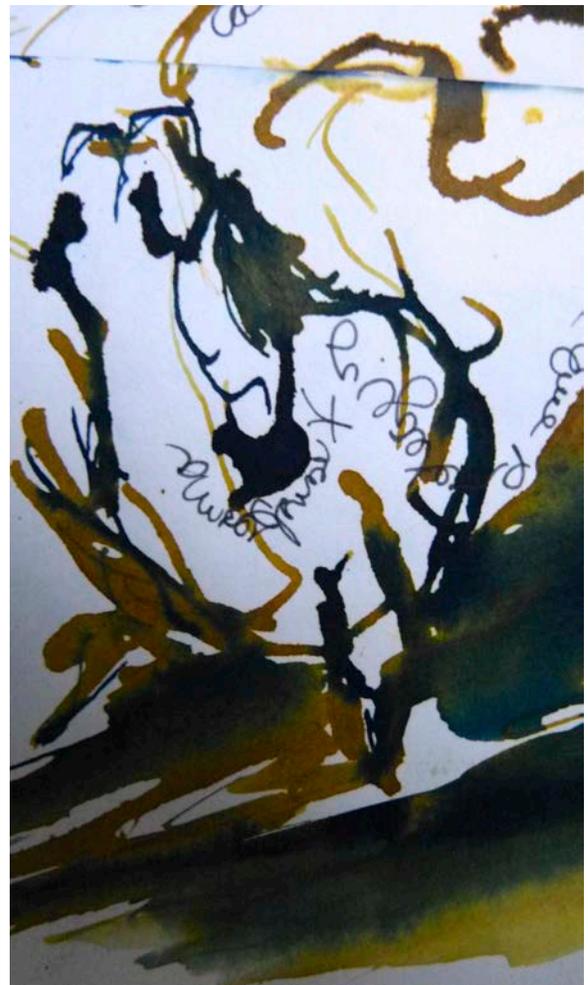


Fig 39. María Moreno Orozco, *De las bitácoras: detalle*, 2014.

21 cm. x 29 cm

Acuarela sobre papel



De tal manera es como se estudia al animal motivo de este proyecto. Primero mediante el contacto directo con él, un intercambio reflexivo que desde lo visual y lo formal hace evidente lo particular como resultado de una búsqueda interna. Después vinculándolo con el dibujo y después con el libro, manteniendo constante la experiencia personal como generadora de todo el proyecto, porque “con el libro de artista aparece en él lo que no conoces de ti”. (Lara, 2013)

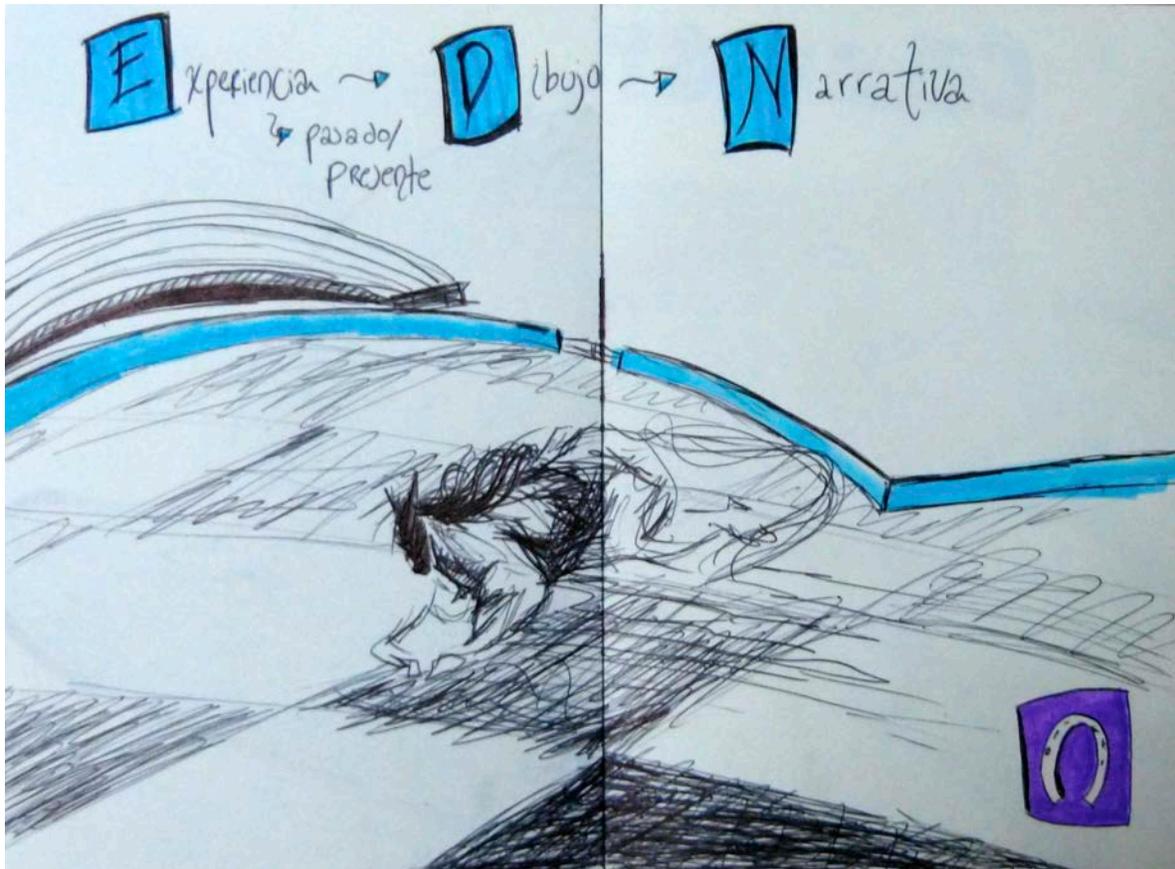


Fig 40. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Bolígrafo y marcadores sobre papel





Fig 41. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Pastel y estilógrafo sobre papel



Fig 42. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Plumón y acuarela sobre papel



Fig 43. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Trazo de línea en papel calca sobre papel





Capítulo 3

Galope Alazán: un homenaje al caballo

Esta parte sensible y totalmente visual se hace evidente desde lo personal, por eso me encuentro con el caballo a manera de un espejo, donde características comunes nos mantienen unidos; así, la línea nos recorre, la mancha nos llena, el espacio nos soporta y la forma nos cierra.

-María Moreno ²⁰

²⁰ Tomado de las Bitácoras personales, realizadas en el periodo 2013-2015

3.1 Preámbulo



lego a las caballerizas, saludo a los caballos que me son familiares, a algunos que apenas conozco y a otros tantos que jamás he visto.

Primero lo saludo a él, a Matisse, con su blanca y brillante crin y sus siete colores en todo el cuerpo. Se deja acariciar el alargado cuello. Lo quiero mucho, pero algo me llama pues de pronto siento la necesidad de ir hacia la otra cuadra, esa que está al fondo.

Acto seguido corro hacia ella, Alicia, una yegua especial y única, a la que cada vez que miro me encuentro con su carácter y personalidad. Inmediatamente la abrazo y se deja hacerlo, me permite acariciar su lomo alazán y su corta crin café anaranjada. Así la miro y recorro la mancha blanca grisácea que tiene en la cara mientras le pregunto: “¿Cómo estás? En el fondo sé que esa interrogante la formulo para mí.

¿Cómo estoy? Nunca me responde de la manera que espero, pues la respuesta está en mí y no en ella y no siempre me gusta escucharla.

Como es habitual me despido, aunque ella sabe que en unos minutos volveré. Ahora busco a un peculiar caballo-perro, Milou se llama, es espectacularmente bello, de tonos rojizos en el lomo con unas pequeñas manchas blancas y una larga crin negra. Me reconoce y apenas se deja tocar, pues siempre quiere jugar.

Lo importante es observarlos y dibujar, me digo. Es momento entonces de llevarlos afuera y proceder a formarlos con acuarelas, tintas y plumón negro, de pintarlos con óleo y acrílico.

