

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**

POSGRADO EN ARTES VISUALES

“CHALCHIUHTLICUE, sirena azteca, Libro Objeto”.

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACION EN PINTURA.

PRESENTA

ROSANA UNZUETA TONKS

8052706-8

DIRECTOR DE TESIS

DR. DANIEL MANZANO AGUILA

MÉXICO, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi Padre Eterno

A mi familia; mi madre, mis hermanos y mi esposo
que de muchas formas me han apoyado siempre.

A mis asesores; Dr. Daniel Manzano,
Dr. Fernando Zamora, Dr. Víctor Frías,
Mtra. Laura Corona y el Mtro. Enrique Duffo.

A todas las personas que de alguna forma me
ayudaron a realizar este proyecto y me han brindado su
amistad.

Gracias.

INDICE

INTRODUCCIÓN 5

CAPITULO I. ANTECEDENTES. 7

- 1.1 El libro.
- 1.2 El libro de artista.
- 1.3 El libro de artista en México.
- 1.4 Resumen sobre la entrevista con
Dr. Daniel Manzano Águila director del
Seminario de titulación sobre el libro objeto.

CAPITULO II. CHALCHIUHTLICUE 21

- 2.1 Chalchiuhtlicue.
- 2.2 Análisis de la imagen de Chalchiuhtlicue.
- 2.3 Las leyendas y mitos en torno a las sirenas.
- 2.4 Las sirenas, como símbolo.
- 2.5 Sirena Azteca.

CAPITULO III. DESARROLLO DE LA PROPUESTA.	36
3.1	Objetivo.
3.2	Metodología. Desarrollo de las imágenes.
3.3	Descripción formal. Características físicas del libro.
3.4	Las imágenes.
3.5	Desarrollo técnico del libro.
3.6	Justificación.
3.7	Las técnicas mixtas.
CONCLUSIONES GENERALES.	62
ANEXO.	64
BIBLIOGRAFÍA	68

Introducción

INTRODUCCIÓN.

El tema que deseo exponer en este proyecto me interesa en relación a cómo las diferentes áreas del arte se pueden interrelacionar a partir de los diferentes modos de expresión en un contexto que llevarían a una filosofía, estilo, etc. de los mismos, en el especial ejemplo del arte literario, pintura, escultura, gráfica, etc., y su ínter convivencia en una obra de carácter alternativo y de propuesta.

Mi proyecto de tesis está basado en el desarrollo de un libro alternativo realizado a consecuencia del precedente de dos exposiciones del libro de artista, en las que participé individualmente en 1999, en donde aprecie el carácter tan versátil de este "concepto" para una obra plástica que ofrece multitud de visiones en las formas a interpretar un contexto.

Basándome en la lista de elementos tipológicos -tipos y formas, aludiendo a elementos de composición- de la poesía visual, como una forma del concretismo, como lo define Meyer en categorías utilizadas en el arte moderno (1960), sin dejar a un lado que está en tela de juicio la obra individualizada sobre literatura visual.

El poema visual y el poema concreto como conceptos, son parte de mis objetivos presentes en el desarrollo de mi obra.

Haber cursado la maestría en Artes Visuales en el área de pintura, y siendo mi formación inicial la licenciatura en Comunicación Gráfica, me crea la inquietud de buscar nuevas formas de concebir mi obra, a partir de las diferentes técnicas de expresión tanto plásticas como gráficas en una propuesta individual.

La investigación se enfocó en el campo de contextualización de la práctica y tecnología del arte y en las áreas de especialización de la pintura y comunicación gráfica. Apoyándome en la metodología de investigación cualitativa.

Tomando en cuenta los distintos lenguajes de la comunicación visual, en el tratamiento de las imágenes de acuerdo a las teorías y técnicas de representación, para obtener los elementos que funcionen independientemente y a la vez se interrelacionen en una unidad compositiva. Mi trabajo consta de cuatro capítulos: En el Capítulo Primero delimito el universo en el cual se enfoca la propuesta. Inicia con los antecedentes del libro objeto y su diversidad en la que se ha desarrollado este concepto en cuanto a los medios, técnicas, valores artísticos y su tipología.

En el Capítulo Dos, examino las leyendas que influyeron en la producción plástica de imágenes que representan a la Chalchiuhtlicue, diosa de la humedad y del agua y el mundo de las creencias en su entorno, en la cosmología azteca para poder crear un concepto en la elaboración de una obra alternativa, que interprete los caracteres míticos y religiosos de las representaciones de este género, así como su interpretación y concepción aunada a la sensibilidad y destrezas personales. Para concretar la producción de un libro objeto.

En el Capítulo Tres y último, me refiero a el método con que la obra fue desarrollada, a partir de los materiales, las técnicas, habilidades y sensibilidad personales; así como herencias culturales, estilos históricos y la presentación del concepto, a partir de que estos elementos formen pretendidamente parte de una unidad compositiva.

Se incluyen al final de este trabajo anexos y conclusiones.

El tema problema está circunscrito en los conceptos formales del poema concreto y/o visual, a través de los cuales se reflejaran los elementos subjetivos expresados.

La justificación en que se ciernen este tipo de búsquedas está en el ámbito de lo experimental, aunado a las técnicas, maneras y formas que pueden pretender proponerse en una u otra concepción representativa en la obra plástica dentro del concepto libro de artista.

El objetivo principal es llevar a cabo el desarrollo de una obra libro de artista, que tenga como base la interpretación imaginativa de la Chalchiuhtlicue diosa de la humedad, como la sirena azteca. Estableciendo los criterios que designan los conceptos de libro de artista, sus antecedentes y precedentes.

Antecedentes

CAPITULO I. ANTECEDENTES.

A continuación se van a identificar los principales hechos que representan la historia del libro como tal, su antítesis en el libro de artista y concluiré con el libro de artista en México.

1.1 EL LIBRO.

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

Un libro ha de tener un cierto número de páginas para ser considerado como tal, y ha de constituir una unidad independiente para distinguirse de las publicaciones periódicas. En las lenguas románicas, grupo al que pertenece el español, existen dos términos que designan el concepto de libro u otros relacionados con él. Por un lado, existe la raíz biblio, procedente del griego biblos, que designaba originalmente el material vegetal utilizado en la antigüedad como soporte para la literatura escrita, y que se emplea para formar palabras compuestas, como biblioteca o bibliofilia. Por otro lado, existe también la palabra libro, que procede del latín líber, referida también al material vegetal del que se confeccionaban los libros, y que se utiliza bien como término aislado o bien para formar otras palabras, como, por ejemplo, librería. La palabra libro se aplica, por extensión, a los rollos utilizados en la antigüedad y, con ella se denomina también a ciertos conjuntos de obras, como el Libro de los muertos egipcio o a las divisiones internas de una obra, de modo que se puede hablar de los distintos libros de la Biblia o de los libros que conforman la Eneida de Virgilio. Los libros, como objetos portátiles y relativamente duraderos, han ayudado a preservar y difundir el conocimiento y los sentimientos de sus autores a través de vastas extensiones de espacio y tiempo, hasta el punto de que se puede decir con toda razón que la civilización actual no habría sido posible sin su existencia.

LIBROS ESCRITOS A MANO.

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

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

LOS PRIMEROS CÓDICES.

El siglo IV marcó también la culminación de un largo proceso, que había comenzado en el siglo I, tendente a sustituir los incómodos rollos por los códices (en latín, 'libro'), antecedente directo de los actuales libros. El códice, que en un principio era utilizado por los griegos y los

romanos para registros contables o como libro escolar, consistía en un cuadernillo de hojas rayadas hechas de madera cubierta de cera, de modo que se podía escribir sobre él con algo afilado y borrarlo después, si era necesario. Entre las tabletas de madera se insertaban, a veces, hojas adicionales de pergamino. Con el tiempo, fue aumentando la proporción de papiro o, posteriormente, pergamino, hasta que los libros pasaron a confeccionarse casi exclusivamente de estos materiales, plegados formando cuadernillos, que luego se reunían entre dos planchas de madera y se ataban con correas. Las columnas de estos nuevos formatos eran más anchas que las de los rollos. Además, frente a ellos poseían la ventaja de la comodidad en su manejo, pues permitían al lector encontrar fácilmente el pasaje que buscaban, y ofrecían la posibilidad de contener escritura por sus dos caras. Por ello fueron muy utilizados en los comienzos de la liturgia cristiana, basada en la lectura de textos para cuya localización se debe ir hacia adelante o atrás a través de los distintos libros de la Biblia. De hecho, la palabra *códice* forma parte del título de muchos manuscritos antiguos, en especial de muchas copias de libros de la Biblia.

LOS CODICES MESOAMERICANOS. Se llaman *códices*, del latín: *códex* (libro manuscrito), a los documentos pictóricos o de imágenes realizadas como productos culturales de las grandes civilizaciones maya, azteca, mixteca, zapoteca, otomí, purépecha, etc., que surgieron y se desarrollaron en Mesoamérica.

Los *códices* son fuentes históricas de primera mano en los que las sociedades indígenas, por intermedio de los escribas con la habilidad para pintar con gran maestría, dejaron constancia fiel de sus logros y avances culturales y científicos e informaron sobre una multitud de aspectos, como las creencias religiosas, los ritos y ceremonias de la historia, los sistemas económicos y la cronología, entre muchos otros.

De los *códices* prehispánicos, muy pocos existen actualmente, porque desde la conquista fueron destruidos en forma generalizada; primero en la toma de los edificios en donde se guardaban (*amoxcalli*) y después en “autos de fe” que organizaban los frailes europeos para aniquilar lo que ellos consideraban como “obras del demonio”.

El soporte material de los *códices* puede ser: 1) papel amate, 2) piel de venado, 3) tela de algodón tejida en telar de cintura, y tal vez, 4) papel de maguey para los prehispánicos, en la

colonia aparece el papel europeo, la tela industrial, el pergamino y después surgen reproducciones en materiales actuales.

La clasificación de los códices prehispánicos: mayas, mixtecos del grupo Borgia y aztecas. En cuanto al contenido temático, se han agrupado, según el asunto más importante de cada manuscrito, dado que casi siempre poseen varios, en:

1) calendárico-rituales, almanaques, ruedas; 2) históricos; 3) genealógicos; 4) cartográficos, lienzos, mapas, y planos; 5) económicos, catastros, censos, registros financieros, planos de propiedades, tributos; 6) etnográficos; 7) misceláneos, de litigios, de historia natural; 8) catecismos indígenas; y 9) Techialoyan.

La llegada del régimen colonial a México, generó procesos de cambio en las sociedades indígenas, que afectaron múltiples rasgos de su cultura. Los sistemas de escritura utilizados por los antiguos mexicanos, sufrieron una adaptación a los cambios y resolvieron las dificultades que ocasionó la reincorporación del castellano para continuar con su función social de registro de la memoria colectiva.

De esta manera la forma de representación de los códices se verá distinta a los que antes se habían elaborado en cuanto a su manufactura temática y signos lingüísticos.

Con relación a la manufactura de los códices se siguió haciendo uso de los antiguos materiales (piel de venado, fibra de agave, amate, lienzos de algodón, etc.). Sin embargo el papel de lino, cáñamo o algodón fue la innovación y el material que más se usó.

En cuanto a las tintas que se utilizaron para impresión de escritura no sucedieron muchos cambios, al igual que el soporte, éstas se siguieron elaborando con materiales de tradición indígena, sin embargo, paulatinamente se fue haciendo uso de los productos europeos tales como la tinta ferrogálica.