Mi cómplice, mi padre, siempre me permite seguir adelante con este proceso, la sacada de la caballeriza. Alicia llega al lienzo y como nunca y como siempre camina en círculos por el ruedo. Un instante de calma, de esos que conozco bien pues llevo ya más de un año repitiendo todo esto, que sin embargo nunca es igual, pues siempre algo cambia, no sé si es ella, o soy yo. Lo que sé es que no somos de aquí, que mañana nos vamos, y por eso debo aprovechar cada momento en contacto con estos peculiares animales.

Un niño está jugando con un patín del diablo y Alicia se espanta, pues es insegura y teme a los sonidos fuertes y desconocidos. Comienza a galopar con toda la fuerza que su cuerpo y el tamaño del ruedo le permiten. Aprovecho este momento, tomo la cámara y le hago unas fotos.



A continuación dibujo, el pincel empapa de agua el papel y vierto unas gotas de acuarela morada, luego acuarela azul, algunas veces tinta negra: formo algo que es y a la vez no es ella y no soy yo.

Así pasa el tiempo, sigo dibujando, sigo observando. El movimiento me atrae, igual que sus formas y su color. Ella sigue ahí, por momentos galopa, otros se asusta y después se tranquiliza. Por eso decido bajar al ruedo, me sigue al caminar, estamos juntas, somos una.

Pero el tiempo corre y faltan dos caballos.

Mi cómplice saca a los otros dos, uno a la vez, y a Alicia la guarda en su caballeriza. Sigue Matisse, adoro su galope, es sofisticado, siempre tiene la cara hacia arriba, parece caballo de paseo, y sus colores inundan el lienzo, es dorado y café, rojo y negro, de crin gris y cola blanca resplandeciente.

Lo dibujo con singular alegría, observó sus formas, en especial su cuello alargado. Mantengo una relación especial con este caballo. Conocí a su madre años atrás, la misma de Milou. La veo reflejada en él, no tanto por sus formas y ni siquiera por su color sino por su carácter esmeralda. Me recuerda una infancia ya lejana, de fiestas y colores grises y tiempos petrificados.

Por eso dibujarlo siempre es un placer, pues al estructurar esa forma tan familiar regreso a la infancia. Ese necesario retorno al origen, a aquello que aunque por momentos puedo negar me estructura, de la misma manera que la solidez y fuerza animal de Matisse.

Sigue Milou, mi cómplice lo saca de la caballeriza. Mi vínculo con este caballo es un tanto lejano, comparado con el de los otros dos. En su tamaño y forma veo a su madre, pero no veo esta relación con la infancia. Es divertido estar cerca de él y dibujarlo por su actitud juguetona, pues apenas entra en el ruedo se revuelca, le gusta mostrarse, sabe lo bello que es y lo presume. Se aprovecha de su hermosa estampa, de su crin prieta, larga y brillante que ondea en el galope. Seduce con su paso y me deja entrever, aunque no me regresa o me identifica con ella, esa infancia que busco alcanzar, con esta ligereza y especial soltura, una desinhibición total tan lejana de aquella timidez cómplice de la familia y de años de estáticas reuniones.

Así pasa un día de dibujo, una sesión de tres y hasta seis horas que sucede una vez a la semana o en otras ocasiones cada mes, pues no es precisa ni rutinaria. Siempre encuentro elementos y formas distintas. No es sólo un resultado visual lo que busco: me busco a mí.



3.2 Antecedentes.

Antes de ir al proceso de elaboración de *Galope Alazán*, se hablará brevemente de tres proyectos personales que lo anteceden. El primero se trata de *El diccionario del caballo*, un desglose que como su nombre indica trata sobre distintas definiciones de dicho animal. El segundo es *Cuarto de Milla*, en el cual se clasificaron diversos tipos de caballos dentro del mundo charro. El tercer proyecto fue *Alicia y María*, un cuento infantil hecho con dibujo y grabado. Con el diccionario se pretendió establecer un orden clasificatorio a partir del significado propuesto para el caballo por la Real Academia de la Lengua como un compendio de elementos físicos que permiten su fácil domesticación, o la pieza de un tablero de ajedrez que brinca de un escaque al otro, o el animal metamorfoseado en humano, hasta llegar a una definición personal originada en la experiencia propia. Se trata de un único ejemplar, el primer libro de mi autoría donde se comenzó a conocer este singular soporte y las posibilidades que existen en él.



Fig 44. María Moreno Orozco, *El diccionario del caballo*, 2013, Libro de artista hecho con encuadernación japonesa. En su interior contiene sobres que guardan dibujos hechos con tinta, estilógrafo y acuarela. La caja del libro se elaboró con madera de pino y el caballo del que lleva en el centro está pirograbado.



El segundo proyecto, *Cuarto de Milla*, un tiraje pequeño de cinco ejemplares, fue resultado de las bitácoras, pues fue en ellas que se reflexionó de manera constante sobre el mundo charro para poder trascenderlo. Se usan diversos términos de dicho contexto pero haciendo una reflexión a partir del dibujo, todo lo cual permitió hablar de ese mundo no de manera literal únicamente. Por eso el caballo de escaramuza (que es un baile a caballo realizado exclusivamente por mujeres) juega con el texto ilustrando a la imagen, siendo la primera una de carácter

literal: “No se aceptan hombres”, y la segunda un grupo de caballos galopando.

Existe un tercer proyecto que fue el punto de partida para la propuesta de ésta tesina: *Alicia y María*, un álbum ilustrado de tres ejemplares en el que se narra de manera breve la relación con una yegua muy especial, explicando ese vínculo personal a través de la imagen gráfica y el dibujo. Este proyecto fue más bien un catálogo de técnicas distintas, sin embargo la necesidad de elegir alguna de ellas que fuera consecuente para la realización de este trabajo terminó con ese proyecto, pero el mismo dio paso a la consideración de las posibilidades narrativas del libro como un soporte secuencial y conceptual. En suma, a la intención de contar una historia aprovechando las cualidades del soporte.



Fig 46. María Moreno Orozco, *Cuarto de milla*, 2014. Encuadernación japonesa, las páginas fueron impresas con diversas técnicas de grabado

Los proyectos anteriores han dado sustento a *Galope Alazán*, un proyecto de ejemplar único del que se tiene planeado hacer una versión editorial con la intención de hacerlo llegar a un mayor público y facilitar su circulación. Ahora es momento de adentrarse en el proceso de construcción tanto conceptual como manual de esta tesina, comenzando por los materiales y herramientas elegidos, siguiendo con la labor del dibujo desde el boceto, hasta la maquetación y el libro terminado.

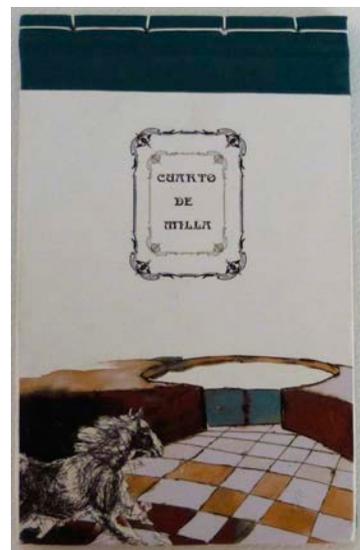


Fig 45. María Moreno Orozco, *Cuarto de milla*, 2014. Encuadernación japonesa, las páginas fueron impresas digitalmente



3.3 De las bitácoras al libro

La investigación teórica fue realizada de manera paralela a la realización práctica con la que se elaboró el libro *Galope Alazán*. En las siguientes cuartillas se sintetizará el proceso de construcción desde el archivo fotográfico y de video generado, los primeros dibujos *in situ*, las bitácoras ilustradas que dieron inicio a una temática personal, y la repercusión de esas propuestas que desembocaron en un proyecto concreto y concluido.

La importancia de las bitácoras, un hábito durante el proceso de producción, radica en que han sido el espacio ideal para la experimentación. Se convirtieron en una especie de diario personal e íntimo donde cualquier interés, experiencia y necesidad de investigación, tanto en lo visual como en lo teórico, fueron manifestados. Considero que lo más importante de este proceso creativo ha sido la intención de trabajar sin prejuicios, de hacer del error un acierto sin esperar resultados perfectos y precisos: explorar la multiplicidad de opciones que un mismo tema puede ofrecer.