De la misma manera, pueden observarse cambios en la aplicación de las técnicas de pintura y la manera de distribución del espacio y de las formas; cambian las proporciones de las

formas, en especial de la figura humana (se reduce el tamaño de la cabeza de los personajes)

Las construcciones y diversos elementos geográficos; la elección de los colores, se hace ya con más libertad, pero no por eso éstos dejan de perder sus múltiples significados como elementos de lectura.

Uno de los cambios que más afecto a los códices fueron los cambios en los objetivos que motivaron la elaboración de numerosos códices y generaron la necesidad de pintar diferentes narraciones gráficas o temas que hasta entonces nunca habían sido registrados. Por el contrario, otros temas fueron abandonados y un buen número de ellos continuó vigente, con la adaptación de los antiguos contenidos a las nuevas condiciones sociales.

Algunos códices coloniales: Calendárico-rituales, Mapas y planos, Históricos, Económicos y Jurídicos.¹

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

¹ Fernando Flores Trujillo y Edgar Gutiérrez Valencia, *Códices Prehispánicos*. fasc.

Muchos libros medievales contenían dibujos realizados en tintas doradas y de otros colores, que servían para indicar los comienzos de sección, para ilustrar los textos o para decorar los bordes del manuscrito. Estos adornos iban desde los intrincados ornamentos del Libro de Kells, una copia de los Evangelios llevada a cabo en Irlanda o Escocia en el siglo VIII o IX, a las delicadas y detallistas escenas de la vida cotidiana del Libro de horas, del duque de Berry, un libro de oraciones confeccionado en los Países Bajos por los hermanos Limbourg en el siglo XV. Los libros medievales tenían portadas de madera, reforzadas a menudo con piezas de metal, y poseían cierres en forma de botones o candados. Muchas de las portadas iban cubiertas de piel y, a veces, estaban ricamente adornadas con trabajos de orfebrería en oro, plata, esmaltes y piedras preciosas. Estos bellísimos ejemplares eran auténticas obras de arte en cuya confección intervenían, hacia el final de la edad media, orfebres, artistas y escribas profesionales. Los libros, por aquella época, eran escasos y muy costosos, y se realizaban, por lo general, por encargo de la pequeñísima porción de la población que sabía leer y que podía sufragar sus gastos de producción. Entre los manuscritos miniados españoles destacan los llamados beatos, libros bellamente decorados, sobre los Comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana.

EL LIBRO EN ORIENTE.

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

LIBROS IMPRESOS.

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

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

LIBROS DEL RENACIMIENTO.

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

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

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

LIBROS CONTEMPORÁNEOS.

A partir de la Revolución Industrial, la producción de libros se fue convirtiendo en un proceso muy mecanizado. En nuestro siglo, se ha hecho posible la publicación de grandes tiradas de

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

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

1.2 LIBRO DE ARTISTA.

Tal vez...el antecedente de los libros de artista sea el anónimo. Este vil pedazo de papel que carga con “la información o la maledicencia” hechas creatividad. Pero la historia nos recuerda una función similar tenida por los papiros, los pergaminos y las piedras, la tierra y las paredes de las cuevas.¹

¹ Graciela Kartoffel y Manuel Marín, *Ediciones en Artes Visuales*. Coordinación de Humanidades. Dirección General de

...los libros de artista son el resultado de la creatividad del hombre. La transmisión del conocimiento, la mitología, la experiencia crean una necesidad en el hombre de plasmar y compartir sus visiones y el libro es uno de los resultados de esta inquietud. El libro de artista surge por el libro en si, por lo que constituye su forma, y por la información o el texto que contiene. El libro de artista no puede decir algo con solo mirarlo por fuera, en su forma tiene ya un significado para el observador. El libro normal busca la repetición, la aceptación y lo convencional, en cambio el libro de artista quiere la invención y la calidad en su forma misma. ²El libro alternativo es una forma de expresar los pensamientos personales, sensaciones, relatos, sentimientos, de diferente índole como religión, filosofía, ciencia, etc.

Una característica unida al libro desde sus comienzos fue la inclusión en él de imágenes, que servían, en algunos casos, como apoyo o explicación del texto, pero que, en otros, tenían una finalidad puramente estética. En efecto, en muchas ocasiones, el escriba que copiaba a mano los libros incluía adornos o ilustraciones que servían para separar distintas partes, secciones o capítulos del texto o para embellecer o amenizar su lectura. Posteriormente, con la introducción del grabado a partir de planchas de metal o madera, muchos autores, como el italiano Giorgio Vasari en su *Vida de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos (1542-1550)*, añadieron ilustraciones a sus libros, imágenes que se convirtieron en algo más que meras extensiones del texto. Algunos de los primeros y más bellos ejemplos modernos de interacción entre texto e imagen lo constituyen las obras del poeta, pintor y grabador inglés William Blake, que realizó numerosos libros ilustrados para los cuales realizaba él mismo las planchas con sus propios poemas y dibujos. Posteriormente, otros artistas proyectaron por completo sus propios libros, y fueron reduciendo en ellos el espacio dedicado a la palabra y ampliando el dedicado a la imagen, integrando, en todo caso y a diferencia de los simples libros ilustrados, ambos en el mismo proceso creativo. Así, el pintor francés Henri Matisse llevó a cabo, en 1947, su libro ilustrado *Jazz*. Paralelamente al desarrollo de los medios de comunicación de masas, que restaron algo de protagonismo al libro, fueron surgiendo artistas que utilizaron el libro como un medio de transmisión de ideas estéticas y conceptos en el que se unieran el texto y la imagen en una aleación más poderosa

Fomento Editorial, UNAM 1992, p. 49

² Adriana Selene Flores Fernández, *La evolución biológica y espiritual del hombre*. Libro instalación. Tesis de licenciatura en Artes Visuales ENAP-UNAM. México, p.13

y creativa de la que había existido hasta entonces. Ejemplo de ello son los libros de artistas conceptuales, como el norteamericano Joseph Kosuth y el grupo Art and Language, y de otros más irrespetuosos con el concepto de 'arte', como los del grupo 'Fluxus'. Algunos artistas, el francés Christian Boltanski entre ellos, han trabajado basándose en la misión originaria del

libro como medio documental, mientras que otros, como el alemán Anselm Kiefer, han operado sobre la realidad del libro como objeto tangible y susceptible de ser recorrido en distintos sentidos y en distinto orden.

1.3 EL LIBRO DE ARTISTA EN MÉXICO.

Las representaciones del libro prehispánico: olmeca, mexica, maya, mixteco o tlaxcalteca, llenas de inventiva, son dignos representantes como antecedente de libro de artista en México.

El registro del acontecer natural y sobrenatural se plasmó en los códices, que eran objetos pequeños, que se podían trasladar, incluso corregir y copiar.

Los códices mesoamericanos eran un complemento de la tradición oral. Los conceptos e historias registrados, eran pintados y anotados en estos códices.

Los elementos que se plasman en los códices, en el sistema mesoamericano-excepto en los mayas- son el pictograma (figuras que describen a seres humanos, animales, plantas y objetos), el ideograma (representación de ideas y pensamientos) y algunos símbolos fonéticos. A estos dos últimos elementos se les denomina glifos, glifos ideográficos y glifos fonéticos. Las figuras que se pintaban en los códices, se conocen como lenguaje pictográfico, el cual tenía convenciones estrictas en su representación. Los estereotipos pictográficos se usan para identificar personas y objetos y para precisar las características de las acciones que llevan a cabo.³

El tlacuilo era el nombre que se le daba al dibujante de los códices. Los aztecas hacían sus libros "con papel de amate o piel de venado, formando tiras largas de 20 a 25 centímetros de ancho y de 100 a 125 centímetros de largo, aunque los hay hasta de 100 metros. Estas tiras se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y

³ Pablo Escalante Gonzalbo. *Los Códices*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1998, p. 20.

después del otro” ... además usaban colores en su escritura ideográfica y hacían cortes en sus páginas para darles forma de biombo. ⁴

También se usaba en menor proporción las fibras vegetales como las del maguey. Estos soportes se imprimaban con goma y cal, que después se pulían hasta tener un acabado terso, para después pintar sobre esta superficie y también corregir posibles errores en ella. Esta era una técnica muy parecida a la utilizada en los murales.

Estos códices se utilizaron aproximadamente desde el período clásico mesoamericano. Siendo los estilos pictóricos de Teotihuacan y Monte Albán, los antecedentes más representativos del estilo posclásico en la pintura de códices. Los códices que se crearon en la época de la colonia estuvieron condicionados a las exigencias de los colonizadores, perdiendo el estilo y técnica tradicionales.

El antecedente en México del libro de artista está presente en el 1968, en donde una situación mundial, en la cual se gestan los libre-libros, a partir de una situación de crisis socio-política. Los libros de artista tienen su auge en México entre 1976 y 1983, como menciona Raúl Renán⁵, Lo han llamado la “Edad de Oro” en la creación de estos libros, con una infinidad de concepciones en su formato, como: revistas, periódicos, diarios, panfletos, volantes y ediciones de autor, hechos en pequeñas prensa, al margen de la industria no comercial.

En esta gama en la creación de los libros de artista, se generan una infinidad de formas en los soportes como propuesta, como son: hojas sueltas.-hojas sujetas en uno de sus ángulos con un cordón, hojas sueltas dentro de una bolsa o caja. Acordeón tipo códice, materiales de reciclaje impresos de nuevo como hojas de periódico impresas encima de nuevo, el pliego de papel enrollado, pliegos de papel con formas y cortes diferentes ya sea en su interior o sus contornos, total que cada caso particular es una forma de negar el libro como formalmente se conoce. Yendo desde lo más primitivo a lo más sofisticado. Con los sustratos simples o

⁴ Raúl Renan. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. Colección del editor. Dirección general de fomento editorial. Coordinación de Humanidades UNAM. México 1988, p. 20.

⁵ Raúl Renan, *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*, pp. 14-22

yuxtapuestos, se utilizan en estas propuestas al componer la obra, como papel, cartón, lámina, tela, piedra, vidrio, acrílicos o plásticos, barro, etc. En donde se pueden plasmar con una infinidad de materiales ya sean éstos impresos, pegados, pintados, tejidos, soldados, grabados, etc.

Muchos de estos libros surgen como podría llamarse “arte objeto” en el ámbito del arte. Surgiendo los editores de libros de artista, que convocan a los posibles creadores de estos libros, como una forma de hacer grupos en el mismo ámbito.

Algunos de los antecedentes como editores de los libros de artista, son el movimiento de “La Máquina Eléctrica” formada por un grupo de escritores que quieren publicar su obra poética. Los que inician este trabajo son Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Flores Ramírez y Raúl Román. Surgiendo otras editoriales como la colección de El Pozo y El Péndulo.

Felipe Ehrenberg y Marcos Kurtycz, son un antecedente representativo del libro de artista en México. Felipe Ehrenberg es autor del Manual del Editor con Huaraches. Como una alternativa para construir una máquina impresora de construcción casera.

Entre 1977 y 1978 el grupo SUMA publica los libros de arte fotocopiados de imágenes urbanas, con carácter narrativo. Gabriel Macotela funda su editorial propia La Cocina. Santiago Rebolledo crea Agru-pasión Entre Tierras.⁶

Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Armando Sáenz, donde fundan El Archivero, como otra editorial que promueve los libros de artista.

1.4 RESUMEN SOBRE LA ENTREVISTA CON EL DR. DANIEL MANZANO ÁGUILA, DIRECTOR DEL SEMINARIO DE TITULACIÓN SOBRE EL LIBRO OBJETO.