Durante tres años este proceso pasó por distintas etapas, desde estudiar la forma animal al natural elaborando bocetos rápidos y analizando su movimiento y comportamiento espaciales, hasta la experimentación con materiales diversos para después adentrarse en la abstracción lograda con flores y ramas secas y finalmente introducir la narrativa, el interés por contar breves historias desde el dibujo. Este tránsito fue de la figuración a la abstracción para regresar a lo figurativo, sintetizando así diferentes aspectos logrados a lo largo del proceso.

El proceso de vinculación con el caballo se inició mediante una serie de bocetos elaborados al momento, que permitieron entender la estructura real a partir del movimiento, del trote o el galope, de observar conductas distintas en el reposo del animal. Todo esto representó una comprensión de su comportamiento a partir de una línea que se desenvuelve en el espacio. Con el paso del tiempo se volvió una tarea rutinaria, y fue el estudio como apunte el que consolidó la manera de contar una historia utilizando lo espontáneo e instantáneo. Ello dio lugar a un proyecto concreto que concluye y cierra una etapa y termina un ciclo. A continuación se presentan algunos dibujos tomados de las bitácoras realizadas en el periodo que va de 2013 a 2015.





Fig 47. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2013.

21 cm. x 29 cm.
Plumón sobre papel



Fig 48. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2014.

21 cm. x 29 cm.
Lápiz sobre papel



Fig 49. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras: yeguas*, 2014.

21 cm. x 29 cm.
Bolígrafo sobre papel



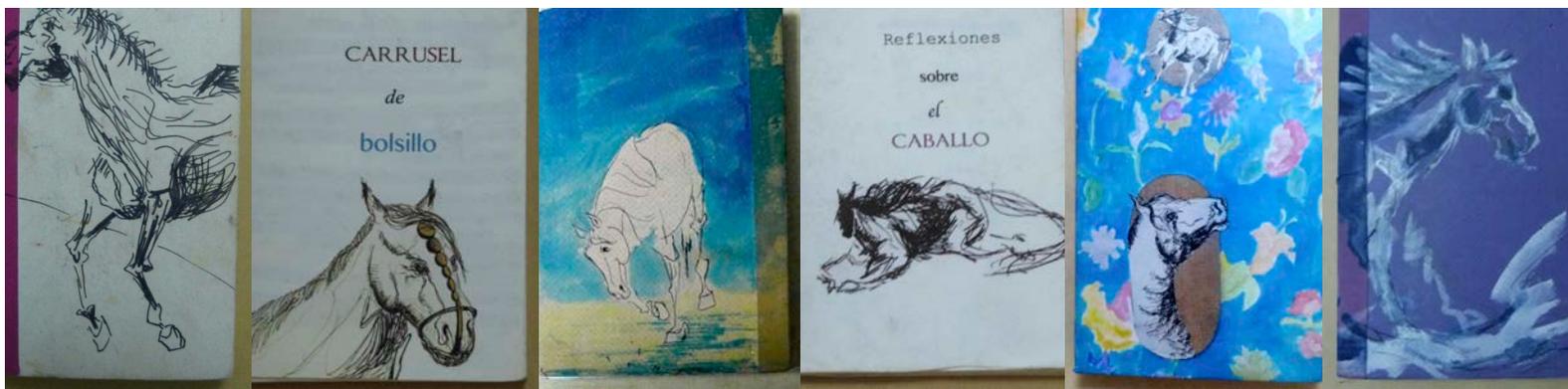


Fig 50. María Moreno Orozco, *Bitácoras*, 2013-2015.
21 cm x 14.5 cm.



Fig 51. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Acuarela líquida sobre papel



Fig 52. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Plumón y acuarela sobre papel





Fig 53. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras: galope*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Tinta china y bolígrafo sobre papel



Fig 54. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras: escaramuza*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Acuarela líquida sobre papel



Fig 55. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Acuarela y plumón sobre papel





Fig 56. María Moreno Orozco, *De las bitácoras: Alicia y María*, 2014.
21 cm. x 29 cm.

Acuarela sobre papel

Boceto preparatorio para el libro *Alicia y María*, que exploró la forma infantil y el álbum ilustrado como posibilidades narrativas



Fig 57. María Moreno, *De las bitácoras: detalle*, 2014.
21 cm. x 29 cm.

Bolígrafo sobre papel

Ejercicio de repetición usando el elemento caballo como dibujo interminable y pasando de un concepto anclado en el exceso de producción a una reflexión sobre el mismo



Fig 58. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Acuarela líquida sobre papel



Fig 59. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2015.
21 cm. x 29 cm.
Tinta china y flores secas sobre papel



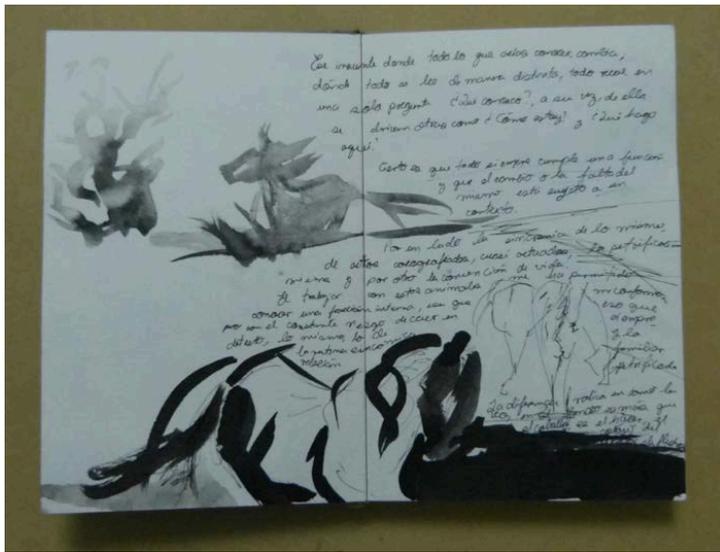


Fig 60. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Tinta china sobre papel

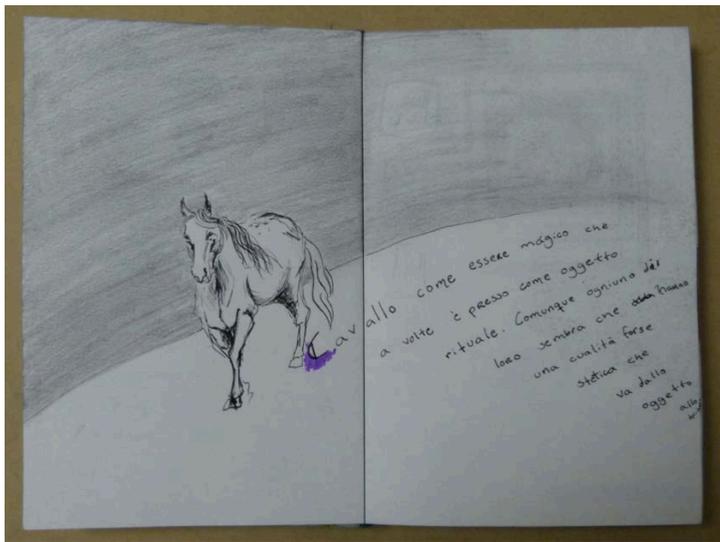


Fig 61. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Lápiz, estilógrafo y marcador sobre papel



Fig 62. María Moreno Orozco, *De las Bitácoras: Formas*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Tinta china sobre papel



3.4 Apuntes fotográficos

Durante una sesión de dibujo son habituales el uso de la fotografía y del video como apoyo, los cuales a manera de registro funcionan como apuntes que permiten un estudio mucho más profundo en relación a la forma y la estructura del animal que se quiere representar como en este caso, además del movimiento, el ritmo y el comportamiento espacial que no siempre es visible al momento. El registro propicia además el acceso a una experimentación constante, a un análisis que permite generar material suficiente para la profundización visual en un ámbito empírico, resultando así una parte vital del proceso. Por ahora este material recopilado se ha utilizado únicamente como boceto, sin la intención de configurar una secuencia de imágenes en movimiento o de hacer a la fotografía parte de la obra resultante. Sin embargo, en un futuro se planea usarlo como parte de una animación dónde intervengan el dibujo, la imagen fotográfica y la pintura. Es un proyecto que está en una fase inicial de gestación, lo mismo que la investigación al respecto, todavía en un nivel primario.