Los antecedentes, en relación a la actividad del Dr. Daniel Manzano concerniente a la promoción en la creación de libros de artista, se sitúa a finales de 1993 y durante el primer semestre de 1994, fecha en que se abrió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas un taller

⁶ Ulises Carrión, *El Nuevo arte de hacer libros*. El archivero. Libros de artista. México 1975, pp.33-37

de producción de libros alternativos al mando de los Maestros Daniel Manzano y Pedro Ascencio. Siendo su objetivo continuar con los nuevos libros que se dio desde los ochentas. Este taller también dio a conocer esta producción de libros al público en una exposición colectiva en el Museo Nacional de la Estampa.⁷

El proyecto del Seminario de titulación que dirige hasta hoy el Dr. Daniel Manzano Águila se enfoca principalmente en proyectos que distingan el tema del libro objeto.

La entrevista con el Dr. Manzano me permitió tener información de primera mano sobre el tema del libro de artista. Se formularon preguntas de su experiencia para conocer lo que hace y ha hecho como artista plástico en relación al libro de artista; el Doctor habló acerca de sus experiencias y actividades en su trabajo profesional y los proyectos que dirige encausados a la producción del libro objeto. Asimismo se formularon preguntas de conocimiento para conocer sobre el tópico y las ideas que se plantean en él como una expresión vigente. En la entrevista se plantearon aspectos descriptivos, explicativos y testimoniales, así como descriptivos sobre el tema. Esta entrevista me ayudó a tener un panorama actualizado sobre el libro objeto o libro de artista.

⁷ Adriana Selene Flores Fernández, *De bestias y Hombres. La evolución biológica y espiritual del hombre*, p. 30.

Chalchiuhtlicue

CAPITULO II. CHALCHIUHTLICUE.

En este apartado se analizarán las leyendas que influyeron en la producción plástica de imágenes que representan a las sirenas en la mitología y religión de las diferentes culturas.

2.1 CHALCHIUHTLICUE.

La magia para el hombre americano, es una fuerza idealista de lo que este supone, para hacer posible lo que no comprende, a partir de los fenómenos naturales y de acuerdo a su animismo místico. Donde la semiótica trascendente surge en el hombre americano a partir del carisma persuasivo de los chamanes, quienes imponen un pensamiento mágico como una respuesta a los misterios cósmicos observados, en donde se elabora una mitología con rituales de culto, funerarios y agrarios. Esta semiótica es plasmada en los géneros plásticos. El arte como una creación de culto, es una consecuencia de la inmanencia poética de la naturaleza humana.

Según las creencias cosmogónicas aztecas, el ser supremo Ometecuhtli creó cuatro dioses llamados Xipe, Tescatlipoca, Quetzalcóatl y Huitzilopchtli; estos cuatro dioses crearon a su vez a Tláloc y a su hermana Chalchiuhtlicue y les dieron por encargo ser dioses del líquido. En la sucesión de soles y eras que precedieron al quinto sol. Los dioses se encargaron de alumbrar el mundo, entre ellos Chalchiuhtlicue, en cuyo reinado el cielo que era de agua cayó sobre la tierra, es decir, hubo un gran diluvio, y ella alumbró el mundo 312 años, en la era nahui-Quiahuitl o 4-agua.

Como todas las representaciones de esta diosa, existen elementos iconográficos característicos y éstos son la banda que adorna su frente, con dos borlas flanqueando su rostro; nariguera y detrás de la cabeza un tocado que semeja papel plegado, común a las deidades del agua, sobre su quexquémil se aprecia un pectoral compuesto de dos círculos

concéntricos que representa la piedra verde o chalchihuite. Su mano izquierda – dibujada por incisión – porta un palo sonaja, el llamado chichahuaztli, consistente en una especie de lanza de madera con punta dentada, con una esfera entre éste y el mango, donde se introducían piedrecillas o bolitas de madera para hacer ruido a manera de sonaja. Este instrumento es común también a otros dioses relacionados con el agua y la fertilidad y supone tenía poderes mágicos.

Chalchiuhtlicue, de la mitología azteca, Chalchiuhtlicue (en náhuatl, ‘la que tiene falda de jade’), pareja femenina de Tláloc, dios azteca de la lluvia, tenía a su cuidado las aguas que corren o se estancan en la tierra y, por consiguiente, era venerada como diosa de los ríos, mares y lagos. Era también invocada como principio femenino de la vida y venerada en distintos lugares de Mesoamérica. Entre los otomíes era considerada “madre de los dioses del agua” y le rendían culto especial los pescadores y cuantos trabajaban con este elemento. Uno de sus centros de adoración se hallaba en el lago de Zumpango, en la región central de México. Otra de sus variantes, también otomí, tenía forma de serpiente con cara de mujer y una larga cabellera. Su pareja masculina, Tláloc, era el numen que regía la vida del mundo y del hombre, como señor de la tierra y como dueño de las lluvias. Su culto se originó probablemente desde hace milenios en el ámbito de Mesoamérica.

Chalchiuhtlicue, “ La de la falda de jade o falda preciosa” es una deidad que representa el agua bajo distintos fenómenos. Ella conforma el hueyatli, “mar”, y por eso el Golfo de México se llama Chalchiuhtlicueyecatl, “morada de la que tiene falda de esmeraldas”.

A esta diosa la representan con la cara, pies y manos pintados de amarillo; un collar de chalchihuitl “piedras preciosas”, jades del que cuelga un medallón de oro; tocado de papel azul claro, con penacho de plumas verdes en cuyas puntas hay borlas hacia el colodrillo y hacia la frente; orejeras con turquesa en labrado mosaico; cueyetl “nagua” y huipilli “camisa” color azul, con unas franjas de las que cuelgan caracoles marinos; en la mano izquierda, una rodela con una hoja ancha y redonda que se cría en el agua y que recibe el nombre de atlacuecona o atlacuezonan, “ninfea o nenúfar; en la mano derecha un vaso. De su tocado caen gotas de agua. De sus pies y cuerpo se extiende una larguísima cauda, símbolo del agua, cuya corriente arrastra el itacatl “bulto o talega” de un mercader, para ser entregada a un guerrero.

Entre sus distintas manifestaciones encontramos los siguientes nombres: Atlatona, “la que brilla en las aguas”, Acuecuyotl, “falda de agua”, cuando hay ondas y olas; Ahuic, “a una parte y otra”, lo que indica que se mueve y muda a todas partes; Apozonalotl, “espuma de agua”, cuando en las rápidas corrientes de los ríos, aparece la espuma; Aticpac calqui cihuatl, “mujer que tiene casa encima del agua” (su casa casi siempre aparece cimentada sobre una tortuga que nada en amplias aguas); Alacamani, “las tempestades excitadas en el agua”, cuando aparece agitada, alborotada como una gente sin tino; Alacoaya, “agua triste”, lagos y lagunas o riachuelos en proceso de secarse; Ayauh, “diosa de la niebla”, numen de las brumas y vapores; Xixiquipilihui “la que se hace bolsas”, cuando el agua se riza por vientos contrarios, aunque leves.⁸

⁸ Adela Fernández, *Dioses prehispánicos*. Editorial Panorama. México 1983, p.118.

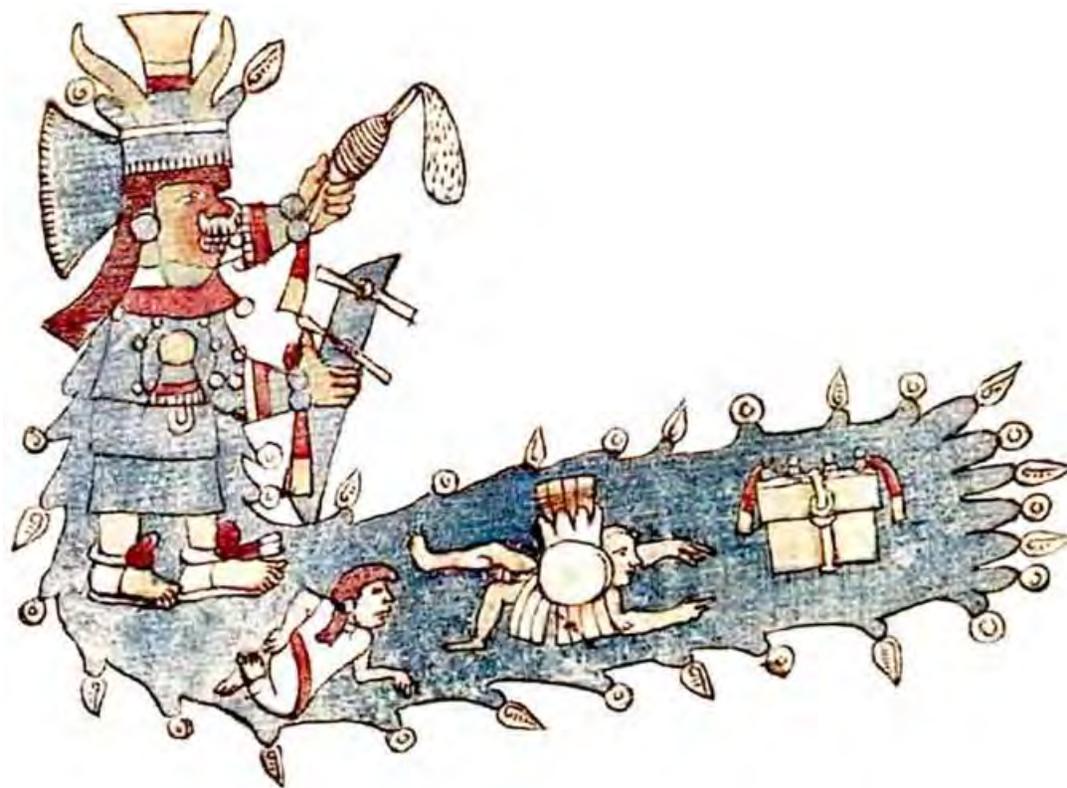


Imagen de Chalchiuhtlicue del Codex Ríos, también llamado *Codex Vaticanus*.

2.2 ANALISIS DE LA IMAGEN DE CHALCHIUTLICUE.

Elegí el método de Panofsky como instrumento de análisis connotativo de la imagen de la diosa del agua Chalchiuhtlicue, porque en éste se puede apreciar una estructura clara de tres niveles de interpretación en una escala de más a menos; llevando a una forma natural de interpretación; en el primer nivel se manejan respuestas de información de uso común, en las cuales se definen los iconos a partir de las propias vivencias de uso común o experiencias prácticas a partir de la familiaridad con los objetos, acciones, formas. Esta etapa es interesante por es una forma natural de acercamiento para un reconocimiento de los iconos

en una forma fálica. En una segunda etapa se determinan los signos a partir del análisis de fondo de los iconos reconocidos en la primera etapa de interpretación, así determinando también la interrelación de los iconos en cuanto al tema y conceptos específicos.

El tercer nivel en la estructura de análisis se establece la interpretación de los escenarios y su interrelación con los elementos que los configuran, a partir del perfil de su autor, en un marco o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos. Obteniendo una síntesis a partir de éstos tres niveles bien definidos y relacionados para la interpretación de una obra.

Pudiera decirse que como instrumento de interpretación y análisis en su obra “Arte e ilusión” un estudio sobre la psicología de la representación pictórica de Ernst Hans Gombrich, maneja la lectura de las obras, desde lo más esquemático al impresionismo, señalando que el realismo como tal no existe en obra alguna, puesto que las formas de percibir del creador en relación al objeto, tienen una multitud de deficiencias que no permiten interpretar la realidad como tal; acotando una serie de elementos que el artista utiliza en su tarea de interpretación de las apariencias. Con esto un sinnúmero de referencias, a los aspectos de las formas de representar una realidad, a fin de cuentas, como el creador de una manera muy particular propone. Señalando que el artista, la mayoría de las veces, ve lo que pinta, en vez de pintar lo que ve.