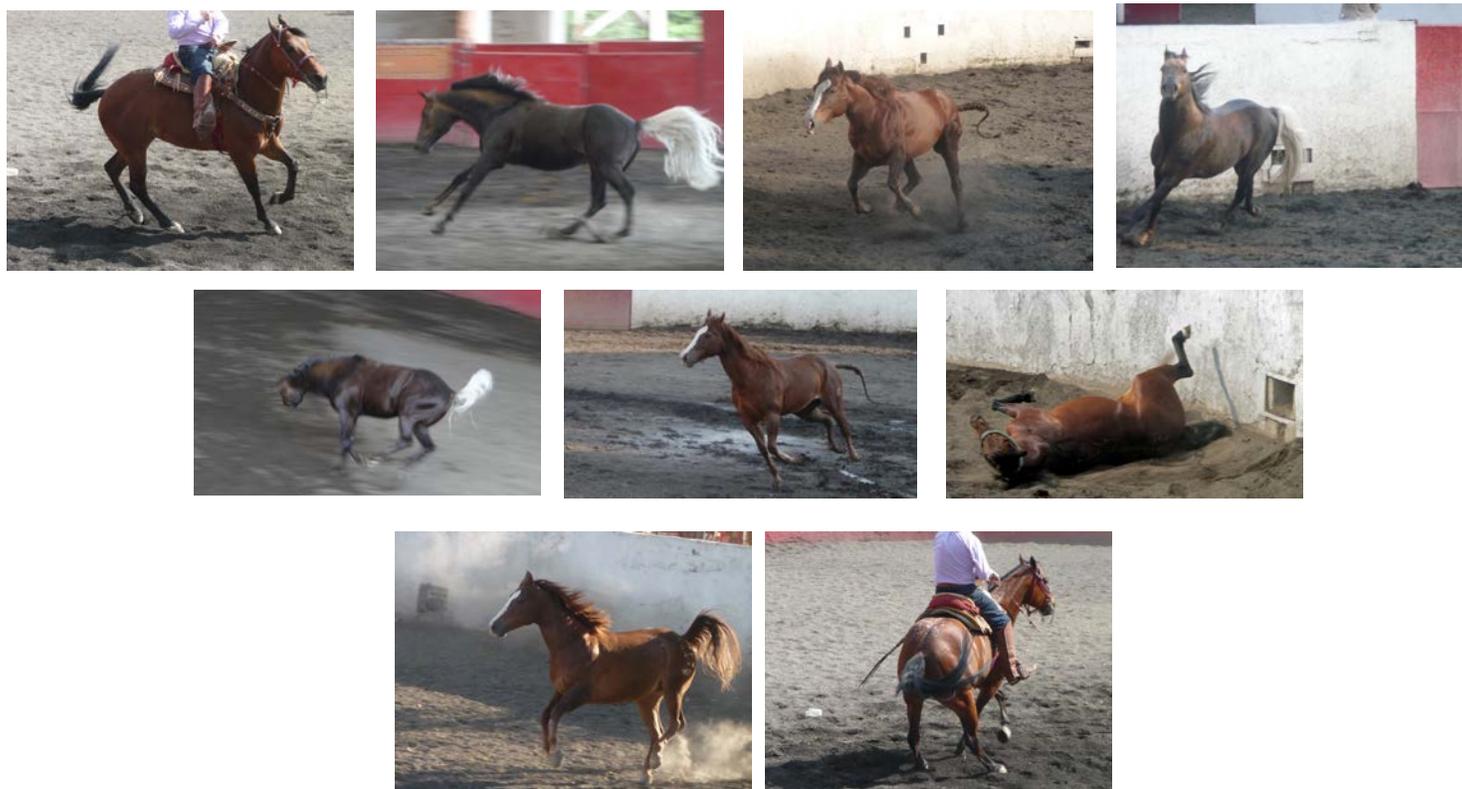


Fig 63-71. María Moreno Orozco, *Apuntes fotográficos*, 2013-2015.

Fotografía digital

El movimiento, ya sea el trote o el galope, fue el principal referente del proyecto, pero el reposo también permitió observar actitudes y conductas propias del caballo.





Fig 72-75. María Moreno Orozco, *Apuntes fotográficos*, 2013-2015.
Fotografía digital
También se observó el comportamiento del caballo en grupo.



Las bitácoras, los apuntes fotográficos y la experimentación con diferentes materiales fueron igual de importantes entre sí a lo largo del proceso, del que ahora se hará una pequeña descripción.



3.5 Herramientas y materiales

A lo largo de este proceso de dibujo se han usado distintos soportes que van desde cuadernos de apunte, bitácoras a manera de diario personal, pliegos de papel *kraft* u hojas recicladas. Se experimentó además con distintos materiales, desde pasteles, bolígrafo, carboncillo, lápiz, óleo, pigmentos, hasta con los que son los protagonistas del actual proyecto: acrílico, tinta china, acuarela y estilógrafo.

Estos últimos fueron de suma importancia. La acuarela estructura la forma con la dureza o suavidad de la pincelada, permite trabajar desde lo general, jerarquizando colores y finalmente detallando las formas de manera contrastante. En un inicio se buscó experimentar con acuarela líquida, con un tratamiento inmediato a partir de la mancha concentrada del pigmento, directamente desde el gotero y así creando canales de color. Después se trabajó ese mismo material de tal manera que permitiera estructurar la forma y el espacio a partir del plano, utilizando la acuarela en seco y saturando la composición con varios colores sin jerarquizarlos. Con el paso del tiempo se fue depurando la cantidad utilizada para configurar una totalidad visual más reflexiva desde sus materiales.

Las herramientas utilizadas resultaron fundamentales, pues son las que permiten un manejo específico del material: no es lo mismo utilizar un pincel plano o uno redondo, y son tales diferencias las que enriquecen el proceso.

Plumones, plumillas y lápices HB y 2H posibilitaron la estructuración completa del animal a manera de bocetos rápidos de primera intención, y asimismo permitieron un aprendizaje visual al ejercitar constantemente la mano a la par del ojo. Después se utilizó la acuarela líquida directamente desde el gotero y diluyéndola en agua, El gotero permite controlar la cantidad requerida de líquido y con la punta dibujar un trazo controlado y expresivo. También se trabajó por planos y el pincel permitió configurar espacialmente la composición. En otros casos marcadores morados y azules sirvieron para estructurar el espacio a partir del residuo que deja su



Fig 76. Pinceles utilizados para la propuesta figurativa de *Galope Alazán*. De izquierda a derecha: pluma pincel de PENTEL, pincel delgado de agua, pincel greuso de agua, pincel plano de cerdas suaves.



marca. A continuación se estudió al caballo desde el detalle utilizando un pincel de punto fino con acuarela y tinta china. Esta experimentación de materiales y herramientas como parte del proceso permitió conocer diferentes maneras de trabajar desde lo formal el tema elegido.

En el proceso de dibujo (la selección de la temática, la investigación, los materiales, las herramientas, las formas y las sesiones *in situ*) surgieron diversos proyectos de los que ya se hizo mención, los cuales forman parte de una serie de iniciativas previas a *Galope Alazán*.

Las bitácoras tuvieron una repercusión definitiva al conceptualizar la investigación visual, y por ello, aunque no se trata de una obra terminada, representan un proyecto de dibujo, una serie todavía sin un destino claro que contiene el paso del tiempo a través de treinta cuadernos en los que se ejercitaron diversas variantes e inquietudes. Son el espacio donde se plasmaron las reflexiones personales y cientos de dibujos que transformaron al caballo en un contenido y una presencia cuyos alcances van más allá de la persona detrás de la plumilla.

La importancia de todo esto radica en la experimentación constante, en la introducción de materiales nuevos, en hacer y deshacer conceptos, en reflexionar mediante la palabra, el trazo, la línea, la mancha, el espacio compositivo, en utilizar el soporte de la libreta como un espacio narrativo y usar las páginas como una visualidad expresiva, todo ello hecho posible gracias al hábito de dibujar constantemente.



3.6 Proceso de elaboración

Después de una serie de decisiones específicas se inició la conceptualización y junto con ella la elaboración manual del libro, desde el boceto hasta la maqueta y su conclusión como objeto terminado. Inicialmente se pensó hacer un pergamino sintetizando el movimiento del animal y abstrayendo su forma, pero con el correr de los días se decidió hacer un libro que mantuviera aspectos tradicionales como la narrativa, aunque incursionara en lo objetual de manera intermitente. La narrativa secuencial del acordeón elegido mantiene elementos clásicos, pero tanto la caja que lo resguarda como la inclusión en ella de la herradura, acercan el proyecto a un lenguaje contemporáneo. Lo mismo hacen las dos lecturas con las que cuenta el acordeón del libro, que por un lado muestra una escena empleando la figuración, y por el reverso se abstrae a través del uso del negro como color único, gestual y expresivo. La intención fue volver versátil la narrativa y la representación, aprovechando la posibilidad de interpretar el mismo concepto dos veces, tratando así de enriquecer el proceso y la obra.

Para llegar a la solución figurativa se comenzó bocetando al animal, como ya se ha mencionado, buscando una forma específica estructurándola con el color. Fue intencional trabajarla de una manera donde cada parte quedara cimentada desde la ligereza de la mancha (acuarela), y se le diera solidez y volumen con la línea (tinta china). Por lo mismo se revisó a Henri de Toulouse-Lautrec, Heinrich Kley y Richard Zela, quienes tienen en común una interpretación cercana al modelo real (el caballo) a partir de la observación. También fue muy útil adentrarse en la narrativa que Richard Zela y Jimmy Liao utilizan, el formato del álbum ilustrado que les permite explorar la narrativa desde la imagen. “Cuándo sitúo una imagen al lado de la otra, aparece una historia entre ellas como por arte de magia. En ese punto, lo importante no es cada imagen por separado, sino la historia que crean en conjunto. Cuando distribuyo las imágenes y las altero, la historia empieza a desarrollarse sola gracias al poder de cada imagen. Ya no queda nada por poner o quitar, el libro está terminado”. (Lee, 2015) Así es como se unen narrativa y representación, ambas se forman con la misma intención pues el dibujo por sí mismo narra un momento, y al unirlo en una secuencia cuenta una historia o una escena. La forma de acordeón en el caso de *Galope Alazán* propicia una secuencialidad en las páginas que lo conforman.

Otro factor de interés, además de la narrativa utilizada en el álbum ilustrado, es la que articula los límites del cine y el dibujo con el *story board*, una historia a manera de *still* como en la producción de *Mulan*. Para este proyecto la expresividad y la secuencia utilizada en dicho corto resultan referentes para su conceptualización al contar un momento unido de momentos.



La segunda lectura del acordeón busca generar una totalidad orgánica en la cual todos y cada uno de los elementos del libro, partes necesarias para acceder a un discurso coherente, que proviene de la experimentación con el mundo interior hasta la abstracción de lo exterior. La intención de ello fue vincular la espontaneidad del gesto a partir de una narrativa en la que se explora una lectura distinta, hasta la sencillez de la mancha y la manera en que ella accede al espíritu y a lo esencial. Este diálogo reside en habitar el cuerpo desde el adentro y el afuera, como el método que utiliza Magali Lara en *Melancolía*, que junto con la propuesta de Carmina Hernández representa aquella corporalidad que dialoga y nos permite “hacernos uno con el otro, con el universo; unificarnos y ver las cosas tal como son”. (Hernández, 2015)

En cuanto a la elaboración manual, lo primero fue llevar a cabo varias sesiones de dibujo *in situ* en las que se realizaron bocetos representando el movimiento y el cuerpo del caballo. Se trabajó con acuarela de pastilla, controlando el color desde lo más claro a lo más oscuro. Este tipo de material permite trabajar por capas y aplicarse en seco por el residuo que, acompañándose de un pincel plano, permite también estructurar la forma y la atmósfera del boceto de primera intención, detallándose después con el pincel de agua. Con este tipo de pincel puede controlarse la cantidad de agua empleada, cargándose paulatinamente de pigmento y así precisando la forma. A continuación siguió enfatizar la línea y el trazo usando el estilógrafo, la plumilla y la pluma pincel. El estilógrafo ayuda a formar líneas sumamente delgadas para definir la estructura, la plumilla permite ser usada de formas diversas pero durante las sesiones de este proyecto fue se empleó como una herramienta para dar expresividad y unificar la figura y el espacio. La pluma pincel fue usada para la caligrafía y el entintado principalmente, delimitando y fortaleciendo las partes oscuras que requirieran resaltarse.



Fig 76. María Moreno Orozco, *Apuntes insitú*, 2015.
21 cm. x 29 cm
Bolígrafo sobre papel



Fig 77. María Moreno Orozco, *Apuntes insitú*, 2015.
12.3 cm. x 17.7 cm.
Acuarela sobre papel



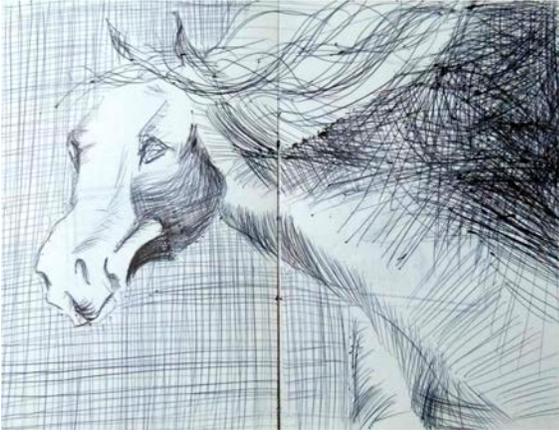


Fig 78. María Moreno Orozco, *De las bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.
Bolígrafo sobre papel



Fig 79. María Moreno Orozco, *Detalle: De las bitácoras*, 2013.
21 cm. x 29 cm.
Acuarela líquida sobre papel



Fig 80-81. María Moreno Orozco, *Boceto preparatorios*, 2015.
11.7 cm. x 40 cm.

Acuarela, tinta y estilógrafo sobre papel

Con estos bocetos iniciales se planteó la manera en la que sería abordada la figuración, además de seleccionar con ellos una gama tonal a emplearse en todos los aspectos del libro, una gama alazán de la que se hablará posteriormente.



Después de los bocetos se elaboró una maqueta a escala que incluyó cada elemento del libro. De tal manera fue más sencillo establecer una línea de trabajo durante las sesiones de dibujo y en la manufactura de todo el proyecto. Dicho *domi* fue realizado con cartón y papel ilustración unido con *masking tape*. Por su parte exterior las tapas fueron forradas con el mismo material, y con papel *kraft* en su interior. Se incluyó el espacio para la herradura con la impresión de un sello de linóleo. El acordeón fue hecho con cartulina clásica, unido con *micropor* y sus tapas fueron forradas y pegadas con *masking tape*. Para hacer el boceto del interior del libro en acordeón se realizó un boceto tratando cada página como un *story board* en el que se planteó un guión, estableciendo así una relación cinematográfica deambulatoria entre los límites de un *still* y el dibujo, como se mencionó antes en las referencias a *Reflejo*.



Fig 82. María Moreno Orozco, *Maqueta*, 2015.

Caja cerrada 15.5 cm. x 10.5 cm. x 6.3 cm. / Caja abierta 15.5 cm. x 21 cm. x 6.3 cm.

Acordeón cerrado 5 cm. x 10 cm. x 1.5 cm. / Acordeón abierto 5 cm. x 120 cm.

Con la maqueta se estableció el uso del espacio, la atmósfera que unificaría toda la parte figurativa. La parte abstracta fue hecha a manera de boceto, probando la secuencialidad y la soltura del pincel.





Fig 83. María Moreno Orozco, *Apunte*, 2015.

15 cm. x 35 cm.

Realizado con pincel de crin de caballo. Permitted probar la herramienta y conocer su registro sobre el papel.