Para un reconocimiento de los elementos, formas y su significación, se manejará el instrumento de análisis connotativo de la imagen de la Chalchiuhlicue, a partir de la metodología de Erwin Panofsky.

PRIMER NIVEL –PREICONOGRÁFICO.

Reconocimiento de los signos en un nivel pre iconográfico. El nivel primario en término de lo que conocemos a partir de nuestras propias vivencias.

Figura humana femenina, ataviada con un vestido y sandalias; tocado, joyas en el cuello, nariz, orejas, brazos y muñecas. Tiene dos objetos que agarra cada uno con cada mano. Está de pie, parada en un charco de agua. En el agua están dos figuras humanas nadando y un paquete amarrado.

SEGUNDO NIVEL-ICONOGRÁFICO.

Interpretación de determinados signos. Son elementos de identificación de un hecho o situación por medio de elementos históricos. Referencias de conocimiento general y cultural de fuentes fidedignas. La temática es un factor tan importante para el análisis y su avance a segundo nivel.

Como todas las representaciones de esta diosa, existen elementos iconográficos característicos y éstos son la banda que adorna su frente, con dos borlas flanqueando su rostro; nariguera y detrás de la cabeza un tocado que semeja papel plegado, común a las deidades del agua, sobre su quexquémiltl se aprecia un pectoral compuesto de dos círculos concéntricos que representa la piedra verde o chalchihuite. Su mano izquierda – dibujada por incisión – porta un palo sonaja, el llamado chichahuaztli, consistente en una especie de lanza de madera con punta dentada, con una esfera entre éste y el mango, donde se introducían piedrecillas o bolitas de madera para hacer ruido a manera de sonaja. Este instrumento es común también a otros dioses relacionados con el agua y la fertilidad y tenía poderes mágicos.

Chalchiuhtlicue, “La de la falda de jade o falda preciosa” es la deidad que representa el agua bajo distintos fenómenos. Ella conforma el hueyatl, “mar”, y por eso el Golfo de México se llama Chalchiuhtlicueyecatl, “morada de la que tiene falda de esmeraldas”.

A esta diosa la representan con la cara, pies y manos pintados de amarillo; un collar de chalchiuhuitl “piedras preciosas”, jades del que cuelga un medallón de oro; tocado de papel azul claro, con penacho de plumas verdes en cuyas puntas hay borlas hacia el colodrillo y hacia la frente; orejeras con turquesa en labrado mosaico; cueyetl “nagua” y huipilli “camisa” color azul, con unas franjas de las que cuelgan caracoles marinos; en la mano izquierda, una rodela con una hoja ancha y redonda que se cría en el agua y que recibe el nombre de atlacuecona o atlacuezonan, “ninfea o nenúfar; en la mano derecha un vaso. De su tocado caen gotas de agua. De sus pies y cuerpo se extiende una larguísima cauda, símbolo del agua, cuya corriente arrastra el itacatl “bulto o talega” de un mercader, para ser entregada a un guerrero

TERCER NIVEL-ICONOLÓGICO.

Clasificación de los elementos que influyen en el artista y la producción de la obra en el momento. El observador como producto de la forma de sus vivencias para su discurso de análisis.

Para “explicarse” de alguna manera la terrible fenomenología de la naturaleza, el hombre inventó los mitos. Estos, constituyen pensamientos cosmovisivos que “explican” mágicamente, por la participación de tales mitos deificados, el por qué y para qué de la realidad. Los dioses idea-mito-mágica- religiosa- han creado el mundo- idea cosmogónica-. Para investigar la actividad de estos dioses y la periodicidad de los efectos de sus actos, el hombre, después de siglos de evolución intelectual, política y socio-económica, estudia el cielo –astronomía- inventa una matemática y una numerología, aplicándola a sistemas calendáricos y adivinatorios.

De donde surgen las imágenes a partir de los pensamientos cosmovisivos, la concepción dogmática, pensamientos visuales, en nuestro caso de análisis, aquí es donde se crean los Diseños, la geometría sagrada, los ideogramas y los signos-semióticos. Para llegar a una praxis estético-plástica, que crea los géneros plásticos, así como sus modos estéticos y estilos.

2.3 MITOS Y LEYENDAS EN TORNO A LAS SIRENAS.

...para Platón (el primer escritor conocido que usó la palabra) mitología significó “contar o charlar sobre la historia” que también es pertinente considerarlos como leyendas.⁹

El verdadero mito es una explicación de algunos procesos naturales, elaborada en un período, en el que explicaciones de este tipo eran religiosas y mágicas, más que científicas.¹⁰

El mito de las sirenas es uno de los más persistentes a través del folklore de muchos pueblos marinos se conservan creencias relativas a ellas hasta la actualidad. Aristóteles, Plinio, Ovidio, Higino, el fisiólogo (siglo II d.de C.) y los bestiarios medievales relatan las cosas

⁹ óp. cit. p. 25

¹⁰ G. S. Kirk, *Naturaleza de los mitos griegos*, Ed. Paidós, Barcelona, España, 2002. p. 5

concernientes a las sirenas. Antes del siglo X ya aparecen sirenas de cola doble, en el tímpano de la capilla de San Miguel, y sirenas –pájaro en Saint-Benoit -sur-Loire. Tanto éstas como las hadas-víbora francesas, especialmente personificadas por Melusina, son expresiones complejas cuya explicación más literal nos deja insatisfechos.¹¹

Muchos son los habitantes de las aguas, especies animales y vegetales aún desconocidas, y lo mismo ocurre con estos seres fenéricos y legendarios. Las sirenas son, entre ellos, los más conocidos, les siguen en popularidad las ondinas y las ninfas. Quizás algunos hayan oído hablar de las mujeres foca, de las hadas lavanderas o de las áyades.

El nombre de la sirena proviene del término latino *siren*, que a su vez proviene del término griego *seiren*, de la palabra *seira*, lazo, cuerda, recordando sin duda el poder “cautivador” de las sirenas.

El elemento agua caracterizado por el amor y las curaciones, representando la estación otoñal y el atardecer, está habitado por Ninfas, Sirenas, Nereidas y Ondinas , que se representan como criaturas mitológicas en todos los ambientes líquidos tales como mares, ríos, arroyos de agua dulce, cataratas y hasta las nubes. Su apariencia es variable respecto a su hábitat. En la época griega eran representadas como seres alados, con cara humana y cuerpo de ave.



Las sirenas eran hijas de Calíope y del río Aqueloo, según la mitología griega. Se cuenta que nacieron con la cabeza y el rostro de mujer, el cuerpo de ave y dotadas de una maravillosa y seductora voz. Tan bellas eran, que se atrevieron a competir con las Musas y en la pelea, éstas las derrotaron y les arrancaron las plumas. Llenas de la vergüenza por la derrota, se

¹¹ óp. cit. p. 419

retiraron a las costas de Sicilia, donde cambiaron sus alas inservibles por una larga cola de pez. Su transformación en criaturas mitad mujer y mitad pez, con la parte inferior recubierta de escamas, se remonta aparentemente a la Edad Media y a las leyendas celtas y germánicas.



Pero ya bajo el Imperio Romano, se les confunde con las Nereidas. Las Nereidas son las que gobiernan los mares. Cincuenta hijas de Nereo dios marino padre de Tetis y de Doris descendiente del Titán Océano. Son hadas del mar para el género femenino y Eusines para el masculino, son las que controlan las aguas del mar, sobre todo cuando hay tormentas, pues sin su trabajo el efecto del agua en las costas sería devastador. Las Ondinas, que los griegos llamaban Náyades, se encuentran en los lagos y ríos. El término masculino es Wallanos, aman y gobiernan el agua y sus profundidades.



Los machos son conocidos como tritones, la sociedad de estos seres es fuertemente patriarcal. Sus poblados están instalados en acantilados y arrecifes. Están contruidos con corales y conchas marinas. Les gusta habitar en paz y armonía con su entorno.

Para los antiguos griegos, las ninfas eran los espíritus elementales del agua. Ellos dieron nombre a todas las razas de ninfas:

- **Oceánidas y nereidas**, para las ninfas marinas, verdaderas antepasadas de las sirenas;
- **Náyades, Creneas y Pegeas**, las ninfas de las fuentes;
- **Potámides**, las ninfas de los ríos;
- **Limnades**, las de los lagos.

Pero claro, el agua está presente en todo lo que nos rodea, y los sabios pronto se dieron cuenta de que habitaban ninfas del agua en muchos otros lugares. Y también hubo que buscar nombres para ellas. Al grupo de ninfas de las aguas las llamaron Efidríades, y luego nombraron Uranias a las ninfas del cielo y Epigeas las de la tierra. Estas últimas se dividían en:

- **Oréades**, ninfas de las montañas;
- **Napeas y Auloníades**, ninfas de los valles;
- **Melíades**, ninfas de los prados;
- **Dríades y Hamadríades**, ninfas de los bosques;
- **Corícides**, ninfas de las cuevas.

El origen de las sirenas es difícil de dilucidar. Dejando a un lado a las antiguas sirenas con forma de mujer-ave, se dice que la primera mujer-pep conocida fue Antargatis, la diosa de la luna, protectora de la fecundidad y el amor. Atargatis, perseguida por Mopsos, se sumergió en el lago Ascalón con su hijo y se salvo gracias a su cola de pep. Esta leyenda se confunde con la de la diosa Siria Derceto, que también se arrojó a las aguas del mismo lago, después de matar a uno de sus sacerdotes y abandonar a la hija de ambos en el desierto. Derceto recibió la cola de pep como símbolo de su pecado, y su hija, criada por las palomas, se convirtió en Semíramis, reina de Babilonia.

También puede encontrarse una semejanza con las sirenas en la diosa Afrodita, hija del semen de Zeus convertido en espuma de mar, que fue diosa del amor y protectora de los marinos. Su espejo ha sido heredado por toda la estirpe de sirenas.

Para buena parte de los sabios griegos, sin embargo las sirenas tienen como padre a Aqueloo, un río personificado en figura de hombre con cola de pep. En cuanto a la madre, la

confusión crece: puede ser la diosa de la memoria, o alguna de sus hijas, las musas. Quizá las sirenas sean hijas de Elocuencia, de la Danza, de la Tragedia o de la Música. Hasta podrán ser hijas de Ceto, la ballena.

El dios Océano y su hermana Tetis tuvieron trescientas hijas, las oceánidas, que luego se extendieron por todos los mares y los abismos marinos. Una de ellas, Dóride, fue madre de

otras cincuenta ninfas de agua, las nereidas, llamadas así en honor a su padre Nereo, de la raza de los Viejos del Mar, creada también por Océano y Tetis.

Las Nereidas habitan en el Mar Mediterráneo, y cada una de ellas representa las formas de este mar. Por ejemplo, Talía es la sirena verde, y Glaucea, la azul. Dinamenea simboliza el vaivén de las olas, y Cimodaré, la calma. Una de las Nereidas, Anfitrite, fue amante de Poseidón y madre de los Tritones. Las Nereidas protegían los barcos, y no cantaban para atraer a los marinos, sino para complacer a su padre. Los antiguos describieron a las Nereidas con el cuerpo cubierto de escamas y forma de pez. A partir de aquí, el mito de la Sirena fue creciendo por todo el mundo como las ondas en la superficie calma del agua...