Para la segunda lectura se hicieron una serie de ejercicios con pincel caligráfico y tinta china, mezclándola con sal y creando con ello canales muy interesantes. Se probaron efectos con ramas, flores y hojas porque se buscaba un resultado diferente a la representación visual del otro lado. Hubo un momento decisivo en el cual se intentó hacer partícipe al caballo del acto del dibujo, y para ello se realizaron pruebas mojando sus cascos con acrílico y tinta china y resultó un intento fallido pues el papel se arrugó y rompió volviendo inservible el registro de la imagen. También se probó con la cola del animal, que al empaparse de negro y manchar el papel arrojó un resultado visual sumamente interesante. Sin embargo, implicar de esa manera al animal fue aleatorio y errático, arrojó un resultado de movimientos imprecisos y además la tira de papel asustó al caballo.

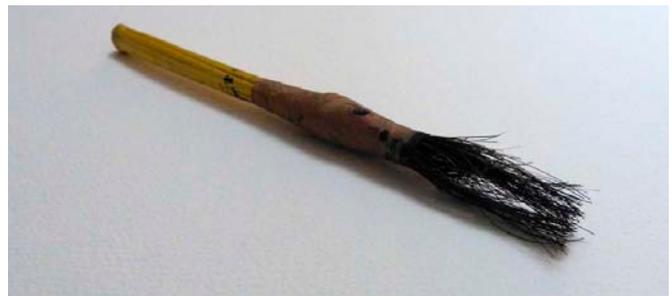


Fig 84. María Moreno Orozco, *Pincel de crin de caballo*, 2015.

Elaborado con crin de caballo unido con micropor a un pedazo de carrizo

Pero eso se decidió generar una herramienta propia e idónea, el pincel de crin mencionado que al configurarse con una parte física del animal estableció en el dibujo, así fuera simbólicamente, una suerte de diálogo entre lo específico y lo general. Las cerdas se pegaron con *micropor* a una rama de carrizo cuya ligereza permitió hacer más ágil y suelto el trazo y el gesto. A diferencia de otros pinceles, la dureza de la crin propició una mancha expresiva e imprecisa. Y para sombrear el papel se prefirió usar acrílico negro en lugar de tinta china debido a su cualidad matérica y para contrastar el blanco de la hoja. En suma, la intención fue condensar el tema mediante una herramienta particular que



contuviera la esencia del animal: ella reside en la fuerza del pincel. Después se comenzaron a realizar los dibujos para el libro, usando las herramientas y materiales mencionados.

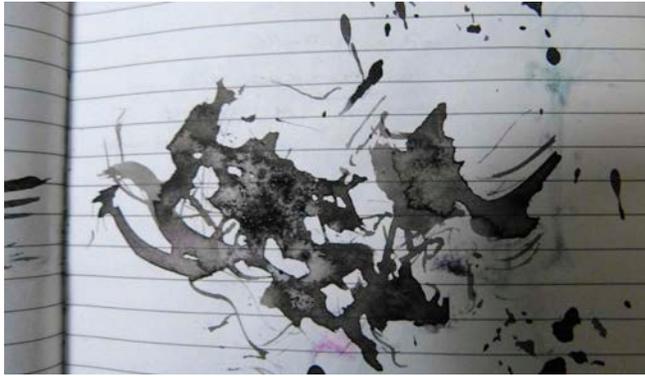


Fig 85. María Moreno Orozco, *Detalle: De las bitácoras*, 2014.
21 cm. x 29 cm.

Tinta china y sal sobre papel

Ejercicio elaborado con flores, hojas y varas secas. La sal se aplica en húmedo y así absorbe el agua generando canales y texturas distintas.



Fig 86. María Moreno Orozco, *Apunte insitú*, 2014.
15 cm. x 15 cm.

Tinta china sobre papel kraft



Fig 87. María Moreno Orozco, *Ejercicio de dibujo*, 2014.

Tinta china sobre papel kraft

20 cm x 1,10 cm.

Ejercicio de dibujo haciendo partícipe al caballo.

Durante la elaboración del libro fue necesario elegir un papel específico para recibir el material. Dado que se trata del espacio donde la marca visual será registrada resulta indispensable elegirlo de acuerdo con la temática y los intereses personales, para producir una obra cohesionada en la cual cada una de las partes es importante. Se utilizó papel Deponte, una marca que elabora papeles artesanales. De aspecto similar al fabriano, este pliego es texturizado, sumamente liviano pero



resistente, y se seleccionó el de color blanco por la limpieza requerida para ambas caras del libro. La primera de ellas por la transparencia que necesitaba la acuarela para estructurar tanto la figura como el fondo, pues con la mancha se configuró la atmosfera que permitió hilar cada una de las imágenes, en cuanto a la segunda cara se necesitó un blanco puro que permitiera al color negro plasmarse de manera contrastante. El proyecto requería además abstraer el concepto desde su forma, desde la herramienta empleada, desde el color del soporte, sintetizando así cada elemento.

Después de la elección del papel, cada escena se realizó en una hoja de 10 x 20 cm, en total 18 del primer lado, y 16 del segundo. Como ya se dijo, se trata de una escena que cuenta una serie de movimientos unidos que van desde el reposo, el



Fig 88. María Moreno, Detalle: *Galope Alazán*, 2015.

10 cm. x 20 cm.

Acuarela, tinta y estilógrafo sobre papel natural

trote y el galope, hasta el revolcarse del animal para regresar finalmente a la misma posición del principio. Como se trata de un libro, el dibujo inicia en las guardas, que son las que unen el interior con las tapas que lo protegen, las cuales cuentan la historia desde el inicio, a partir de las huellas en la tierra, unificando el dibujo a lo largo de todas las

páginas. La forma del libro en acordeón permitió generar un discurso secuencial gracias a su formato apaisado y de grandes dimensiones a lo largo, que abierto mide más de 1.80 cm y permite generar una lectura total. En el caso de la primera cara se utilizó un lápiz 2H para el dibujo de los originales, pues para la realización de la figura se necesitaba la línea nítida y limpia que la dureza de éste genera: así la forma de las figuras mantendrían en cada escena un sentido coherente de la narración. Después se procedió a estructurar de manera general tanto el espacio como las figuras con acuarela, utilizando un pincel de agua grueso que permitió controlar la cantidad requerida para obtener distintas calidades tonales, concentrando de pigmento algunas zonas de tensión, dando espacio al papel sin invadirlo por completo y usando una gama de colores tierra para relacionarlo con el color *alazán* (un color café cercano al naranja, de tonos rojizos), En el caso del fondo se tomó en cuenta una secuencialidad espacial continuando la mancha a lo largo de las hojas.

Acto seguido comenzaron a detallarse las figuras con el pincel de agua chico para pasar de lo general a lo particular, definiendo la forma, haciendo uso de la gama



cromática color alazán y ubicando puntos de tensión, de sombra y luz. Usando la acuarela y su transparencia se jerarquizó la forma, y con el pincel fino se marcaron elementos que necesitaban ser detallados, como los ojos o algunos contornos en los cascos. Después se requirió dar fuerza a la forma con el color negro, para lograrlo se utilizó el estilógrafo junto con la plumilla y la tinta china. El primero funcionó definiendo la forma, detallando elementos vitales y generando texturas diferentes a la plumilla, que al tener la punta seca deja una línea, un rastro en el papel que permite ver el grano y da fuerza a la forma por la vitalidad y soltura que ofrece mediante líneas alargadas, trazos ligeros pero poderosos. Finalmente las zonas que requirieron de un énfasis mayor fueron trabajadas con la pluma pincel, un curioso artefacto en forma de pluma con las cerdas de un pincel en la punta, que permite hacer trazos sueltos y delimitar la forma además de entintarla.

Para la elaboración de los dibujos de la segunda cara se utilizó, como ya se dijo, un pincel hecho con crin de caballo. Cada hoja que conforma al acordeón representa un momento de la misma historia contada en la primera cara: el descanso, el trote, el galope, el revolcarse y el volver al reposo, pero ahora todo esto visto desde la mancha, de lo expresivo del trazo y de la gestualidad orgánica que deja el registro del color negro sobre el papel, utilizando material acrílico por su cualidad plástica y contrastante que permite al blanco del papel formar parte de la composición.





Fig 89. María Moreno Orozco, *Secuencia figurativa de Galope Alazán*, 2015.

10 cm. x 240 cm. x 3 cm.