Hasta en los mapas del Renacimiento podía leerse la frase “Hic sunt sirenae” (aquí están las sirenas) escrita en medio de las áreas destinadas a los océanos. El hombre que surco el Atlántico, Cristóbal Colón, también asegura que él y sus hombres las vieron, aunque no tan bellas como las cuentan las historias. Muchas crónicas de reyes refieren la existencia de sirenas capturadas, y aún cercanos nuestros días navegantes y exploradores relatan encuentros con mujeres marinas, como una que apareció en la Antártida en 1823 u otra en las Bahamas en 1869. La primera tenía los cabellos verdes, la segunda azules. Sin ir más lejos, en Liérganes, municipio español, existió un hombre-pez, y circulan rumores de otro ser de estas características en el río Ebro.

De las leyendas, se dice que “encantan a los mortales que se les acercan. ¡Pero es muy loco el que se detiene para escuchar sus cantos! Nunca volverá a ver a su mujer ni hijos, pues con sus voces de lirio las sirenas los encantan, mientras que la ribera vecina está llena de osamentas blanqueadas y de restos humanos con carnes corrompidas...” este texto escrito hace 2.800 años es probablemente el origen de la más antigua y conocida de las leyendas: las sirenas que atraen a los marinos con sus voces mágicas, y hacen encallar los barcos y ahogarse los tripulantes. Homero lo imagino así, y así nos lo contó en la Odisea. En la mitología de la antigua India, las “apsaras” son primeramente danzarinas celestiales del séquito del dios Indra, pero que sin embargo, cuando descienden a la tierra, habitan en las aguas (casi siempre en estanques de lotos). Allí intentan, con sus artes de seducción, apartar a los ascetas de su espiritualización.¹²

¹² óp. cit. p. 418.

Si bien el mito de las sirenas tiene un origen sumamente europeo, ya sea en la Grecia clásica en su versión más antigua y la cultura medieval en su concepción más moderna, es interesante conocer que también en el continente Americano, en el Perú la leyenda de estas criaturas marinas haya también logrado un espacio dentro de la cultura popular.

Seres como los diabólicos Chuccu y los Bufos así como los benefactores Compa, los inquietos Sagras y las Yaras Chauras o Yanacumanas, si bien poseen las mismas características de sus pares de occidente, poseen también algunas particularidades que hacen de estos mitos y leyendas únicos en su género.

2.4 LAS SIRENAS COMO SÍMBOLO.

El símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos, bajo la forma de imágenes u objetos.

Si toda divinidad es terrible, es debido a que comprende los atributos que le son opuestos, y todo símbolo, desde el momento en que es un atributo de la divinidad, puede también significar su contrario; esta ambivalencia hace tanto más difícil el estudio de los símbolos y tanto más necesario el estudio de los conjuntos y complejos de los mismos, que están denominados por la concepción primitiva, pre-lógica del espacio y el tiempo. Tiempo y espacio no son para el hombre primitivo, entidades abstractas como para nosotros, sino que concibe monumentos privilegiados, tiempos excepcionales y también lugares predestinados, a los que inviste de un valor absoluto. Como ha sido creado en el origen, en un momento importante, “en aquel tiempo”, como dicen las tradiciones, el universo tiene la necesidad de ser re-creado periódicamente.¹³

Las sociedades primitivas están profundamente jerarquizadas, y esta organización favorece la continuidad de los símbolos y, en cierta medida, explica las interrelaciones entre las diversas tradiciones. Toda tradición se mantiene oralmente o se ha pasado a los libros, se trata de libros sagrados, conocidos solamente por una restringida y hermética casta de sacerdotes.

Estando en los templos vedados a las castas inferiores, existían dos categorías de símbolos,

¹³ Olivier Beigbeder, *La simbología*. Editorial 17 Industrias Gráficas García. Barcelona, España 1970, p. 17.

algunos de un doble valor; uno denominado esotérico, válido para los iniciados, otro exotérico, para las masas.¹⁴

Hegel y Taine mencionan que, cuando más verdadero es un mito, más significados tiene, y todos estos significados son válidos. Las referencias a la lingüística, a los ciclos solares, a los ritos de la fertilización, al contenido sexual, a las leyes cósmicas, apoyan la realidad del símbolo. De manera tal que, con referencia a estas materias, debe preconizarse el uso sistemático de toda ciencia paralela, como la filosofía o la semántica comparada. En las sociedades primitivas están jerarquizadas y esta organización favorece la continuidad de los símbolos, y en cierta medida explica las interrelaciones entre las diversas tradiciones.

Los seres acuáticos de índole sobrenatural simbolizan en medida mucho mayor que los peces (que, por su lado, a menudo fueron configurados de manera fantástica) lo animado del húmedo elemento que se relacionó predominantemente con la mitad “yin”, es decir, con el “lado femenino” del cosmos. Para el psicólogo profundo se trata de personificaciones de determinados contenidos de capas profundas inconscientes de la personalidad, que raramente se presentan en forma masculina y casi siempre lo hacen en forma femenina.¹⁵

Los elementos que componen el mito de las sirenas son la humedad, el agua es un factor esencial del renacer y de la fertilidad, este elemento forma parte del entorno de las sirenas, tiene un símbolo sexual que atañe a la humedad del deseo aforado. En tanto el mar vasta extensión de agua, evoca el dominio de la perfecta, indistinción; así como la virtualidad y el devenir, con sus olas y sus ondulaciones que se reproducen sin cesar, y que se sabe las que mareas obedecen a las fases de la luna. Las relaciones de los hombres y las mujeres parecen seguir las mismas leyes de repetición. Semen virile, liquido que se regenera sin cesar y sin esfuerzo, periodicidad de las menstruaciones femeninas concordando con las fases de la luna.¹⁶ En tanto que a la mujer misma se le representa como símbolo del deseo como tal, para desembocar en la fertilidad, lo irascible, lo sin razón, inestable.

¹⁴ óp. cit. p. 14.

¹⁵ Hans Biederman. *Diccionario de símbolos*. Editorial Paidós. España 1970, p.418.

¹⁶ Olivier Beigbeder, *La simbología*, pp.6-10.

Las sirenas... Pueden representar lo inferior en una mujer y a la mujer como lo inferior, cual es el caso de las lamias; son también símbolos de la imaginación pervertida y atraída por finalidades inferiores, por los estratos primitivos de la vida. Son también símbolos del deseo, en su aspecto más doloroso que lleva a la autodestrucción, pues su cuerpo anormal no puede satisfacer los anhelos que su canto y su belleza y busto despiertan. Parecen especialmente símbolos de las “tentaciones” dispuestas a lo largo de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y “encantarlo”, deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura.¹⁷

En el desarrollo de la personalidad, representan un aspecto de lo femenino de lo inconsciente. Las sirenas simbolizan la tentación de locura heroica que se despliega en hazañas guerreras, eróticas o de cualquier otro orden.¹⁸

En el mundo iconográfico de la alquimia, una ondina con dos colas de pez representa el sistema dual de los dos principios primarios azufre y mercurio en estado disuelto. En heráldica a menudo se representan ondinas cuando el antepasado de un linaje se dice que procede del matrimonio entre una ondina y un hombre de la tierra, unión que conforme al esquema usual de la leyenda ciertamente no podía tener existencia duradera.¹⁹

2.5 LA SIRENA AZTECA

El tema a desarrollar esta conformado en una comparación de las distintas expresiones respecto a las sirenas o sus semejanzas en distintas culturas. Para apoyar esta forma de relación menciono la crónica de Fray Bernardino de Sahagún, en la cual utiliza las semejanzas o comparaciones entre los dioses latinos y mexicas, las observa como reminiscencias literarias, como una especie de adorno para embellecer su texto, de manera fortuita y accidental. Se consideran los atributos en los que se asemejan unos y otros, claro que correspondiendo a la visión occidental de Sahagún en donde crea las correspondencias entre los dioses griegos y mexicas.

¹⁷ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela. España 2000, p. 419.

¹⁸ Jean Chevalier y Alain Ghreenbrant, *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder, España 1999, p.752.

¹⁹ Hans Biederman. *Diccionario de símbolos*. España 1970, pp. 419-420

Desarrollo de la propuesta

El ejemplo en el que me baso para representar a la Chalchiuhtlicue como una sirena azteca, es el que se menciona en la cultura otomí, en la tenía forma de serpiente con cara de mujer y una larga cabellera. La serpiente es uno de los signos de los días rituales y de los dioses aztecas que se asocian con ellos. La serpiente (coatl) en general sirve como símbolo de pasión y vitalidad, por una parte, y de vicios y enfermedad, por otra. Su patrona es Clalchiuhtlicue, Diosa del agua Corriente.²⁰

Chalchiuhtlicue era también invocada como principio femenino de la vida que se relaciona con este mito de las sirenas, solo que a ella la veneraban como una diosa todopoderosa, mientras que a las sirenas no se les veía como tales. La parte inferior del cuerpo de la sirena azteca Chalchiuhtlicue, en la que propongo tenga la forma de cola de serpiente en específico Quetzalcóatl que es la serpiente emplumada, es porque ésta es la dualidad de Chalchiuhtlicue. La serpiente emplumada representa la fuerza del remolino; es el corazón del mar creado por la unión del océano celeste con el océano terrestre al final del horizonte. La serpiente también se asocia con los ríos por su movimiento serpentino. Los elementos que componen el mito de las sirenas son la humedad, el agua es un factor esencial del renacer y de la fertilidad, estos elementos forma parte del entorno de las sirenas.

Haciendo referencia a las características similares de este personaje de la cosmogonía azteca y los mitos en torno a las sirenas. A saber las definiciones de mito se extienden a todas las culturas, aunque solo se ejemplifiquen con modelos europeos; así como la definición de cosmogonía que se refiere a las creencias en torno del principio del universo en diferentes culturas. Es por eso mi osada comparación entre los dos conceptos con analogías compartidas para proponer a Chalchiuhtlicue la “sirena azteca”.

CAPITULO III. DESARROLLO DE LA PROPUESTA

Me daré a la tarea de Interpretar los caracteres mítico - religiosos de las representaciones de este género en la mitología Azteca, concretándolo en la producción de un libro objeto.

²⁰ Cynthia L. Stone *Catálogo simbólico de iconos del Códice Borgia*, Worcester, Massachusetts. Cambridge University Press, USA 2008 , p. 12.

3.1 OBJETIVO

Reconoceré y examinaré los mitos que influyeron en la producción plástica de imágenes que representan a la diosa de la humedad y del agua y el mundo de las creencias en su entorno en la mitología azteca; aunado a la elaboración de una obra alternativa que interprete los caracteres míticos y religiosos de las representaciones de este género, concretándolo en la producción de un libro objeto, basado en la representación otomí de la diosa del agua.

El ejemplo en el que me baso para representar a la Chalchiuhtlicue como una sirena azteca, es el que se menciona en la cultura otomí, en la tenía cuerpo de serpiente con cara de mujer y una larga cabellera. La serpiente es uno de los signos de los días rituales y de los dioses aztecas que se asocian con ellos. La serpiente (coatl) en general sirve como símbolo de pasión y vitalidad, por una parte, y de vicios y enfermedad, por otra. Su patrona es Clalchiuhtlicue, por oposición a lo voluble y cambiante del agua Corriente.

Entre sus distintas manifestaciones encontramos los siguientes nombres: Atlatona, “la que brilla en las aguas”, Acuecuyotl, “falda de agua”, cuando hay ondas y olas; Ahuic, “a una parte y otra”, lo que indica que se mueve y muda a todas partes; Apozonalotl, “espuma de agua”, cuando en las rápidas corrientes de los ríos, aparece la espuma; Aticpac calqui cihuatl, “mujer que tiene casa encima del agua” (su casa casi siempre aparece cimentada sobre una tortuga que nada en amplias aguas); Alacamani, “las tempestades excitadas en el agua”, cuando aparece agitada, alborotada como una gente sin tino; Alacoaya, “agua triste”, lagos y lagunas o riachuelos en proceso de secarse; Ayauh, “diosa de la niebla”, numen de las brumas y vapores; Xixiquipilihui “la que se hace bolsas”, cuando el agua se riza por vientos contrarios, aunque leves.²¹

Estas nueve manifestaciones que se enlistan son cada una de las interpretaciones que desarrollé a manera de que cada una tenga una personalidad propia.