Acuarela, tinta y estilógrafo sobre papel natural

Se hace evidente la influencia del cine con el *still* y la manera de narrar, al igual que la del álbum ilustrado como *Hermosa Soledad* de Jimmy Liao. El trabajo de Henri de Toulouse-Lautrec, Heinrich Kley y Richard Zela fueron indispensables para estructurar la musculatura y el esqueleto del animal en el dibujo. Conceptualmente los bestiarios permitieron un vínculo personal aún más fuerte con el caballo.

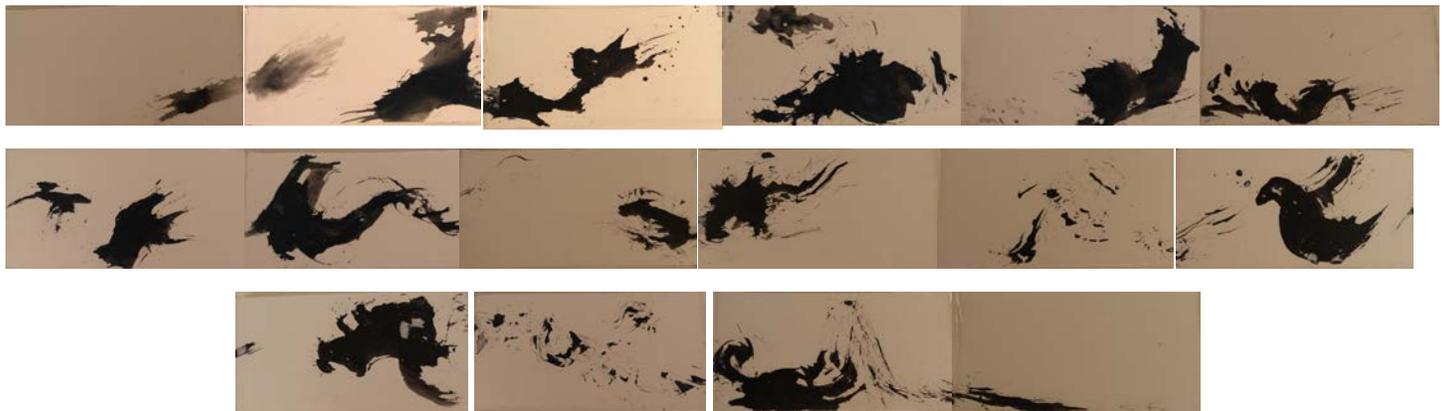


Fig 90. María Moreno Orozco, *Secuencia abstracta de Galope Alazán*, 2015.

10 cm. x 240 cm. x 3 cm.

Acrílico sobre papel natural.

Esto fue el resultado de trabajar con el pincel de crin de caballo, y la intención de simplificar permitió reflexionar en la forma, en el movimiento, en el trazo, en la mancha y en la línea desde un punto de vista distinto a la primera representación. La relación interior psíquico-dibujo-cuerpo-exterioridad de la que habla Magali Lara se volvió sumamente importante en el modo de hacer y ver el proceso dibujístico, además de conceptualizar el libro de artista como un alhajero personal. Por otro, lado la obra de Carmina Hernández permitió adentrarse en la caligrafía japonesa a través del *Enso*, vinculando con ello el proceso de construcción con el espíritu, lo esencial y lo femenino, además de explorar el trazo intencional pero no perfecto.



Después de hablar de manera sintética del proceso de dibujo, tomando en cuenta las herramientas, el material y el papel, debe aludirse a la encuadernación del libro, mencionar cada uno de los elementos y su interacción conceptual-formal. Para hacerlo debo aclarar que se trató de un proyecto pensado totalmente por mí en cuanto al concepto, su intencionalidad y una forma tentativa que se configuró en maqueta, pero se contó con la participación de una encuadernadora profesional, Paulina Hernández, para confeccionar el acordeón y la caja que lo protege. Fue una colaboración necesaria para enriquecer la obra, que además de un excepcional cuidado en relación a la factura permitió adentrarse en materiales y formas que de manera personal no hubiese podido conseguir, fortaleciendo así el objeto final.

Al terminar los dibujos de la primera y segunda caras vino el momento de ensamblar todas y cada una de las partes que conformarían el libro y su caja. Dicho ensamblaje inició con el acordeón para después hacerse la caja que lo resguardaría. Como se trata de dos caras, ambas fueron unidas con papel de restauración japonés que se empleó por ser resistente y suficientemente discreto en su transparencia, no interfiriendo por ello con el contenido de la obra y uniendo las dieciocho hojas que forman el acordeón. Después la encuadernadora pegó todo el conjunto de hojas a las tapas hechas con cartón comprimido libre de ácido en diferentes grosores para construir un soporte, y a continuación fueron forradas con papel de piña de la marca Arcángel, también de carácter artesanal como el papel Deponte, y el cual es de color blanco con texturas cafés y amarillas que dejan ver la corteza de la piña. Al final se agregaron dos listones rojos para sacar fácilmente el acordeón de su contenedor.

La caja que funciona a manera de contenedor, como ya se mencionó antes, está concebida como una especie de estuche o alhajero personal por que funge como objeto en el que habitan los recuerdos, un archivero íntimo. En su exterior muestra un medallón cuya imagen remite al caballo como aquello familiar, parecido a las fotografías familiares que colgaban en las paredes: personajes ahora anónimos que forman parte de un pasado personal. La tela con la que se forraron las tapas, tela de encuadernación tipo brillante, es de color vino y mantiene la gama alazán. Por esa razón el interior está cubierto con lino blanco que ostenta unas pequeñas hebras rojizas. Todo fue ensamblado con pegamento PVA para encuadernación con diferentes grosores de cartón comprimido. Los materiales son libres de ácido para la conservación de la obra y el papel, que son empleados comúnmente en la encuadernación profesional. En la primera tapa hay una herradura pulida en un 80% pues es necesario quitar la tierra para la conservación de la obra, pero se mantienen algunas texturas que solo se logran con el uso como sucede con las suelas de los zapatos. Fue pegada con pegamento PVA epóxico para mantenerla fija, y no se necesitó proteger con acrílico o cristal porque la caja cumple tal función por ella misma. Además de incluir un objeto que de manera inmediata remitiera al caballo, se decidió incorporar la herradura como una memoria, de ahí que tuviera que estar



desgastada. En la cara contraria se encuentra el acordeón, y ambas tapas por dentro tienen espacio para recibir tanto la herradura como el libro.

El resultado es una variación de una caja tipo almeja realizada en tres piezas. Este tipo de caja se caracteriza por permitir la conservación de la obra y garantizar la preservación de lo que contiene en el interior, trátase de objetos o de cualquier documento en papel. Además de pensar en el contenedor como un recipiente capaz de preservar su contenido, para este proyecto fue de especial interés vincular sus características como un todo e invitar a su espectador/lector a abrirla por el medallón del centro que alude a la temática y debe propiciar el querer conocer su contenido interior donde conviven una herradura usada y un libro en forma de acordeón de dos caras que se cuentan una serie de movimientos del caballo en escenas que van del trote al descanso. Cada uno de los elementos se relacionan, bien sea por el tipo de material, por el color y por la temática, en un vínculo formal-conceptual.



Fig 91. María Moreno Orozco, *Galope Alazán: exterior*, 2015.
30 cm. x 20 cm. x 6 cm.

Exterior de la caja tipo almeja forrada con tela de encuadernación roja oscura, con un medallón al centro en el que está el retrato de un caballo impreso de manera digital en blanco y negro sobre papel de algodón. Los tarugos, además de decorativos, sirven para abrir y cerrar de manera más sencilla la caja.





Fig 92. María Moreno Orozco, *Galope Alazán: interior*, 2015.

Caja abierta 30 cm. x 40 cm. x 3 cm. / Acordeón cerrado 10 cm. x 20 cm. x 2 cm.

En su interior habita una herradura que fue previamente lijada, pulida y limpiada de oxidación. En la tapa contraria está el acordeón en el que se cuenta la historia de un caballo que galopa interminablemente, primero en una representación figurativa, después abstracta y viceversa. Las tapas del acordeón fueron forradas con papel de piña y el interior de la caja con una tela de rayas rojas muy delegadas junto con otras blancas, manteniendo así una gama tonal que va del amarillo al rojo oscuro. La influencia de Benjamin Lacombe radica en el uso del libro como objeto, las posibilidades formales que ofrece y su relación con el dibujo. Y la influencia de Magali Lara reside en la conceptualización del libro como un soporte personal, íntimo.



A través del dibujo, el libro realiza un ejercicio de introspección personal que deja entrever el mundo interior y su poderosa cualidad universal, traduciéndola en un afuera que va más allá del productor, en un microcosmos y un macrocosmos que interactúan generando un diálogo con cada parte que conforma el producto final, aquello propio de las vivencias, de los recuerdos y su relación con el cuerpo, un tránsito de lo propio interno al afuera general a través del libro de artista y el dibujo. Por último, es vital recalcar que la narrativa buscada con el dibujo queda potenciada gracias al soporte en sí mismo, es decir, al libro, debido a que en él “la situación cambia por etapas, paso a paso, a medida que el lector pasa la página. El significado aparece entre las páginas y con el mismo acto de pasar a la siguiente” (Lee, 2015). El que además genera una lectura desde su contenedor, permitiendo una interacción entre el todo y sus partes. Se trata de una obra que narra lo interior en lo exterior.



Conclusiones

La elaboración de *Galope Alazán: un homenaje al caballo* significó un viaje personal que buscó vincular las implicaciones visuales e intimistas con el proceso técnico y la profundización formal. Para ello se revisó a diversos dibujantes que tienen una búsqueda similar, donde el medio funge como un dispositivo idóneo para lograr un ejercicio de introspección y se aborda lo interno para dialogar con lo exterior, se mezcla el cuerpo, la memoria, la infancia y el espíritu con la línea, la mancha, el trazo, el movimiento y el espacio.

Como resultado de la investigación realizada fue posible reflexionar desde la interioridad, generado así un lenguaje visual propio que trasciende a quien lo elabora. El resultado final es posible por el proceso mismo de construcción, y el artista interviene en él dejando registro de una serie de pensamientos y elementos formales amalgamados a partir de las intenciones iniciales: experimentar con lo espontáneo del dibujo para adentrarse en el mundo interior con un lenguaje visual propio, utilizar al libro de artista como un recipiente personal compuesto de memorias y remembranzas de la infancia. El producto se transforma en algo que va más allá de quien lo hace, alcanza lo universal que reside en el poder de las posibilidades y en la multiplicidad de las interpretaciones al mostrarse la pieza final.

La elaboración de este proyecto fue una aventura muy enriquecedora que trató de explorar materiales, conocer formas, dominar herramientas, descubrir objetos que dialogasen entre sí, desde ese concepto inicial que lo fue guiando: *el caballo como aquello que habita en la memoria a la manera de un espejo manifiesto en el libro de artista*.

Tanto el medio empleado en este proyecto como su soporte tuvieron un papel protagónico al generar una narrativa particular en el proceso creativo y de construcción: una serie de momentos unidos en conjunto mediante un objeto especial como el libro que permite provocar al lector/espectador desde puntos de vista distintos, involucrando los sentidos y generando lecturas poliédricas, autónomas y mezcladas. Un contenedor que invita a ser leído con un medallón al centro, una herradura que cuenta una historia, un acordeón que contiene figuración y abstracción, un pincel elaborado especialmente, y, un registro de esos empeños sobre el papel.

Fue enriquecedor también colaborar con una encuadernadora profesional familiarizada con el libro, con sus materiales, formas, papeles, telas y maneras, con capacidades y saberes que dieron solidez a un proyecto personal donde el cuidado



del dibujo se extendió a la factura toda, obteniéndose un objeto bien hecho cuya calidad alcanza el rigor formal afín a las exigencias del medio y del soporte en sí mismos.

Su autora desea que el espectador, al tener en sus manos este libro, genere una multiplicidad de lecturas donde el lenguaje personal se traslade a uno universal y colectivo, propio de otros ojos y de otras manos y de otras mentes, pues sea cual sea su contexto no es necesario formar parte del mundo de los caballos charros para transitar gozosamente por un viaje alazán.



Fuentes consultadas.

Libros consultados

- Borges, J. y Toledo, F. (1999) *Zoología Fantástica*. D.F., México: Prisma Editorial
- Lara, M. (2013). *Formas que aparecen*. D.F., México: Textofilia, Colección El Gato
- Lara, M. (2011-13) *Lo que ya sabía*. D.F., México: Ediciones Acapulco.
- Lazada, Noni. (2007). *La caligrafía japonesa: Origen, evolución y relación con el arte abstracto occidental*. Madrid, España: Hiperión, 2007
- Lee, S. (2015) *La Trilogía del Límite*. Albolote, Granada: Barbara Fiore Editora.
- Magallanes, A. (s/f) *Siempre te Amaré*. D.F., México: Ediciones Acapulco.
- Moreno, M. (2013-2015). *Bitácoras*. D.F., México.
- Moreno, M. (2014) *Cuarto de Milla*. D.F., México
- Moreno M. (2013) *Diccionario del Caballo*. D.F., México
- Rincón, C. (1971). *El Libro del Charro Mexicano*. D.F., México: Porrúa.
- Sebastián, S. (1986) *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*. Madrid: Ediciones Tuero.

Libros Ilustrados consultados

- Andréadis, I. (2007). *Un bestiario de la prehistoria*. Zapopan, Jalisco: Petra Ediciones.
- Castro, R y Zela, R. (2011). *Zezoolla*. D.F., México: Axial.
- Lacombe, B. (2014). *Madamma Butterfly*. Madrid, España: Edelvives.
- Lara, M. (2014). *Melancolía*. D.F., México: Ediciones Acapulco.
- Liao, J. (2008). *Hermosa Soledad*. Taipei, China: Barbara Fiore Editora.
- Sáez, J y Murugaren, M. (2007). *El Animalario Universal del Doctor Revillod*. D.F., México: FCE.



Tesis consultadas

Calzada, A. (2006). *La forma animal como motivo plástico: bestiario personal*. Tesis de maestría publicado, ENAP, Coordinación de Posgrado en Artes Visuales, Academia de San Carlos. D.F. : México.

Juárez, S. (2019). *Una mirada al Umbral del Nekronomicón: conceptualización y desarrollo del libro de artista basado en la obra atribuida a H.P. Lovecraft, propuesta integrada en grabado y caligrafía*. Tesis de maestría publicado, ENAP, Coordinación de Posgrado en Artes Visuales, Academia de San Carlos. D.F. : México.

Sumi, A. (2012). *Un instante en el tiempo: El monotipo, un camino alternativo de expresión en la práctica zen*. Tesis de maestría publicado, ENAP, Coordinación de Posgrado en Artes Visuales, Academia de San Carlos. D.F. : México.

Páginas Web consultadas

Cota, A. y Bedillo, A. (2014). *Animales reales que podrían ser inventados*. Recuperado de <http://limulus.mx/animales-reales-que-podrian-ser-inventados>

Cota, A. y Bedillo, A. (2015). *Bestiario del mundo Futuro*. Recuperado de <http://limulus.mx/bestiario-del-mundo-futuro-2/>

El Dibujante 2.0. (2011). *Y la tierra se tragó a Heinrich Kley*. Recuperado de <http://eldibujante.com/?p=290>

Gerber, V. (2015) *Dos voces*. Recuperado de www.frente.com.mx/dos-voces

Hernández, C. (2015). *Réplica 21*. Recuperado de http://replica21.com/iconophilia_files/c_hernandez/c_hernandez_00.html

Real Academia Española. (2015) Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=narrativa> (último acceso: 9 de abril de 2015).

Real Academia Española. (2015) Diccionario de la Lengua Española. Recuperado de lema.rae.es/drae/?val=animal



Revistas consultadas

Núñez, A. (2007). *Tiempo adentro: Entrevista con Magali Lara*. Recuperado de <http://www.magalilara.com.mx/?accion=entrevistas&ob=serie&ot=ASC&id=83>

Conferencias y talleres

Lara, M. (2013). Charlas sobre libros de artista. Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

Zela, R. (2015). El Carácter de la Ilustración. Arca Experiencias Educativas.