3.2 METODOLOGÍA DESARROLLO DE LAS IMÁGENES.

En desarrollo de las imágenes de estas nueve sirenas, es una interpretación del texto de Fernández Adela, donde nombra y describe las diferentes formas en que se presenta la diosa del agua Chalchiuhtlicue, según las características de movimiento de su elemento el agua.

²¹ Adela Fernández. *Dioses prehispánicos*, p.118.

Para este trabajo me basé en las formas y métodos de producción de imágenes de las culturas prehispánicas, Las figuras que se pintaban en los códices, se conocen como lenguaje pictográfico, el cual tenía convenciones estrictas en su representación.

Los estereotipos pictográficos se usan para identificar personas y objetos, para precisar las características de las acciones que llevan a cabo,²²adoptando logísmos gráficos establecidos en la cultura azteca en algunos de sus diseños.

Todas las imágenes conservan el tocado y algunos elementos ornamentales y de culto de la diosa del agua Chalchiuhtlicue a excepción de su cuerpo este se interpreta en el dibujo a partir de la descripción de los toltecas de la diosa del agua como una mujer con cola de serpiente. Los logísmos para representar la parte inferior del cuerpo se establecieron a partir de las imágenes representativas del cuerpo de la serpiente emplumada en la cultura azteca. Asimismo se integraron los glifos de movimiento, ojo solar y signos de muerte, caracol, etc.

Las imágenes creadas pertenecen como tales; al modo estético de lo...intimista, como representación- figurativa, abstracta o concreta- de contenidos naturalistas- anatómicos o vegetales- captaciones psíquicas; de formas dinámicas, las que son casi siempre asimétricas- de intereses visuales detallados, focales y sobrecargados; barrocos; generadores de una espacialidad centrípeta y limitada, con expresionista vitalidad cambiante...o superrealista, siendo su impulso de realización la espontaneidad.²³

Al definir aquí algunos estilos para describir esta obra, se utiliza estéticamente hablando, la ontología como manera de expresión, al manipular las formas.

Las imágenes se pueden definir en un estilo primario como Abstracto-Figurativo. Es la obra que se construye con formas figurativas pero, no todos los elementos que conforman su integra corporeidad, no son solo significantes por sí mismos sino que, ensamblados, componen una nueva imagen metafórica, de ideas y personaje. En síntesis, la reunión de

²² Pablo Escalante Gonzalbo. *Los códices*, p. 9.

²³ Cesar Sonderenguer, *Diseño pre-Colombino*. Editorial Gustavo Gili. México 2000, p. 20.

formas figurativas -naturalistas o idealistas- conformando juntas una nueva corporeidad abstracta, ideográfica y simbólica.

El género de la presente obra es el dibujo como ya se expresó anteriormente. Básicamente, dibujar es la expresión a través de líneas sensibles, grafismos –figurativos, abstractos o concretos, ya sea con distintos grosores - valores lineales- produciendo contornos de formas y rellenos gráficos –texturas-; sobre una superficie plana o curva bidimensional, creando un espacio plástico.

3.3 DESCRIPCIÓN FORMAL. CARACTERÍSTICAS DEL LIBRO

El libro alude a la forma de un códice prehispánico. El ancho del códice es de 26 de altura por 135 centímetros de largo que se encuentra en un estuche o caja, cuando se abre esta caja y se despliega este códice, este está unido a la caja. El códice consta de nueve hojas de 15 centímetros de ancho. El sustrato del códice es papel amate blanco y el contenedor del códice es una caja de 28x37x3 de papel amate color café oscuro. Las imágenes tienen los colores negro en la línea base del dibujo y amarillo, rojo, turquesa y esmeralda en algunas de las plastas.

3.4 DESARROLLO TÉCNICO DEL LIBRO

El formato del códice cerrado es un formato armónico de doble hipotenusa. Cada hoja del códice es donde se realizará una de las representaciones de la Chalchiuhtlicue, el sustrato es papel amate montado sobre hojas de cartón unidas con tela, para que éstas puedan doblarse a manera de codex.

3.5 LAS IMÁGENES

Las imágenes de la sirena azteca se crearon a partir de dibujos que refieren a ésta en sus diferentes manifestaciones, según la mitología azteca. El número de las imágenes es nueve, son una obra de carácter lineal.

En las imágenes se encontraran palabras en náhuatl del nombre de cada manifestación de la sirena azteca Chalchiuhtlicue.

1. **Atltona**, “la que brilla en las aguas”.

2. **Acuecueyotl**, “falda de agua”, cuando hay ondas y olas.
3. **Ahuic**, “a una parte y otra”, lo que indica que se mueve y muda a todas partes.
4. **Apozonalotl**, “espuma de agua”, cuando en las rápidas corrientes de los ríos, aparece la espuma.
5. **Aticpac calqui cihuatl**, “mujer que tiene casa encima del agua” (su casa casi siempre aparece cimentada sobre una tortuga que nada en amplias aguas).
6. **Alacamani**, “las tempestades excitadas en el agua”, cuando aparece agitada, alborotada como una gente sin tino.
7. **Alacoaya**, “agua triste”, lagos y lagunas o riachuelos en proceso de secarse.
8. **Ayauh**, “diosa de la niebla”, numen de las brumas y vapores.
9. **Xixiquipilihui** “la que se hace bolsas”, cuando el agua se riza por vientos contrarios, aunque leves.

3.6 JUSTIFICACIÓN

Consiste en una interpretación del deseo en la vida, que ayuda a obtener de la existencia un sentido mejor, más comprometido y más seguro, el cometido consiste en reconstruir aquella continuidad (más o menos rota) entre los hechos, las acciones y las pasiones de todos los días, que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia. Por medio de una propuesta capaz de expresar valores y creaciones auténticas sin dejar a un lado el contenido y la forma.

El manejo de los símbolos, a partir de las imágenes propias de la cosmogonía azteca, en una conjugación particular de los sintagmas, crea nuevos paradigmas, propios de esta obra. Las imágenes tienen cualidades de carácter lineal, semejante a las imágenes de los códices prehispánicos. En tanto el zigzag en la estructura del sustrato a manera de códice, manifiesta la repetición, del ir y venir de las olas, que se reproducen sin cesar en el líquido vital, aludiendo también a Quetzalcóatl, el icono de la dualidad de la diosa del agua Chalchiuhtlicue. Las imágenes tienen la parte superior del cuerpo semejante al icono de la representación original de la diosa del agua, con algunos elementos característicos de su atuendo, y la parte inferior, es la cola de una serpiente, la que interpreto de diferentes formas según las imágenes aztecas de Quetzalcóatl.



1. **Atlatoña**, “la que brilla en las aguas”.



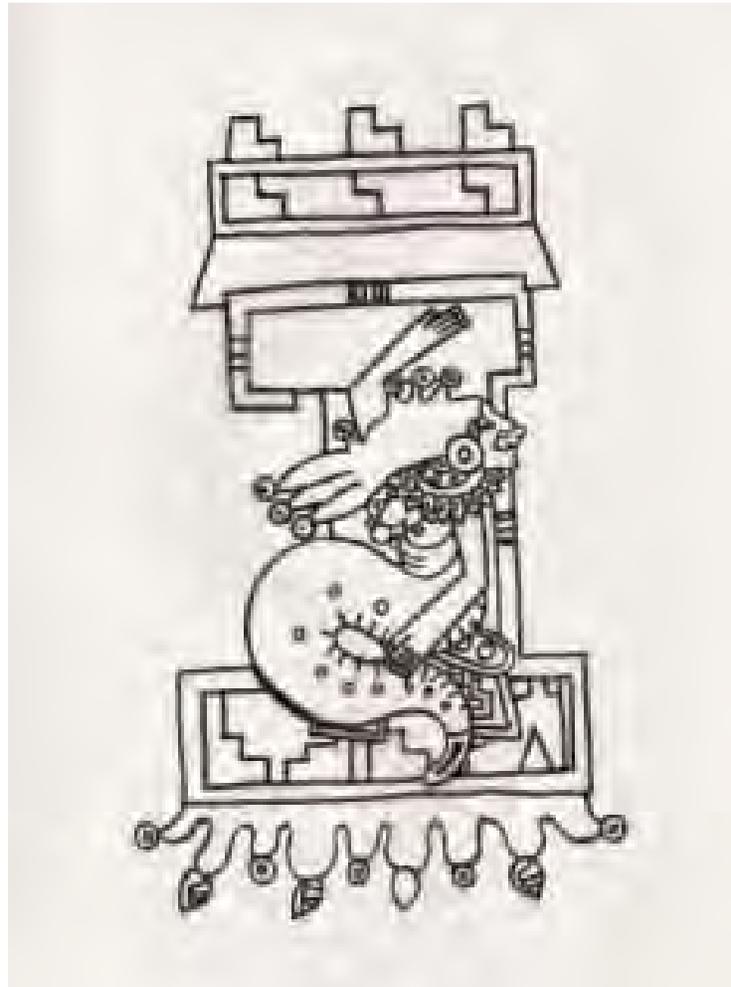
2. **Acuecueyotl**, “falda de agua”, cuando hay ondas y olas.



3. **Ahuic**, “a una parte y otra”, lo que indica que se mueve y muda a todas partes.



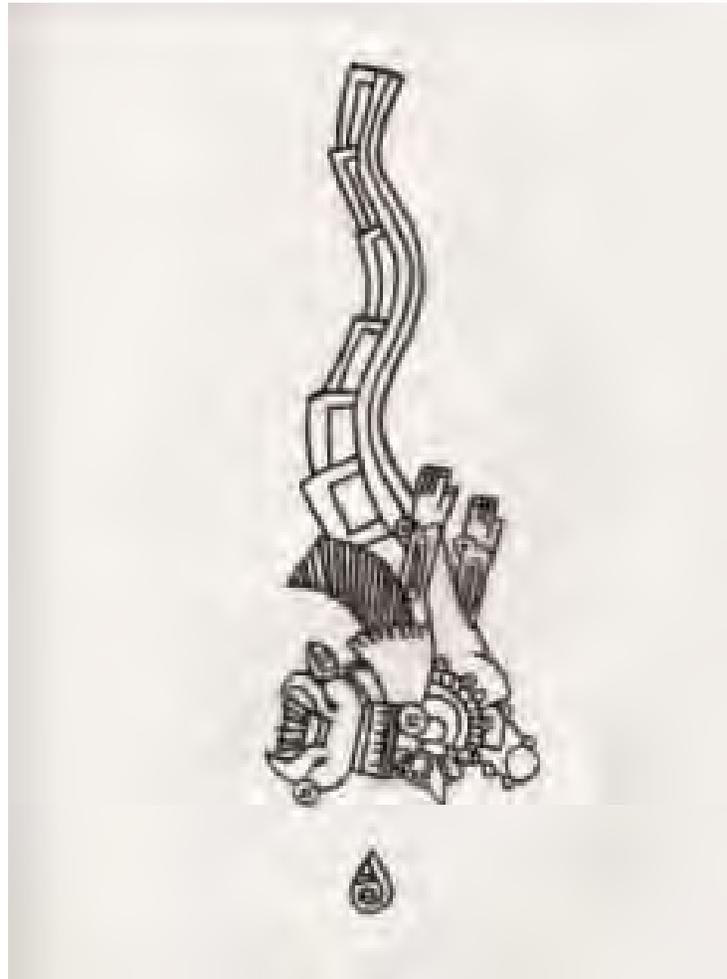
4. **Apozonalotl**, “espuma de agua”,
cuando en las rápidas corrientes de los ríos aparece la espuma.



5. **Aticpac calqui cihuatl**, “mujer que tiene casa encima del agua” (su casa casi siempre aparece cimentada sobre una tortuga que nada en amplias aguas).



6. **Alacamani**, “las tempestades excitadas en el agua”, cuando aparece agitada , alborotada como una gente sin tino.



7. **Alcoaya**, “agua triste”, lagos y lagunas o riachuelos en proceso de secarse.



8. **Ayauh**, “diosa de la niebla”, numen de las brumas y vapores.



9. **Xixiquipilihui** “la que se hace bolsas”, cuando el agua se riza por vientos contrarios, aunque leves.

3.7 LAS TECNICAS MIXTAS.

El carácter de representación de las imágenes propuestas, es en su mayoría lineal y de tono continuo, por lo que utilizaré como primera técnica la impresión digital, en la base lineal de las imágenes me parece la técnica más adecuada en el desarrollo inicial de la obra en cuanto a su optimización y economía. Posteriormente utilizaré pinturas acrílicas para las plastas de tono continuo, en aplicación manual.

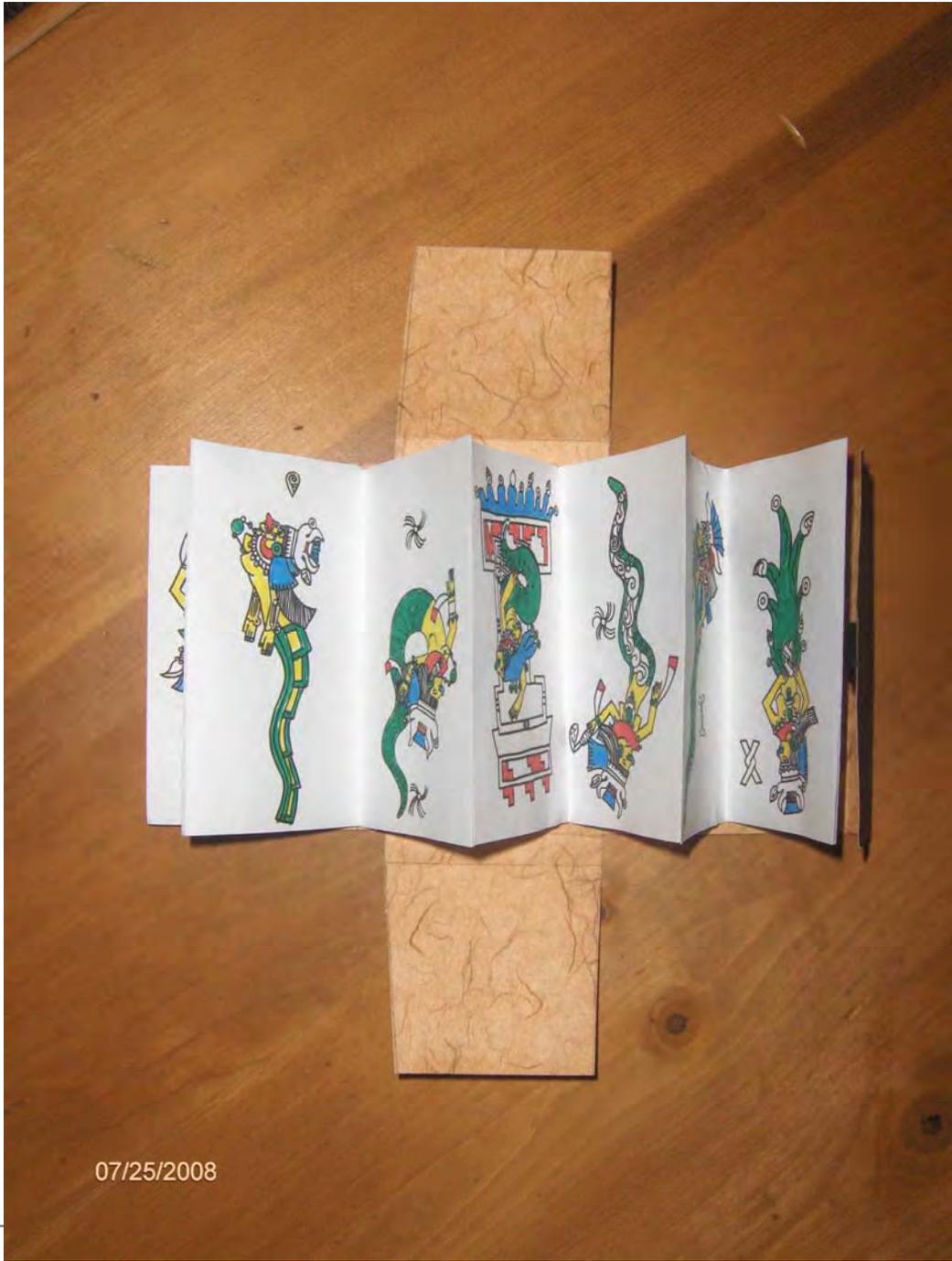
Las imágenes a continuación son del prototipo del proyecto, el desarrollo del mismo y el trabajo final.



07/25/2008



07/25/2008



07/25/2008



07/25/2008



07/25/2008













Conclusiones generales

CONCLUSIONES GENERALES

Considero haber logrado mis objetivos, a partir de mis propuestas, de un libro objeto: el cual sustente, con la metodología propuesta, la investigación, e interpretación de la temática, con las técnicas y materiales acordes.

Los objetivos trazados en el presente proyecto de investigación en un inicio se ha realizado, a través del desarrollo de los capítulos expuestos, a saber; el objetivo principal de esta obra, observa el reconocer y examinar de los mitos y leyendas que influyeron en la producción de las imágenes que representan a la diosa del agua y la humedad, Chalchiuhtlicue. Así como el desarrollo de la interpretación de una obra alternativa, que contiene los aspectos míticos y religiosos de las representaciones de este género; concretando en la producción de un libro objeto, en el que se establecen algunas de las características del código mesoamericano. Así como en las imágenes se interpretan las palabras acerca de la visión otomí de la diosa del agua Chalchiuhtlicue, que describe así: “con un cuerpo en forma de serpiente, con cara de mujer y una cabellera larga”. Aunado a la intimidad transcrita de una realidad propia en tiempo y espacio; imágenes que destacan en una sensibilidad particular, con rasgos de carácter prehispánico, principalmente de la cultura azteca.

El tratamiento de la información de esta investigación es a partir de una visión muy particular; en la que los conceptos de mito, mitología y leyenda, que siempre se establecen a partir de ejemplos de los modelos europeos, son aplicados a una cosmogonía mesoamericana, en la que evolucionan formas que plasman mi interpretación de la “sirena azteca”, en una propuesta de libro de artista a manera de código. Con las técnicas mixtas y materiales propuestos, se refuerza la realidad inmanente de lo intemporal a partir de las características de éstos materiales y técnicas. Apoyando el concepto de la supervivencia de los mitos como tales.

La fuerza con la que los mitos aun sobreviven como conceptos, siendo estos de una fuerza inmanente. Los mitos en la virtud de su significación, son muy atractivos en la producción de obra plástica. En este proyecto en el que me apoyaré en el mito de las sirenas, observo que tiene muchas formas y puntos de vista, en las que se pueden manejar una diversidad de estilos como expresión en una obra plástica.

El libro de artista como tal, ha sido para mí una forma lúdica, por excelencia en la creación de obra, en mi experiencia, para expresarme como artista. El libro objeto, es una visión plástica donde se conjugan muchas premisas a partir de un contexto: el dibujo o pintura, materiales, estructuras y técnicas lo que lo hace muy enriquecedor.

En la creación de la obra siempre repercute la forma en que se investigan las fuentes, desde un punto de enfoque en específico o visión únicas, de donde se descubren posibilidades infinitas.

La recreación de símbolos y la sustancia de los mismos, ofrecen una forma de profundizar en su contexto, el cual tiene un vasto contenido, que se despliega en el campo de la semiótica. Se obtiene un mundo de información que va más allá de las perspectivas que se plantearon inicialmente. Al terminar el proyecto me doy cuenta de que aún quedan muchas propuestas que hacerse, en un marco de carácter individual, como colectivo en las que sería bueno plantear nuevas expresiones artísticas. La obra a partir del libro objeto, es una obra intimista, en la que se despliega un mosaico de expresiones en su conjunto, que sostienen la complejidad del ser que la crea.

Anexo

ANEXO.

Entrevista con el Dr. Daniel Manzano Águila

La entrevista fue editada de la transcripción original obtenida, para evitar las repeticiones y hacer más clara la redacción.

1. E- ¿Cuál cree Ud. que es uno de los principales pretextos para desarrollar un libro objeto como tal?

Creo que el desarrollar un proyecto sobre el libro objeto nació como una idea, para que el alumno desarrolle una obra determinada para la titulación e independientemente la promoción del libro objeto, más bien alternativo.

2. E- ¿Cómo surge su interés por la producción de obra, en el formato del libro de artista?

El interés de esta producción se crea a través de una serie de obras de este tipo en Xochimilco (1981), en ese momento es un boom el libro de artista. La ENAP promueve un concurso, donde el Dr. Armando Torres Michua produce un libro de arena, basado en la interpretación de Borges, produciendo una serie de libros a partir de este proyecto.

3. E- ¿Qué experiencia ha tenido en la producción de libros de artista propios?

Por lo regular produzco un libro al año por ser muy elaborados en cuanto a técnicas y materiales. Además produzco otros libros, menos elaborados para participar en concursos. El libro que lleva otros conceptos, gravado o técnicas gráficas es un libro para mi colección.

4. E- ¿Cómo surge el proyecto del Seminario de Tesis sobre el libro alternativo?

Seminario de tesis surge ligado a un tiempo de opciones de titulación, creación de seminarios. Adelantándonos a la UNAM. Libro objeto híbrido, transitable, incluyendo otras áreas o disciplinas de trabajo.

5. E- ¿Ha obtenido en este proyecto los objetivos que visualizó en un inicio?

Si se alcanzaron los objetivos, aún inclusive se rebasaron, el seminario creció tanto visualizando tener dos semestres al año a lo mejor. Llevando a 26 alumnos en diversas disciplinas, Pintura, Escultura, Grabado e inclusive Diseño Gráfico. Hubo que replantear el seminario no pasando de 16 alumnos.

6. E- ¿Cree Ud. que la producción del libro de artista en México, cuenta con un panorama importante a nivel nacional e internacional?

Se cuenta con este panorama, aunque el boom fue en la década de los ochentas.

Hay muchos lugares donde se crean libros de artista y muchos artistas que independientemente los elaboran. Cuando se sabe el panorama de esta producción, es cuando hay exposiciones en Puebla, Guanajuato; Nacional de la Estampa, Talleres Fonca. Si hay una trascendencia. Libros de México que viajan por el mundo. Hay artistas mexicanos como Raymundo Sesma, que está produciendo una buena cantidad de libros, principalmente para Italia.

7.E- ¿Qué otros planes ha visualizado en la realización del libro objeto como proyecto a nivel académico y en el campo profesional del arte?

Se plantea reestructurar e impulsar el Seminario hacia la investigación, vincular la teoría y la práctica en el nivel licenciatura, en maestría ya no solo recopilación. Tengo planteado realizar un proyecto a un número determinado de profesores, con la creación de un libro colectivo de artista u objeto según los resultados; y a partir de esto generar un libro cada año y que éste sea reproducido en forma facsimilar para ser distribuido en otros lugares.

8. E- ¿Considera que el tópico del libro objeto tiene una vigencia auténtica aún, en el ámbito de la producción del arte?

Si es vigente porque permite todo tipo de manifestaciones plásticas y no se circunscribe a un solo tópico o a una sola disciplina es muy variado y amplio. Puede trabajarse en pintura, escultura, etc., y se siguen haciendo manifestaciones totalmente originales, eso es lo importante en la cuestión del arte, que la obra sea original, en una forma que tenga un lenguaje propio y adquiera esa monumentalidad para ser reconocido como una obra nacional o internacional.

En sí la obra del libro de artista, permite al autor que interprete un sin número de temas: erótico, político, ecológico, religioso, deportivo. En fin indeterminado.

9. E- Dr. Manzano, En la historia de la producción de libros de artista se han visto diferentes disciplinas involucradas en el desarrollo del mismo como: poesía, tecnología, filosofía, sicología, historia, etc.; asimismo, han desarrollado estas propuestas de libro alternativo, profesionales de diversas áreas equiparadas con las mismas disciplinas. ¿En la actualidad se da esta manifestación de la misma manera?

Si, en ocasiones cuando el proyecto es para que participen otro tipo de profesionales, si se sigue dando; escritores, poetas. En determinado momento el artista sugiere con quien trabajar, no interpretan, trabaja mucho sobresaliendo muchos artistas.

10. E-¿Cuáles serían las propuestas más originales a las que Ud. ha tenido acercamiento en la creación del libro alternativo?

La obra de los alumnos es a mi parecer muy original y bastante “fresca”. He tenido acercamiento a obra muy importante. Como por ejemplo la obra de Tapies en Barcelona y otros artistas y sus libros. Como en una exposición en la Universidad Politécnica de Valencia, en la sala Joseph Renaud, donde participé en la consecución de esa obra, e ir a los Talleres Galerías y ver libros originales que no se prestarían para las exposiciones.

11. E-¿Tiene Ud. un proyecto personal actualmente para desarrollar un libro de artista?
Siempre tengo proyectos para mis propios libros que seguiré realizando próximamente. Trabajaré en el Taller Carlos Olachea en la cuestión de la investigación como el proyecto personal y en el proyecto de carácter colectivo.

12. E- ¿Dr. Manzano, el libro de artista ha tenido una evolución o un avance en cuanto a las nuevas propuestas y debido a qué factores?

Si ha tenido una evolución al adaptarse a las nuevas tecnologías, aunque se siguen haciendo con técnicas tradicionales, pero de alguna manera se trata ya de interactuar con las nuevas tecnologías, adaptándolo a un metalenguaje a partir de lo digital. Pero hay más tecnologías y materiales que se podrían utilizar en la elaboración de un libro determinado.

13. E- ¿Actualmente podría decirse que aún hay antecedentes del libro objeto que no han sido mencionados y bajo qué criterios, estos pueden ser clasificados como tales?

Quizá hay antecedentes, aunque ya se ha hablado de un marco y se podrá aún hacerse una clasificación y recuento de los tipos de libros de artista en la producción; temáticas que se hicieron, hacia donde se han ido enfocando. Haciendo un recuento de la producción que se ha ido haciendo. Hay temas recurrentes como la muerte, la Ciudad de México, que son temas que más me han impresionado.

14. E-Dr. Manzano, a manera de conclusión, ¿qué nos podría referir en el contexto del libro de artista en México?

Aún se puede desarrollar el tema muy bien, sin saturarse por ser tan vigente como estar pintando creando obra. En cuanto a los antecedentes hay más lugares en la República Mexicana, en cuanto a la producción de este tipo de obra.

El Museo Smithsonian tiene ya una forma similar en proyecto Exposición sobre la Ciencia. Biblioteca Palafoxiana, en Puebla sobre la interpretación de textos, donde han sacado una serie de libros antiguos sobre ciertos temas como “La Revolución de las Esferas Celestes”,

“Método de Descartes” y los artistas interpretando estos libros.

La red nos permite investigar más sobre estos libros y otros sistemas de desarrollo híbridos, como técnicas tradicionales y nuevas tecnologías en la reproducción de los libros de artista.

Bibliografía

BIBLIOGRAFIA

BEIGBEDER, Olivier
La simbología
Ed. 17 Industrias Gráficas García
Barcelona, España, 1970.

BIEDERMAN, Hans
Diccionario de símbolos
Ed. Paidós
España, 2000.

BRIONES, Guillermo
Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales
Ed. Trillas. 2ª Edición
México D.F. 1990.

BOLOGNA, Silvio
Manuscritos y miniaturas; el libro antes de Gutenberg
Editorial Anaya
Madrid 1988.

CAÑEDO, Chavéz Carlos
Presencia eterna -Los huesos secos: Libro objeto.
Tesis UNAM, ENAP
México 1995.

CARRIÓN, Ulises
Libros de artista
Revista Plural
México, 1975.

CARRIÓN Ulises
El arte nuevo de hacer libros, El archivero.
Libros de artista.
México 1988.

CARRIÓN Ulises
Libros de artista
Ed. Turner
Madrid España 2003.

CHEVALIER Jean; GHEERBRANT, Alain
Diccionario de símbolos
Ed. Herder
España 1999.

CIRLOT, Juan Eduardo
Diccionario de símbolos
Ed. Siruela
España, 2000.

DE MICHELI, Mario
Las vanguardias artísticas del siglo XX
Editorial Alianza
Madrid 1979.

DE PAZ, Alfredo
La crítica social del arte
Ed. Gustavo Gili, Colección Punto y línea
Barcelona, 1979

ECO, Humberto,
Cómo se hace una tesis
Gedisa, España 1992.

ESCOLAR, Hipólito
Historia del libro
Fundación Germán Sánchez Ruipérez
Madrid 1988.

EYSSAUTIER, DE LA MORA, Maurice
Metodología de la investigación: desarrollo de la inteligencia
International Thopson Editores
México D.F., 2002.

FRUTIGER, Adrian
Signos, símbolos, marcas y señales
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

FLORES, Fernández Adriana Selene
De bestias y de hombres, la evolución biológica y espiritual del hombre, Libro – instalación.
Tesis UNAM ENAP,
México 1995.

ELSTER, John
Ulises y las sirenas; estudios sobre racionalidad e irracionalidad
Ed. Fondo de Cultura Económica
México, 1989.

ESCALANTE GONZALBO, Pablo
Los Códices
Ed. Tercer Milenio CONACULTA
México, 1998.

FLORES, Fernández Adriana Selene.
La evolución biológica y espiritual del hombre.
Libro instalación. Tesis Licenciatura En Artes Visuales
ENAP-UNAM México

FERNÁNDEZ, Adela
Dioses prehispánicos de México
Editorial Panorama S.A.
México, 1983.

GIBSON, Michael
Monstruos, dioses y hombres de la mitología griega
1ª Edición
Madrid Anaya, 1988.

GLUSBERG, Jorge
Libros de artista; muestra internacional de libros de artista
Secretaría de Cultura de la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.
Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1984.

G.S., Kirk
Naturaleza de los mitos griegos
Ed. Paidos
Barcelona, España, 2002.

GOMBRICH, Ernest H., HOCHBERG, Julian y BLACK Max
Arte, percepción y realidad
Ediciones Paidos, Barcelona, 1983.

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; Collado, Carlos; Baptista, Lucio, Pilar
Metodología de la investigación
3ª Edición Ed. Mc. Graw Hill
México D.F. 2003.

HOFFBERG, Judith A.
Libros de artistas mexicanos en artworks. Artes Visuales, Museo de Arte Moderno INBA,
enero / marzo 1981.
Obras en formato de libro: renacimiento entre los artistas contemporáneos.
México 1981.

IZZI, Massimo
Diccionario ilustrado de monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras
criaturas del imaginario
Serie Alejandría Diccionarios
Palma de Mallorca, 1996.

LAING JOHN Y WIRE DAVID
Enciclopedia de signos y símbolos
Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

MANZANO AGUILA, José Daniel
Una opción de titulación en la ENAP "LUNA DE
PIEL, un libro alternativo"
Tesis UNAM, ENAP, División de Estudios de Posgrado
México 1976.

MONTERO, Santiago
Diccionario de adivinos, magos y astrólogos de la antigüedad
Ed. Trotta
Madrid, España, 1997.

KARTOFEL Graciela
Ediciones de Artes Visuales. Lo formal y lo alternativo
Coordinación de Humanidades. Dirección General de Fomento Editorial, UNAM.
México 1992.

MATEOS HIGUERA, Salvador
Los dioses creados
Enciclopedia Gráfica de México Antiguo
México, 1993.

MÉNDEZ A., Carlos E.
Metodología: diseño y desarrollo del proceso de investigación
Mc Graw Hill, 3ª Edición
Bogotá, Colombia, 2001.

MUNICH, Lourdes, Ángeles, Ernesto
Métodos y técnicas de investigación
Ed. Trillas, 2ª Edición
Barcelona, España 2000.

PACHECO GUTIÉRREZ, Carlos
Los dioses griegos como espejo de los dioses mexicas en la crónica de Sahagún.
Tesis de Licenciatura en Historia
INAH, 2005.

PANOFSKY; Erwin
El significado en las artes visuales
Iconología e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento

RENAN, Raúl
Los otros libros, distintas opciones en el trabajo editorial.
Colección bibliográfica del editor.
Dirección General de Fomento Editorial
Coordinación de Humanidades UNAM.
México 1988.

RODRÍGUEZ GOMÉZ, Gregorio; Gil Flores, Javier; García Jiménez, Eduardo
Metodología de la investigación cualitativa
Ediciones Aljibe, 2ª Edición
Málaga, Barcelona, 1999.

SALKIND, Neil J.
Métodos de investigación
Ed. Prentice 3a Edición
Naucalpan, Edo. de México, 1999.

SELLWEG, Carla
Impresiones libros de artista, Artes Visuales, Museo de Arte Moderno INBA
Revista trimestral, enero / marzo 1981. México.

SCHWUARTZ, Jorge
Vanguardias y cosmopolitismo en la década de los veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade
Universidad de Sao Paulo 1979.

SCHWUARTZ, Jorge
Las vanguardias Latinoamericanas, textos pragmáticos y críticos
(Cátedra)Madrid 1991.

SONDEREGUER, Cesar
Diseño Precolombino. Catálogo de iconografía-Mesoamérica- Centroamérica- Sudamérica.
Ed. Gustavo Gili S.A. de C.V.
México, 2000.

SOSA, Victor
El libro de artista o el libre golpe del centauro.
ART AVANCE, La actualidad en las Artes Plásticas.
Año 1, número 2, agosto / septiembre 1999.

STELLWEG, Carla
Impresiones libros de artista
Artes Visuales, Museo de Arte Moderno, INBA, Revista trimestral, enero-marzo, 1981.

STONE, Cynthia L.
Catálogo simbólico de iconos del Códice Borgia
College of the Holy Cross, Departamento de Educación.
Worcester, Massachusetts. Cambridge University Press
USA 2008

TECLA J., Alfredo
Teoría, métodos y técnicas en la investigación social

Ediciones Taller abierto, 14^a Edición
México D.F., 1995.

VERDI, Franco
Libros de artista, del catálogo Liber,
De Zarenco, 1980.

ZARATE, Armando

Antes de la vanguardia, historia y morfología de la experimentación visual: De teócrito a la poesía concreta.

Rodolfo Alonso,

Buenos Aires 1976.

ZORRILLA ARENA, Santiago

Introducción a la metodología de la investigación

Aguilar León y Cal Editores, S.A. de C.V., 16ª Edición

México D.F., 1989